Digitized by Google

LEGIS PLENITVDO
CHARITAS
EX LIBRIS
RATCLIFFE COLLEGE

NOUVELLE

ENCYCLOPÉDIE THÉOLOGIQUE,

OU DEUXIÈME

SÉRIE DE DICTIONNAIRES SUR TOUTES LES PARTIES DE LA SCIENCE RELIGIEUSE,

OFFRANT, EN FRANÇAIS ET PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE,
LA PLUS CLAIRE, LA PLUS FACILE, LA PLUS COMMODE, LA PLUS VARIÉE
ET LA PLUS COMPLÈTE DES THÉOLOGIES.

CES DICTIONNAIRES SONT, POUR LA DEUXIÈME SÉRIE, CEUX :
DE BIOGRAPHIE CHRÉTIENNE ET ANTI-CHRÉTIENNE, — DES PERSÉCUTIONS, — D'ÉLOQUENCE CHRÉTIENNE, — DE LITTÉRATURE *id.*, — DE BOTANIQUE *id.*, — DE STATISTIQUE *id.*, — D'ANECDOTES *id.*, — D'ARCHÉOLOGIE *id.*, — D'HÉRALDIQUE *id.*, — DE ZOOLOGIE, — DE MÉDECINE PRATIQUE, — DES CROISADES, — DES ERREURS SOCIALES, — DE PATROLOGIE, — DES PROPHÉTIES ET DES MIRACLES, — DES DÉCRETS DES CONGRÉGATIONS ROMAINES, — DES INDULGENCES, — D'AGRI-SILVI-VITI-HORTICULTURE, — DE MUSIQUE *id.*, — D'ÉPIGRAPHIE *id.*, — DE NUMISMATIQUE *id.*, — DES CONVERSIONS AU CATHOLICISME, — D'ÉDUCATION, — DES INVENTIONS ET DÉCOUVERTES, — D'ETHNOGRAPHIE, — DES APOLOGISTES INVOLONTAIRES, — DES MANUSCRITS, — D'ANTHROPOLOGIE, — DES MYSTÈRES, — DES MERVEILLES, — D'ASCÉTISME, — DE PALÉOGRAPHIE, DE CRYPTOGRAPHIE, DE DACTYLOLOGIE, D'HIÉROGLYPHIE, DE STÉNOGRAPHIE ET DE TÉLÉGRAPHIE, — DE COSMOGONIE ET DE PALÉONTOLOGIE, — DE L'ART DE VÉRIFIER LES DATES, — DES CONFRÉRIES ET CORPORATIONS, — ET D'APOLOGÉTIQUE CATHOLIQUE :

Publication sans laquelle on ne saurait parler, lire et écrire utilement, n'importe dans quelle situation de la vie :

PUBLIÉE

PAR M. L'ABBÉ MIGNE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DU CLERGÉ,

OU

DES COURS COMPLETS SUR CHAQUE BRANCHE DE LA SCIENCE ECCLÉSIASTIQUE.

PRIX : 6 FR. LE VOL., POUR LE SOUSCRIPTEUR A LA COLLECTION ENTIÈRE, OU A 50 VOLUMES CHOISIS DANS LES TROIS *Encyclopédies* ; 7 FR., 8 FR., ET MÊME 9 FR. POUR LE SOUSCRIPTEUR A TEL OU TEL DICTIONNAIRE PARTICULIER.

53 VOLUMES, PRIX : 318 FRANCS.

TOME ONZIÈME.

DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

TOME PREMIER.

A-H

2 VOL., PRIX : 16 FRANCS.

S'IMPRIME ET SE VEND CHEZ J.-P. MIGNE, ÉDITEUR,
AUX ATELIERS CATHOLIQUES, RUE D'AMBOISE, 20, AU PETIT-MONTROUGE,
AUTREFOIS BARRIÈRE D'ENFER DE PARIS, MAINTENANT DANS PARIS.

1862

AVIS IMPORTANT.

D'après une des lois providentielles qui régissent le monde, rarement les œuvres au-dessus de l'ordinaire se font sans contradictions plus ou moins fortes et nombreuses. Les *Ateliers Catholiques* ne pouvaient guère échapper à ce cachet divin de leur utilité. Tantôt on a nié leur existence ou leur importance; tantôt on a dit qu'ils étaient fermés ou qu'ils allaient l'être. Cependant ils poursuivent leur carrière depuis 21 ans, et les productions qui en sortent deviennent de plus en plus graves et soignées : aussi paraît-il certain qu'à moins d'événements qu'aucune prudence humaine ne saurait prévoir ni empêcher, ces Ateliers ne se fermeront que quand la *Bibliothèque du Clergé* sera terminée en ses 2,000 volumes in-4°. Le passé paraît un sûr garant de l'avenir, pour ce qu'il y a à espérer ou à craindre. Cependant, parmi les calomnies auxquelles ils se sont trouvés en butte, il en est deux qui ont été continuellement répétées, parce qu'étant plus capitales, leur effet entraînait plus de conséquences. De petits et ignares concurrents se sont donc acharnés, par leur correspondance ou leurs voyageurs, à répéter partout que nos Editions étaient mal corrigées et mal imprimées. Ne pouvant attaquer le fond des Ouvrages, qui, pour la plupart, ne sont que les chefs-d'œuvre du Catholicisme reconnus pour tels dans tous les temps et dans tous les pays, il fallait bien se rejeter sur la forme dans ce qu'elle a de plus sérieux, la correction et l'impression; en effet, les chefs-d'œuvre même n'auraient qu'une demi-valeur, si le texte en était inexact ou illisible.

Il est très-vrai que, dans le principe, un succès inouï dans les fastes de la Typographie ayant forcé l'Editeur de recourir aux mécaniques, afin de marcher plus rapidement et de donner les ouvrages à moindre prix, quatre volumes du double *Cours d'Ecriture sainte et de Théologie* furent tirés avec la correction insuffisante donnée dans les imprimeries à presque tout ce qui s'édite; il est vrai aussi qu'un certain nombre d'autres volumes, appartenant à diverses Publications, furent imprimés ou trop noir ou trop blanc. Mais, depuis ces temps éloignés, les mécaniques ont cédé le travail aux presses à bras, et l'impression qui en sort, sans être du luxe, attendu que le luxe jurerait dans des ouvrages d'une telle nature, est parfaitement convenable sous tous les rapports. Quant à la correction, il est de fait qu'elle n'a jamais été portée si loin dans aucune édition ancienne ou contemporaine. Et comment en serait-il autrement, après toutes les peines et toutes les dépenses que nous subissons pour arriver à purger nos épreuves de toutes fautes? L'habitude, en typographie, même dans les meilleures maisons, est de ne corriger que deux épreuves et d'en conférer une troisième avec la seconde, sans avoir préparé en rien le manuscrit de l'auteur.

Dans les *Ateliers Catholiques* la différence est presque incommensurable. Au moyen de correcteurs blanchis sous le harnais et dont le coup d'œil typographique est sans pitié pour les fautes, on commence par préparer la copie d'un bout à l'autre sans en excepter un seul mot. On lit ensuite en première épreuve avec la copie ainsi préparée. On lit en seconde de la même manière, mais en collationnant avec la première. On fait la même chose en tierce, en collationnant avec la seconde. On agit de même en quarte, en collationnant avec la tierce. On renouvelle la même opération en quinte, en collationnant avec la quarte. Ces collationnements ont pour but de voir si aucune des fautes signalées au bureau par MM. les correcteurs, sur la marge des épreuves, n'a échappé à MM. les corrigeurs sur le marbre et le métal. Après ces cinq lectures entières contrôlées l'une par l'autre, et en dehors de la préparation ci-dessus mentionnée, vient une révision, et souvent il en vient deux ou trois; puis l'on cliche. Le clichage opéré, par conséquent la pureté du texte se trouvant immobilisée, on fait, avec la copie, une nouvelle lecture d'un bout de l'épreuve à l'autre, on se livre à une nouvelle révision, et le tirage n'arrive qu'après ces innombrables précautions.

Aussi y a t il à Montrouge des correcteurs de toutes les nations et en plus grand nombre que dans vingt-cinq imprimeries de Paris réunies! Aussi encore, la correction y coûte-t-elle autant que la composition, tandis qu'ailleurs elle ne coûte que le dixième! Aussi enfin, bien que l'assertion puisse paraître téméraire, l'exactitude obtenue par tant de frais et de soins, fait-elle que la plupart des Editions des *Ateliers Catholiques* laissent bien loin derrière elles celles même des célèbres Bénédictins Mabillon et Montfaucon et des célèbres Jésuites Petau et Sirmond. Que l'on compare, en effet, n'importe quelles feuilles de leurs éditions avec celles des nôtres qui leur correspondent, en grec comme en latin, on se convaincra que l'invraisemblable est une réalité.

D'ailleurs, ces savants éminents, plus préoccupés du sens des textes que de la partie typographique et n'étant point correcteurs de profession, lisaient, non ce que portaient les épreuves, mais ce qui devait s'y trouver, leur haute intelligence suppléant aux fautes de l'édition. De plus les Bénédictins, comme les Jésuites, opéraient presque toujours sur des manuscrits, cause perpétuelle de la multiplicité des fautes, pendant que les *Ateliers Catholiques*, dont le propre est surtout de ressusciter la Tradition, n'opèrent le plus souvent que sur des imprimés.

Le R. P. De Buch, Jésuite Bollandiste de Bruxelles, nous écrivait, il y a quelque temps, n'avoir pu trouver en dix-huit mois d'étude, *une seule faute* dans notre *Patrologie latine*. M. Denzinger, professeur de Théologie à l'Université de Wurzbourg, et M. Reissmann, Vicaire Général de la même ville, nous mandaient, à la date du 19 juillet, n'avoir pu également surprendre *une seule faute*, soit dans le latin soit dans le grec de notre double *Patrologie*. Enfin, le savant P. Pitra, Bénédictin de Solesme, et M. Bonetty, directeur des *Annales de philosophie chrétienne*, mis au défi de nous convaincre d'une seule erreur typographique, ont été forcés d'avouer que nous n'avions pas trop présumé de notre parfaite correction. Dans le Clergé se trouvent de bons latinistes et de bons hellénistes, et, ce qui est plus rare, des hommes très-positifs et très-pratiques, eh bien! nous leur promettons une prime de 25 centimes par chaque faute qu'ils découvriront dans n'importe lequel de nos volumes, surtout dans les grecs.

Malgré ce qui précède, l'Editeur des *Cours complets*, sentant de plus en plus l'importance et même la nécessité d'une correction parfaite pour qu'un ouvrage soit véritablement utile et estimable, se livre depuis plus d'un an, et est résolu de se livrer jusqu'à la fin à une opération longue, pénible et coûteuse, savoir, la révision entière et universelle de ses innombrables clichés. Ainsi chacun de ses volumes, au fur et à mesure qu'il les remet sous presse, est corrigé mot pour mot d'un bout à l'autre. Quarante hommes y sont ou y seront occupés pendant 10 ans, et une somme qui ne saurait être moindre d'un demi-million de francs est consacrée à cet important contrôle. De cette manière, les Publications des *Ateliers Catholiques*, qui déjà se distinguaient entre toutes par la supériorité de leur correction, n'auront de rivales, sous ce rapport, dans aucun temps ni dans aucun pays; car quel est l'éditeur qui pourrait et voudrait se livrer APRES COUP à des travaux si gigantesques et d'un prix si exorbitant? Il faut certes être bien pénétré d'une vocation divine à cet effet, pour ne reculer ni devant la peine ni devant la dépense, surtout lorsque l'Europe savante proclame que jamais volumes n'ont été édités avec tant d'exactitude que ceux de la *Bibliothèque universelle du Clergé*. Le présent volume est du nombre de ceux révisés, et tous ceux qui le seront à l'avenir porteront cette note. En conséquence, pour juger les productions des *Ateliers Catholiques* sous le rapport de la correction, il ne faudra prendre que ceux qui porteront en tête l'avis ici tracé. Nous ne reconnaissons que cette édition et celles qui suivront sur nos planches de métal ainsi corrigées. On croyait autrefois que la stéréotypie immobilisait les fautes, attendu qu'un cliché de métal n'est point élastique; pas du tout, il introduit la perfection, car on a trouvé le moyen de le corriger jusqu'à extinction de fautes. L'Hébreu a été revu par M. Drach, le Grec par des Grecs, le Latin et le Français par les premiers correcteurs de la capitale en ces langues.

Nous avons la consolation de pouvoir finir cet *avis* par les réflexions suivantes : Enfin, notre exemple a fini par ébranler les grandes publications en Italie, en Allemagne, en Belgique et en France, par les *Canons grecs* de Rome, le *Gerdil* de Naples, le *Saint Thomas* de Parme, l'*Encyclopédie religieuse* de Munich, le recueil des *déclarations des rites* de Bruxelles, les *Bollandistes*, le *Suarez* et le *Spicilége* de Paris. Jusqu'ici, on n'avait su réimprimer que des ouvrages de courte haleine. Les in-4°, où s'engloutissent les in-folio, faisaient peur, et on n'osait y toucher, par crainte de se noyer dans ces abîmes sans fond et sans rives; mais on a fini par se risquer à nous imiter. Bien plus, sous notre impulsion, d'autres Editeurs se préparent au *Bullaire* universel, aux *Décisions* de toutes les Congrégations, à une *Biographie* et à une *Histoire* générale, etc., etc. Malheureusement, la plupart des éditions déjà faites ou qui se font, sont sans autorité, parce qu'elles sont sans exactitude; la correction semble en avoir été faite par des aveugles, soit qu'on n'en ait pas senti la gravité, soit qu'on ait reculé devant les frais; mais patience! une reproduction correcte surgira bientôt, ne fût-ce qu'à la lumière des écoles qui se sont faites ou qui se feront encore.

DICTIONNAIRE
D'ARCHÉOLOGIE
SACRÉE,

Contenant, par ordre alphabétique, des notions sûres et complètes

SUR LES ANTIQUITÉS ET LES ARTS ECCLÉSIASTIQUES,

SAVOIR :

L'ARCHITECTURE, LA SCULPTURE, LA PEINTURE, LA MOSAIQUE, LES ÉMAUX, LES VITRAUX PEINTS, L'ORFÉVRERIE, LA CÉRAMIQUE, &., &.,

AVEC DES DESCRIPTIONS ET DES INSTRUCTIONS SUR L'ÉTABLISSEMENT ET LA RESTAURATION DES AUTELS, LES FONTS BAPTISMAUX, LES CHAIRES, LES STALLES, LES LUTRINS, LES TABLES DE COMMUNION, LES CONFESSIONNAUX, LES VERRIÈRES DE COULEUR, LES VASES SACRÉS, LES ORNEMENTS ECCLÉSIASTIQUES;
EN UN MOT, SUR TOUS LES OBJETS ET MONUMENTS RELATIFS A LA SCIENCE DE L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE, DANS LES ÉGLISES CONSTRUITES AVANT, DURANT ET APRÈS LE MOYEN AGE;

SUIVI D'UN

RÉSUMÉ DES CARACTÈRES ARCHITECTONIQUES

OU D'UN COURS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE APPLIQUÉE SURTOUT A L'ARCHITECTURE DES ÉGLISES,

ET D'UN TABLEAU MÉTHODIQUE

PROPRE A FACILITER L'ÉTUDE RAISONNÉE DE L'ARCHÉOLOGIE SACRÉE A L'AIDE DE CE DICTIONNAIRE.

LE TOUT RENDU SENSIBLE PAR DES GRAVURES NOMBREUSES ET BIEN EXÉCUTÉES;

PAR M. J. J. BOURASSÉ,

Chanoine de l'église métropolitaine de Tours, correspondant des Comités historiques, membre de la Société Archéologique de Touraine;

PUBLIÉ

PAR M. L'ABBÉ MIGNE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DU CLERGÉ,

OU

DES COURS COMPLETS SUR CHAQUE BRANCHE DE LA SCIENCE ECCLÉSIASTIQUE.

TOME PREMIER.

2 VOL. PRIX : 16 FRANCS.

S'IMPRIME ET SE VEND CHEZ J.-P. MIGNE, ÉDITEUR,
AUX ATELIERS CATHOLIQUES, RUE D'AMBOISE, 20, AU PETIT-MONTROUGE,
AUTREFOIS BARRIÈRE D'ENFER DE PARIS, MAINTENANT DANS PARIS.

1862

Paris. — Imprimerie J.-P. MIGNE.

PRÉFACE.

I

Jamais la science archéologique n'a été cultivée, dans ses diverses branches, avec autant d'ardeur que de nos jours. Jamais on ne vit, en Europe, une telle émulation parmi les savants pour rechercher les faits anciens, compulser et publier les documents inédits de l'histoire du moyen âge, étudier et décrire les monuments de tout genre appartenant à l'antiquité ecclésiastique.

Dans le cours du siècle dernier et au commencement du siècle présent, l'antiquité classique fut l'objet de travaux admirables, où brillent les trésors de l'érudition, de la critique et du savoir littéraire. Les beaux ouvrages de cette époque, en passant à la postérité, témoigneront de la grandeur des efforts et des résultats de la science philologique, historique et archéologique d'un temps auquel nous touchons, de la part d'hommes dont nous avons connu plusieurs des plus célèbres, et auxquels nous avons la prétention de succéder. Il faut l'avouer, cependant, si l'on excepte l'Italie, le reste de l'Europe lettrée semblait avoir oublié les origines chrétiennes, pour s'occuper à peu près exclusivement de l'histoire et des monuments des principaux peuples anciens, avant l'ère nouvelle. Ajoutons que trop souvent, par suite d'injustes préjugés, on enveloppait dans un commun mépris les monuments *gothiques* et toutes les œuvres artistiques, historiques et littéraires du moyen âge. C'était un effet des idées trop exclusives qui prévalurent au siècle dit de la Renaissance et qui eurent un trop fidèle écho dans la philosophie sceptique du XVIII^e siècle, dont les doctrines seront jugées un jour très-sévèrement.

Le retour vers des idées plus saines et une appréciation plus juste du passé devait commencer d'une manière éclatante chez des savants exempts de la funeste influence de la philosophie moderne, qui naquit au XVI^e siècle dans la révolte des prétendus réformateurs contre la vérité religieuse, et qui continue aujourd'hui son œuvre de destruction dans la négation de toutes les vérités morales et sociales. Les Bénédictins de l'illustre congrégation de Saint-Maur et les Jésuites, connus sous le nom de Bollandistes, se livrèrent à des travaux dont l'étendue et l'importance exciteront toujours l'admiration et la reconnaissance des vrais savants. Qui ne regrette de voir leurs ouvrages interrompus par suite d'une révolution désastreuse, dont les conséquences effraient aujourd'hui les hommes graves et réfléchis ? Il est probable que les recherches historiques les eussent amenés à jeter les véritables fondements de l'archéologie du moyen âge. Il faut en convenir, personne n'était mieux préparé que les Bénédictins à bâtir un solide édifice à l'honneur des grandes œuvres inspirées par l'art chrétien. Déjà l'abbé Lebœuf, chanoine d'Auxerre, avait annoncé le projet de réunir en un corps d'ouvrage les nombreuses observations qu'il avait faites sur les monuments

d'architecture de la France, et de les classer suivant leur style propre et l'époque de leur construction. Ce dessein ne se réalisa point ; mais l'attention des savants était éveillée, et l'on ne saurait douter que ces laborieux ecclésiastiques, qui parcouraient, avec une patience infatigable et un succès extraordinaire, tous les chemins de la science religieuse, ne se fussent lancés, avec une égale supériorité, dans cette voie nouvelle.

L'exploration des monuments archéologiques du moyen âge était réservée à notre temps. On s'est mis à l'œuvre avec tant d'enthousiasme, et les premières découvertes ont été goûtées si universellement, que les connaissances, au moins élémentaires, de l'archéologie chrétienne, sont regardées maintenant comme indispensables à tout homme instruit. Il n'est pas jusqu'aux productions les plus éphémères de la littérature qui ne portent l'empreinte de cette science devenue à la mode. Ce n'est pas nous, assurément, qui nous plaindrons de la diffusion des connaissances archéologiques ; et quand bien même la plupart de ceux qui parlent ou écrivent sur l'archéologie n'en posséderaient qu'une notion superficielle, nous y verrons toujours une garantie de conservation pour nos chefs-d'œuvre chrétiens, et ce sera la première fois, peut-être, que la mode capricieuse aura rendu quelque service.

II

Depuis un certain nombre d'années, on a beaucoup parlé d'écrire l'histoire des classes inférieures durant le moyen âge. On a déjà tenté divers essais, où l'on remarque surtout un esprit systématique qui, sous prétexte d'expliquer les faits, les dénature et fausse entièrement l'histoire. Les éléments de la véritable histoire du peuple, depuis le VI^e siècle jusqu'à l'époque de la révolte du protestantisme, sont liés intimement à ceux de l'histoire de nos monuments sacrés. Le peuple au moyen âge était chrétien ; ses mœurs étaient réglées par la religion ; sa vie était en rapport avec ses croyances. N'est-ce pas s'abuser volontairement que de juger les populations chrétiennes du moyen âge avec l'esprit moderne, si rempli de préventions, si vain et si présomptueux ? Les peuples chrétiens de ces siècles si décriés ne connaissaient pas, sans doute, nos institutions politiques et notre prétendu régime de liberté ; mais ils étaient plus tranquilles et plus heureux que nous. Serait-il convenable de nous montrer si fiers ? N'avons-nous pas souvent aujourd'hui à envier leur sort ?

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas sans un dessein de la Providence que l'on s'est mis à étudier le moyen âge et que l'on manifeste tant de sympathie pour les œuvres d'une époque qui ne fut grande que par la foi chrétienne. On y trouve de graves enseignements. C'est un grand spectacle qui parle éloquemment à l'esprit et au cœur. Espérons que cette étude, propre à faire naître de sérieuses réflexions, contribuera à hâter le retour aux croyances et aux pratiques de la religion !

III

La science des antiquités sacrées serait obscure si elle n'était éclairée du flambeau de l'appréciation chrétienne. Chaque science doit être considérée à son point de vue particulier. Quels seraient les résultats philosophiques de l'histoire et de l'archéologie si on les étudiait en dehors des idées religieuses ? Ce serait un travail stérile, et l'on ne saurait mieux le comparer qu'à celui de l'anatomiste qui voudrait expliquer les mystères de la vie, en se bornant à disséquer les organes d'un cadavre. Il y a dans nos monuments sacrés *un esprit particulier qui les anime : Mens agitat molem.* On ne les connaît bien qu'en découvrant quel est cet esprit. L'archéologie ne méritera justement le titre de chrétienne, que lorsqu'elle aura rencontré un homme savant, religieux et dévoué, à la foi ardente, à l'œil d'aigle, qui réunira, dans une même pensée, tous les éléments de la vaste science des antiquités, comme Bossuet, dans son immortel Discours sur l'Histoire universelle, a su montrer l'enchaînement des temps anciens et modernes.

Jusqu'à présent nous avons vu un trop grand nombre d'antiquaires ne sachant voir dans nos églises qu'un travail d'une perfection surprenante, des pierres liées ensemble par les lois d'une sage et heureuse symétrie, des sculptures et des ornements patiemment ciselés. Il appartient spécialement au clergé de suivre une voie plus chrétienne et, en cela, beaucoup plus vraie. Grâce aux écrits de plusieurs ecclésiastiques, la funeste théorie de *l'art pour l'art*, qui consiste à apprécier les œuvres artistiques uniquement au point de vue de la perfection des formes, a été condamnée et chassée du domaine de l'archéologie du moyen âge. On a bien compris que c'était acte de raison et de justice; car tout écrivain, fût-il irréligieux, s'il a occasion d'écrire quelques lignes touchant nos antiques cathédrales, ne croit pas pouvoir se dispenser de faire au moins allusion *à la puissance de la foi catholique et à la grandeur des œuvres dues à la civilisation chrétienne.*

Le clergé doit cultiver l'archéologie sacrée. Le prêtre est le gardien naturel des églises; il y exerce les fonctions de son auguste ministère. Comment resterait-il étranger à des connaissances dont l'objet est précisément les édifices et les innombrables instruments ou meubles consacrés ou servant au culte divin? Nous adressons à nos confrères cette belle parole que Mgr D.-A. Dufêtre, évêque de Nevers, adressait aux membres du clergé de son diocèse: « Sans négliger l'importance historique et artistique de nos immortels monuments, nous verrons dans leur construction l'image éclatante de la transformation morale que le monde a subie sous l'influence de la religion de Jésus-Christ, et nous nous réjouirons en reconnaissant que non-seulement la doctrine évangélique surpasse toute doctrine venant des hommes, mais que les monuments élevés par le christianisme sont bien au-dessus des autres monuments construits pour des destinations diverses. (Lettre circul. sur l'archéol. relig. Nevers, 17 avril 1844.)

IV

Nous devons faire connaître à nos lecteurs le but que nous nous sommes proposé d'atteindre dans le Dictionnaire d'Archéologie sacrée, et le plan que nous avons suivi.

1° En adoptant la disposition des matières par ordre alphabétique et en forme de Glossaire ou de Dictionnaire, nous nous sommes efforcés de faciliter les recherches de ceux qui tiennent à trouver promptement et commodément tout ce qui concerne chaque objet en particulier, appartenant à l'archéologie. L'ordre alphabétique, si favorable aux recherches, ne l'est pas tant aux études suivies, parce que les matières n'y sont pas classées suivant l'ordre logique. Nous avons tâché de remédier à cet inconvénient. A la fin du dernier volume, nous avons placé un Tableau méthodique très-détaillé, où nous avons indiqué par chapitres tous les articles qui traitent d'un même sujet; de sorte que celui qui voudra faire de l'archéologie une étude raisonnée et suivie, pourra très-aisément, à l'aide de ce tableau, lire divers articles comme les feuillets d'un même chapitre, quoique ces articles soient disséminés en plusieurs gros volumes.

2° Nous ferons suivre ce Tableau méthodique d'un court Résumé des caractères architectoniques, où nous donnerons en abrégé les caractères essentiels qui distinguent les édifices religieux construits aux différentes périodes du moyen âge. Avec le secours de ce Résumé, tout le monde, après un travail de quelques jours et quelques efforts de mémoire, pourra reconnaître au premier coup d'œil l'âge d'un édifice quelconque et celui des principales parties de cet édifice, si le monument n'a pas été bâti d'un seul jet. Ce sera une espèce de Manuel où l'on puisera les connaissances indispensables à quiconque désire visiter avec utilité les monuments du moyen âge, et où, en quelques pages, on trouvera les Principes et les Eléments de la critique des monuments.

3° Nous donnerons en troisième lieu une Table analytique des matières, où l'on verra la succession des idées développées dans chaque article du Dictionnaire.

4° Sous le titre de Bibliographie archéologique, nous avons rangé tous les ouvrages traitant de l'archéologie qui sont parvenus à notre connaissance. Nous avons beaucoup tra-

vaillé à rendre complète cette longue énumération : nous croyons n'avoir pas fait d'omissions graves, surtout de ces omissions qui puissent porter préjudice à ceux qui tiendront à consulter les auteurs originaux de quelque valeur, qui ont écrit sur les diverses branches de la science des antiquités.

5° Enfin, nous terminerons en donnant par ordre alphabétique les noms des Auteurs cités dans le Dictionnaire d'Archéologie sacrée, ayant soin de renvoyer à la page où ils sont cités, ainsi que leurs ouvrages.

V

Dans un ouvrage aussi étendu que le Dictionnaire d'Archéologie sacrée, qui est le premier en ce genre embrassant un très-vaste objet, il se trouvera sans doute de nombreuses imperfections. Je prie, à l'avance, mes lecteurs de me le pardonner. Je serais trop heureux si je pouvais être utile à quelques-uns de ceux qui cultivent une science que j'ai moi-même toujours cultivée avec prédilection, et surtout, si en mettant convenablement en évidence les grandes œuvres exécutées sous les saintes influences de la religion chrétienne, je pouvais contribuer à faire tomber quelques-uns des injustes préjugés qui existent encore contre l'Eglise catholique, et ramener quelques hommes dans nos temples, non-seulement pour y admirer les chefs-d'œuvre de l'art chrétien, mais encore pour y prier, et devenir des membres vivants de cette Eglise de Jésus-Christ, qui passe dans le temps et qui dure dans l'éternité !

DICTIONNAIRE

D'ARCHEOLOGIE

SACRÉE.

A

ABAQUE. — Le mot *abaque*, dérivé du grec ἄϐαξ, signifie littéralement *table, tablette*. Chez les anciens, l'abaque avait différents usages. Pour les mathématiciens, c'était une tablette de bois couverte de poussière ou de sable très-fin, sur laquelle ils traçaient des figures de géométrie et faisaient leurs calculs. Vitruve, dans son traité d'architecture, appelle de ce nom des tablettes en bronze carrées dont on couvrait le toit des maisons somptueusement bâties ; on a retrouvé parmi les débris de la célèbre basilique Ulpienne, sur le forum de Trajan, à Rome, des tablettes de ce genre, en bronze doré, ornées de dessins et de figures.

On désigne plus spécialement sous le nom d'*abaque* le couronnement du chapiteau de la colonne. Pour ceux qui admettent la fable de l'origine du chapiteau corinthien, l'abaque est simplement *une tuile*. La forme de l'*abaque*, que l'on appelle encore *tailloir*, a varié considérablement dans l'architecture des différents peuples.

Dans les constructions égyptiennes, l'abaque n'est souvent qu'un simple dé de pierre : quelquefois on y remarque deux ou trois dés de cette sorte superposés et présentant des saillies inégales. Tantôt les ornements y sont prodigués, tantôt le profil en fait toute la beauté. Au temple d'Athon à Tentyra, l'un des plus parfaits édifices de l'art égyptien, on voit au sommet d'une colonne quatre masques réunis, avec de petites façades de temples placées au-dessus. Ce singulier assemblage sert d'ornement soit au tailloir, soit au chapiteau entier.

Chez les Grecs, l'abaque forme constamment une partie essentielle du chapiteau. Il surmonte les ornements ou les feuillages qui en constituent la forme propre, et reçoit des moulures plus ou moins nombreuses. Dans l'ordre toscan, le dorique et l'ionique, il est carré ; dans le corinthien et le composite, il est échancré sur les faces ; les coins sont saillants, et la partie recourbée est ornée de fleurs au fond de l'échancrure.

Au moyen âge, l'abaque ou tailloir se modifie suivant les diverses phases de l'architecture. Il a complétement disparu dans certaines églises bâties au commencement du XI^e siècle, tandis que dans d'autres édifices de la même époque il a pris des dimensions considérables et que l'on peut dire exagérées. Il n'est pas rare de rencontrer, dans les monuments de la période romano-byzantine, surtout aux colonnettes, par exemple aux colonnettes de la galerie du triforium, des tailloirs dont la hauteur égale, au moins, la moitié de la hauteur totale du chapiteau. Au XII^e siècle, l'abaque perd de sa lourdeur et se charge de moulures et d'ornements de tout genre, comme des feuillages, des bandelettes, des perles, des points enfoncés, des rinceaux, des zigzags, des pointes de diamant, etc.

Dans le style romano-byzantin primordial, le tailloir consiste communément en une tablette de pierre carrée, sans chanfrein ni moulure d'aucune sorte : on en voit de curieux exemples à Saint-Martin d'Angers et à la basse-œuvre de Beauvais. Mais dès les premières années du XI^e siècle, la forme en est moins barbare : on y voit des moulures plus ou moins nombreuses et plus ou moins élégamment profilées. Dans les grands édifices, où l'architecture a déployé une certaine magnificence, comme dans les églises abbatiales, à Lonlay, près de Coutances, dans la nef de la cathédrale de Bayeux, dans la partie méridionale de la cathédrale de Rochester, en Angleterre, le tailloir présente des formes recherchées, des moulures combinées avec goût, quoique toujours fermes, vigoureuses et fortement accusées.

Au XII^e siècle, durant la période de transition, le tailloir offre des faces légèrement échancrées par des lignes courbes, de manière à ne plus être complétement enveloppé par des lignes droites, comme à l'époque précédente : les arêtes des angles sont abattues ; c'est un acheminement manifeste vers le tracé adopté par le style ogival. En Angleterre, durant toute la période du style anglais primitif, suivant l'expression des archéologues de la Grande-Bretagne, c'est-à-dire, durant la période qui correspond à notre style de transition et au commencement du XIII^e siècle, le tailloir est ordinairement circulaire ; quelquefois il est à huit pans ou octogonal ; alors la saillie des moulures est très-forte.

Le tailloir reçoit des ornements nombreux et diversifiés dans nos riches édifices du XII^e siècle, en France et en Allemagne. Parfois il est porté sur de petits modillons ou des denticules, sur des billettes ou tores rompus ; la tranche supérieure en est décorée de réticulations, de damiers, d'étoiles, de perles, de fleurons, d'entrelacs, et même d'enroulements. Les moulures inférieures sont bien calculées, de manière à se faire valoir réciproquement par le jeu de la lumière et des ombres. Jamais on n'y rencontre de formes anguleuses ou prismatiques. L'architecture romano-byzantine tertiaire n'emploie que des formes arrondies, toriques et vigoureusement dessinées. On en voit de beaux spécimens à Saint-Remi de Reims, à Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, à Notre-Dame de la Couture au Mans, à Saint-Maurice d'Angers, à Notre-Dame de Poitiers, à Candes en Touraine, à Fontevrault en Anjou, à Vézelay en Bourgogne, à Saint-Lazare d'Avallon, etc., etc.

Pendant toute la période ogivale, depuis le XIII^e siècle jusqu'au XVI^e, l'abaque ou tailloir est communément octogonal, quelquefois rond. La première de ces formes s'aperçoit aux colonnes monocylindriques, aux piliers cantonnés de quatre colonnes engagées, aux colonnettes isolées, si fréquentes dans les galeries du triforium ; elle est très-commune en France, tandis que la seconde y est fort rare. C'est le contraire qui a lieu en Angleterre, où les abaques ronds sont très-nombreux et les tailloirs à pans peu usités. Dans toutes nos belles églises de la période ogivale, les tailloirs produisent un bon effet au-dessus des riches chapiteaux à feuillages : ils ne reçoivent, durant trois siècles et demi, que des modifications sans importance. Ces changements sont trop superficiels pour que nous cherchions à les faire connaître en détail.

Dans quelques auteurs, on entend par l'abaque un certain ornement gothique, avec un filet ou chapelet, ou bien une plinthe qui est autour de l'échine ou courbure, ou enfin la moulure en creux qui couronne le piédestal de l'ordre toscan.

On appelle encore *abaque* le couvercle carré d'une corbeille de fleurs. Enfin on donne le même nom à toutes les tablettes carrées posées sur un corps rond.

ABAT-JOUR. — Baie de fenêtre dont le plafond et l'appui sont inclinés en biseau, de dehors en dedans, pour donner plus de jour dans les lieux qui, n'étant éclairés que par le haut, reçoivent la lumière obliquement de haut en bas, ou bien encore pour diriger la lumière sur quelques points particuliers. Par extension, on appelle abat-jour toute baie de fenêtre dont le plafond ou l'appui est incliné soit en dedans, soit en dehors, soit en biseau, soit en ligne courbe, soit de toute autre manière, afin de raccorder la décoration de l'intérieur avec celle de l'extérieur. Cette disposition se rencontre fréquemment aux fenêtres des églises de la période romano-byzantine, où l'on voit souvent des baies larges à l'intérieur s'ouvrir à l'extérieur par un cintre étroit et allongé, comme les meurtrières des forteresses. Il est inutile de citer des exemples de cette disposition architecturale qui se voit à peu près dans tous les monuments du XI^e et du XII^e siècle. Mais certains monuments religieux, pouvant au besoin servir de forteresses, ayant créneaux et machicoulis, comme des châteaux, des tours et des murailles d'enceinte, présentent des fenêtres en abat-jour fort curieuses. On en conçoit aisément le but : il est absolument le même que pour les constructions militaires, où l'on cherche toutes les précautions de défense, en ménageant tous les moyens de repousser les ennemis du dehors.

D'autres monuments religieux, ayant une destination exclusivement ecclésiastique, bâtis dans des pays montagneux, où l'hiver est long et rude, où les froids sont quelquefois d'une âpreté mortelle, comme en Auvergne, dans le Vélay, le Rouergue, sont percés de fenêtres dont l'ouverture extérieure est aussi rétrécie que possible, afin de prêter passage à la lumière, sans permettre à l'air glacial de s'introduire à l'intérieur. Ces fenêtres, fortement évasées en dedans, ont un abat-jour très-incliné, afin de disperser le jour sur une plus large surface. Dans son ouvrage sur les *Eglises romanes et romano-byzantines de l'Auvergne*, M. Mallay a noté plusieurs faits de ce genre. Dans la partie du diocèse de Lyon qui s'étend dans les régions les plus escarpées de la Loire, il y a plusieurs églises romano-byzantines, où les fenêtres en abat-jour sont fortement prononcées. On a voulu expliquer cette forme insolite, où la baie est réduite à la plus petite dimension, par la pauvreté des habitants, qui auraient ainsi cherché à rendre moins dispendieuses les réparations à faire à leurs modestes temples ; il faut plutôt en voir la raison dans la rigueur du climat et dans la longueur de la mauvaise saison.

Dans l'abside charmante d'une église du XII^e siècle, à Vernou, au diocèse de Tours, il y a cinq fenêtres à plein cintre, à baies extérieures étroites et à abat-jour très-inclinés.

L'abat-jour a été quelquefois usité durant

la période ogivale ; on en voit des exemples aux XIIIe, XIVe et XVe siècles. Il est employé alors plutôt comme ornement que dans un but d'utilité, car l'évasement est parfois extérieur. Cette forme contribue à donner plus de légèreté à des surfaces uniformes trop étendues. Cet arrangement se remarque bien plus souvent dans les églises ogivales aux baies extérieures des clochers; dans ce dernier cas, l'inclinaison de l'appui peut aider à l'écoulement des eaux pluviales et favoriser l'effet des abat-son.

ABAT-VENT. — ABAT-SON. — On entend par abat-vent une suite de petits toits interrompus, saillants les uns sur les autres, ou d'auvents posés dans l'ouverture d'une fenêtre et fortement inclinés en dehors, pour garantir de l'action immédiate du vent, de la pluie, de la neige, les intérieurs que l'on ne veut pas priver de la circulation de l'air. Ils sont en bois, ordinairement recouverts de plomb ou d'ardoises : on a coutume de les établir aux larges baies des tours et des clochers, à la hauteur du beffroi. Là, en même temps qu'ils préservent les charpentes et les cloches contre l'humidité et les intempéries des saisons, ils empêchent les sons de se perdre dans l'air, en les dirigeant vers la terre : c'est à cette dernière circonstance qu'ils doivent encore le nom d'*abat-son*.

ABAT-VOIX. — Espèce de dôme, de dais ou de plafond, placé au-dessus de la chaire à prêcher et destiné à empêcher la voix du prédicateur de se perdre dans les voûtes de l'église.

Dans les chaires les plus anciennes, on a remarqué l'usage de l'abat-voix : l'utilité en a donc déterminé l'établissement dès le principe. Toutes les chaires, cependant, ne reçurent pas ce couronnement plus ou moins élégant, plus ou moins léger, qui est devenu aujourd'hui le complément indispensable de toute chaire à prêcher.

Le style ogival n'a rien produit de plus splendide en ce genre que les magnifiques couronnements de chaire d'Ulm, de Mayence, de Strasbourg et de Vienne en Autriche; nous devons noter ici que l'abat-voix de la chaire de Strasbourg est un travail moderne. La chaire en bois de la cathédrale d'Ulm est un véritable chef-d'œuvre de goût et de patience : la sculpture sur bois et l'art de la menuiserie y ont déployé toutes leurs ressources. La plupart des chaires sont surmontées d'un abat-voix où l'art n'a rien à revendiquer. Les plus belles chaires, après celles que nous avons nommées précédemment, sont assurément celles de la Belgique, exécutées avec un luxe prodigieux d'ornementation; mais un goût sévère et épuré n'a pas toujours présidé à leur décoration : sur l'abat-voix, comme dans l'escalier qui conduit à la chaire, l'imagination a placé mille compositions capricieuses, où la fantaisie règne trop exclusivement. A Ulm, au contraire, l'ornementation est abondante et toujours réglée. La chaire et son couronnement datent de l'époque de la construction de l'église elle-même, c'est-à-dire du XVe siècle. La pyramide aiguë qui domine l'abat-voix s'élance avec hardiesse jusqu'à la voûte et se perd dans les hauteurs de l'église, comme une flamme céleste qui remonte à sa source en tournoyant. Cet immense dais est exécuté avec un soin prodigieux : le principal motif de décoration est un petit escalier qui tourne dans un berceau de trèfles et de feuillages, et qui va en se rétrécissant à mesure qu'il s'élève. S'il était possible d'arriver par un endroit quelconque à cet escalier isolé, un enfant ne pourrait se tenir sur la marche la plus basse qui est pourtant la moins étroite. A quoi sert donc cet escalier? L'architecte n'a-t-il eu aucune intention en le suspendant au-dessus de la tête du prédicateur? C'est ici l'occasion de montrer une des mille applications du symbolisme chrétien et de la signification mystique attachée aux formes matérielles d'un monument. L'architecte n'a-t-il pas voulu frayer ce chemin tout couvert de fleurs aux messagers de la pensée divine? N'est-ce pas la place qu'il avait réservée dans son église aux pieds des anges qui descendaient à la parole du prêtre et qui planaient de là sur la foule? Cette disposition gracieuse est merveilleusement en rapport avec les idées chrétiennes sur la prédication évangélique, sur la grâce qui descend d'en haut à l'invocation ardente du prêtre, sur la lumière que Dieu envoie du ciel pour éclairer l'intelligence des hommes simples et droits qui viennent se presser autour de la tribune sacrée pour recevoir les douces et salutaires influences de la vérité.

L'abat-voix de la chaire de Vienne en Autriche est plus simple que celui de la chaire d'Ulm, mais il est plein d'élégance et parfaitement en rapport avec la tribune. Celle-ci est construite sur un plan hexagonal; le couronnement est également établi sur un hexagone; mais avant d'arriver au double feston trilobé qui termine le plafond, chaque pan est divisé en deux lobes arrondis. Il en résulte une étonnante richesse d'ornementation : les ciselures ont été prodiguées sur toute la surface du ciel ou plafond de l'abat-voix. Au centre d'une belle étoile à sept divisions se trouve un écu d'armoiries, en cartouche, comme l'écusson allemand, et tout autour, sur plusieurs lignes concentriques, des entrelacs, des feuillages, des arabesques, des têtes d'anges ou des personnages allégoriques. A la base de l'aiguille du dais, huit petits contreforts forment autant d'encadrements où l'on voit plusieurs traits de l'Evangile sculptés en haut-relief : on y distingue la Nativité de N. S., l'Apparition des anges aux bergers, l'Adoration des mages. Au haut de la pyramide, dont les lignes d'angle sont ornées de feuilles grimpantes, s'appuie le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe; il descend sur plusieurs petits personnages agenouillés, qui représentent l'assemblée chrétienne attentive à l'enseignement du prédicateur chrétien. La composition entière est surmontée du signe de la croix.

Suivant la coutume catholique, on place

une colombe, emblème de l'Esprit saint, au milieu du ciel de l'abat-voix. On retrouve des vestiges de cet usage dans des monuments assez anciens. N'est-ce pas un témoignage éclatant de la confiance que les ministres de la vérité doivent avoir en la promesse de Jésus-Christ? « Ce n'est pas vous qui parlerez, dit-il à ses apôtres, mais c'est l'Esprit qui parlera par votre bouche. » N'est-ce pas encore un symbole expressif de la pureté du dogme prêché par le prêtre catholique? L'Esprit saint veille toujours sur l'Eglise, dépositaire fidèle de la doctrine révélée par Jésus-Christ et transmise par les apôtres.

Souvent, dans les églises modernes, ou dans les églises meublées à la moderne, l'abat-voix de la chaire est surmonté d'une figure ailée, sonnant de la trompette et ayant le pied posé sur le globe terrestre. Cette image, qui représente mieux la *Renommée païenne* que l'*Ange de la parole divine*, devrait être bannie du lieu saint.

Nous avons eu l'occasion d'observer quelques chaires appartenant à un style archéologique caractérisé, dépourvues d'abat-voix. A Beaulieu, dans le comté de Hampshire en Angleterre, il y a une chaire des dernières années du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe, dont la tribune est peu saillante; le siége du prédicateur est dans l'épaisseur même de la muraille, ainsi que l'escalier qui y conduit. Au-dessus de la tête du prédicateur, une charmante petite voûte à croisées d'ogives remplace l'abat-voix. Une disposition analogue existe à l'ancienne collégiale de Saint-Georges à Faye-la-Vineuse, au diocèse de Tours. Cette église, où l'antiquaire peut faire d'intéressantes observations, fut bâtie vers la fin du XIIe siècle, dans un style qui touche à la limite de l'art romano-byzantin qui expire et de l'art ogival qui naît. Dans la nef et à la muraille du nord on voit une chaire construite peu de temps avant la Renaissance. Comme à Beaulieu, elle est en partie creusée dans la muraille; elle consiste en une plate-forme, originairement entourée d'une balustrade à jour, reposant sur un riche encorbellement. L'abat-voix n'a jamais existé : une petite voûte allongée, à nervures prismatiques, en tient lieu.

A Saint-André-lez-Troyes en Champagne, on admire une très-belle chaire à panneaux sculptés du XVIe siècle. Le dossier est composé de deux larges panneaux à rubans et les montants qui les accompagnent sont terminés par des fleurons. Il n'y a nulle trace d'abat-voix.

Ordinairement les chaires, placées à l'extérieur des monuments religieux, étaient privées d'abat-voix. Quoique celle qui se voit à l'église principale de Saint-Lô en Normandie soit surmontée d'un clocheton, malgré quelques autres exceptions encore, la plupart de ces tribunes en plein air ressemblent, avec quelques modifications, à celle de Tours, bâtie en encorbellement, ornée de gracieux dessins de la Renaissance française, à laquelle on arrive par la chapelle du palais archiépiscopal et qui domine la place de Saint-Grégoire de Tours. Cette chaire, ainsi que certaines parties voisines, fut établie par l'archevêque Martin de Beaune, fils de l'infortuné baron de Beaune-Semblançay, surintendant des finances : on y voit ses armoiries, qui sont de gueules avec un chevron d'argent et trois besans d'or.

ABBATIALE (Eglise).— I. Les grandes et riches abbayes qui florissaient au moyen âge en Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre, se distinguèrent toutes par la magnificence des églises qu'elles se consacrèrent. Non-seulement l'architecture y déploya toutes ses ressources, mais encore la décoration y épuisa tous ses trésors de goût. Malgré le malheur des temps et les désastres occasionnés par les luttes civiles et religieuses, les églises abbatiales sont les seuls monuments qui puissent lutter en grandeur, en majesté, en mérite artistique avec les cathédrales et les collégiales.

Au moment où les principales églises abbatiales furent construites, la science et la piété se trouvaient unies dans les cloîtres. Les architectes de ces édifices dont les dimensions nous étonnent, dont la structure est si admirable, où toutes les règles de l'art furent si merveilleusement appliquées, étaient de simples moines. C'est surtout aux XIe et XIIe siècles, à cette époque, moins barbare assurément qu'on ne l'a prétendu, que les plus belles abbatiales furent fondées. Sous le règne de Robert, une nouvelle église fut élevée pour l'abbaye de Saint-Bénigne, à Dijon. Les fondations en furent jetées en 1001 par l'abbé Guillaume, qui dirigea lui-même les travaux, assisté de Hunaldus, jeune moine qu'il s'était attaché pour son habileté dans les arts.

Pendant que Henri Ier était sur le trône (1031—1060), fut fondée l'église abbatiale de Saint-Remi de Reims. Elle fut élevée par l'abbé Hermer et consacrée en 1049; plus tard, l'abbé Pierre de Celle reprit les travaux et acheva la construction, qui n'avait pas été entièrement terminée. A Séez, la cathédrale fut rebâtie en 1050, sous la direction du moine Azon. Avant cette époque deux moines bâtissaient, en qualité d'architectes, l'abbaye de Villeloin, au diocèse de Tours; on trouve dans le nécrologe de cette abbaye deux notes ainsi conçues : « *Kal. jan. obiit Mainardus ædificator nostri hujus loci.* » « *Idibus Augusti obiit Mainerius ædificator nostri hujus loci.* » Mais nous serions entraînés beaucoup trop loin si nous voulions citer les noms des moines qui se distinguèrent dans l'architecture, même en nous restreignant à un seul siècle. Nous aimons mieux placer ici un tableau tracé de main de maître, où les services rendus à l'art par les moines d'Occident sont admirablement exprimés. M. le comte de Montalembert, dans un passage de son introduction à la vie de Saint-Bernard, parle ainsi :

« Dès l'origine de l'ordre monastique saint Benoît avait prévu dans sa règle qu'il y au-

-ait des artistes dans les monastères, et il n'avait imposé à l'exercice de leur art, à l'usage de leur liberté qu'une seule condition, l'humilité. Sa prévision fut accomplie et sa loi fidèlement exécutée. Les monastères bénédictins eurent bientôt, non-seulement des écoles et des bibliothèques, mais encore des ateliers d'art où l'architecture, la peinture, la mosaïque, la sculpture, la ciselure, la calligraphie, le travail de l'ivoire, la monture des pierres précieuses, la reliure et toutes les branches de l'ornementation furent étudiées et pratiquées avec autant de soin que de succès, sans jamais porter atteinte à la juste et austère discipline de l'institut.

« L'enseignement de ces arts divers formait même une partie essentielle de l'éducation monastique.

« Les plus grandes et les plus saintes abbayes étaient précisément les plus renommées par le zèle qu'on y déployait pour la culture de l'art. Saint-Gall en Allemagne, le Mont-Cassin en Italie, Cluny en France, furent pendant plusieurs siècles les métropoles de l'art chrétien. Plus tard, Saint-Denis, sous l'abbé Suger, leur disputa cet honneur. A l'ombre de son immense église, la plus grande de toute la chrétienté, Cluny, avec les innombrables abbayes qui relevaient d'elle, formait un vaste foyer où tous les arts recevaient ce développement prodigieux qui devait attirer les reproches exagérés de saint Bernard. Le Mont-Cassin suivait la même impulsion, et l'on voit que l'abbé Didier, lieutenant et successeur de saint Grégoire VII, conduisait de front la construction de son monastère sur une échelle colossale, et de vastes travaux de mosaïque, de peinture, de broderie et de ciselure en ivoire, en bois, en marbre, en bronze, en or, en argent, exécutés par des artistes byzantins ou amalfitains, et qui lui valurent l'admiration expansive des contemporains. Un autre des lieutenants de Grégoire VII, saint Guillaume, abbé de Hirschau, en Souabe, se livrait avec ardeur à la culture des arts : il établit deux écoles d'architecture, l'une à Hirschau même, l'autre au monastère de Saint-Emmeran de Ratisbonne.

« Au XIᵉ siècle surtout, on peut l'affirmer, à l'exemple de Didier et de Guillaume, la plupart des moines, célèbres par leurs vertus, leur science ou leur dévouement à la liberté de l'Eglise, l'étaient également par leur zèle pour l'art, et souvent aussi par leur talent personnel pour la ciselure, la peinture ou l'architecture. On dérogeait même à la règle en permettant ou en ordonnant aux moines artistes, lorsque leur conduite était exemplaire, de sortir de leur monastère et de voyager, afin de perfectionner leur talent ou d'étendre leurs études. Quand la charité l'exigeait, on les envoyait au loin, en véritables missionnaires de l'art, porter dans les contrées étrangères les traditions et les règles de la beauté monumentale, comme ceux qu'un abbé de Wearmouth envoya en qualité d'architectes au roi d'Ecosse Naitan, sur la demande de ce prince, pour enseigner aux Pictes la construction des églises en pierre, selon l'usage des Romains.

« L'architecture ecclésiastique est redevable aux moines de ses plus durables progrès. L'ordre de Cîteaux est celui de tous qui nous a laissé les édifices les plus parfaits. Mais pendant les six siècles qui séparent saint Benoît de saint Bernard, comme pendant tout le cours du XIIIᵉ et du XIVᵉ siècle, les moines surent appliquer à d'innombrables constructions la magnificence et la solidité que comporte cette reine des arts. Non-seulement ils élevèrent à Cluny la plus vaste basilique du moyen âge et de toute la chrétienté, mais ils couvrirent tous les pays de l'Europe catholique d'une profusion d'églises, de cloîtres, de salles capitulaires, dont il nous reste à peine les noms et quelques ruines : toutefois, parmi ces ruines, il en est qui méritent de compter au nombre des monuments les plus précieux. Nommons seulement entre les monastères remarquables par leur beauté architecturale, et dont on peut encore aujourd'hui apprécier les restes, Croyland, Fountains, Tintern, en Angleterre ; Walkenried, Heisterbach, Altenberg, Paulinzelle, en Allemagne ; les chartreuses de Miraflores, de Séville, de Grenade, en Espagne ; Alcobaça et Bathala, en Portugal ; Souvigny, Vézelay, le Mont-Saint-Michel, Fontevrault, Pontigny, Jumiéges, Saint-Bertin, en France, noms à jamais chers aux véritables architectes, et qu'il suffit de prononcer pour frapper d'une ineffaçable réprobation les barbares auteurs de la ruine et de la profanation de tant de chefs-d'œuvre.

« Quand nous disons que ces innombrables églises monastiques, semées sur la surface de l'Europe, furent construites par les moines, c'est le sens littéral de ce mot qu'il faut entendre. Les moines étaient non-seulement les architectes, mais encore les maçons de leurs édifices. Après avoir dressé leurs plans, dont la noble et savante ordonnance excite encore notre admiration, ils les exécutaient de leurs propres mains et en général sans le secours d'ouvriers étrangers. Ils travaillaient en chantant des psaumes, et ne quittaient leurs outils que pour aller à l'autel ou au chœur. Ils entreprenaient les tâches les plus dures et les plus prolongées, et s'exposaient à toutes les fatigues et à tous les dangers du métier de maçon. Les supérieurs aussi ne se bornaient pas à tracer les plans et à surveiller les travaux ; ils donnaient personnellement l'exemple du courage et de l'humilité et ne reculaient devant aucune corvée. Tandis que de simples moines étaient souvent les architectes en chef des constructions, les abbés se réduisaient volontiers au rôle d'ouvriers. On voit au IXᵉ siècle que la communauté de Saint-Gall, ayant travaillé en vain tout un jour pour tirer de la carrière une de ces énormes colonnes d'un seul bloc qui devaient servir à l'église abbatiale, et tous les frères n'en pouvant plus, l'abbé Ratger seul persista à verser ses sueurs jusqu'à ce qu'invoquant saint Gall il eut le bonheur de voir le bloc se détacher.

Lorsque l'église fut achevée avec toutes ses magnifiques dépendances, ce produit des labeurs monastiques excita une admiration universelle, et leurs voisins disaient : « On voit bien au nid quel genre d'oiseaux y habite. *Bene in nido apparet quales volucres ibi inhabitant : cerne basilicam et cœnobii claustrum.* (Ermenric.)

« Au xᵉ siècle, saint Gérard, abbé de Broigne, revenant de Rome, escortait lui-même, à travers les passages si difficiles des Alpes, les blocs de porphyre qu'il faisait transporter, à dos de mulets, d'Italie en Belgique, parce que, dit son biographe, la beauté lui semblait nécessaire à son église.

« Lors de la construction de l'abbaye du Bec, en 1033, le fondateur et le premier abbé, Herluin, tout grand seigneur normand qu'il était, y travailla comme un simple maçon, portant sur le dos la chaux, le sable et la pierre. Un autre Normand, Hugues, abbé de Selby, dans le Yorkshire, en agit de même, lorsqu'en 1096 il rebâtit en pierre tous les édifices de son monastère, qui étaient auparavant en bois : revêtu d'une capote d'ouvrier, et mêlé aux autres maçons, il partageait tous leurs labeurs. Les moines les plus illustres par leur naissance se signalaient par leur zèle dans ces travaux. On voyait Hezelon, chanoine de Liége, du chapitre le plus noble de l'Allemagne, et renommé en outre par son érudition et son éloquence, se faire moine à Cluny pour diriger la construction de la grande église fondée par saint Hugues, et échanger ses titres, ses prébendes et sa réputation mondaine contre le surnom de *Cimenteur*, emprunté à son occupation habituelle. Ailleurs, on raconte que lors des vastes travaux entrepris à Saint-Vanne, vers l'an 1000, Frédéric, comte de Verdun, frère du duc de Lorraine et cousin de l'empereur, qui y était moine, creusait lui-même les fondations du nouveau dortoir, et emportait sur le dos la terre qui en provenait. Pendant la construction des tours de l'église abbatiale, comme il n'y avait pas assez de frères pour porter le ciment dans les hottes jusqu'aux étages supérieurs des nouvelles tours, Frédéric exhorta un moine de race très-noble qui se trouvait là à prendre sur lui cette corvée. Celui-ci rougit, et dit qu'une telle tâche n'était pas faite pour un homme de sa naissance. Alors l'humble Frédéric prit lui-même la hotte remplie de ciment, la chargea sur ses épaules, et monta ainsi chargé jusqu'à la plate-forme où travaillaient les ouvriers. En redescendant, il remit la hotte au jeune réfractaire, en lui rappelant qu'il ne devait plus désormais rougir devant personne d'avoir à faire une corvée dont s'était acquitté en sa présence un comte, né fils de comte.

« Au sein de ces édifices, dont les plans et la construction étaient l'œuvre des moines eux-mêmes, il s'organisait de vastes ateliers où tous les autres arts étaient réunis et cultivés ; mais toujours sous cette stricte loi de l'humilité que le saint législateur de l'ordre avait imposée.

« On n'a pas assez remarqué la variété des travaux auxquels se livraient simultanément les moines artistes, ni la facilité extraordinaire avec laquelle ils reportaient leurs talents sur des objets divers. Le même homme était souvent architecte, orfèvre, fondeur, miniaturiste, musicien, calligraphe, facteur d'orgues, sans cesser d'être théologien, prédicateur, littérateur, quelquefois même évêque ou conseiller intime des princes. Parmi tant d'exemples que nous avons déjà cités, rappelons celui de Tutilon, moine de Saint-Gall, au ixᵉ siècle, qui était renommé dans toute l'Allemagne comme peintre, architecte, prédicateur, professeur, latiniste et helléniste, astronome et ciseleur. Nous pouvons en ajouter plusieurs autres qui se rapportent au xiᵉ siècle. Ainsi, Mannius, abbé d'Evesham, en Angleterre, est désigné comme habile à la fois dans la musique, la peinture, la calligraphie et l'orfévrerie : Foulques, grand-chantre de l'abbaye de Saint-Hubert des Ardennes, était aussi bon architecte qu'élégant miniaturiste. Un moine distingué que nous comptons aussi parmi les historiens, Hermann Contract, tout infirme et contrefait qu'il était, trouvait en outre le moyen de cultiver avec succès la poésie, la géométrie, la mécanique, la musique et surtout l'astronomie ; il savait à fond le grec, le latin et l'arabe, et nul ne pouvait rivaliser avec lui pour la fabrication des instruments de musique et d'horlogerie. »

Ce curieux passage à l'*Introduction à la Vie de saint Bernard*, par M. le comte de Montalembert, a été publié avant le livre lui-même, dans les *Annales archéologiques* dirigées par M. Didron ; nous engageons vivement les personnes qui désirent connaître cette partie de l'histoire ecclésiastique des abbayes, généralement mal appréciée par la plupart des écrivains, à voir dans son entier l'article intitulé : *L'Art et les Moines*, Ann. archéol., tom. vi, pag. 121 et suiv.

Quand une abbaye se fondait quelque part, ou qu'elle envoyait ailleurs une pieuse colonie, on commençait par bâtir un sanctuaire ; la croix était d'abord plantée à l'endroit où devait s'élever l'autel, la pierre fondamentale de l'édifice chrétien, ensuite on se mettait à l'œuvre et bientôt on consacrait à Dieu cette enceinte où les moines devaient passer leur vie, comme dans le *vestibule du ciel*, selon une belle expression empruntée aux siècles de foi.

II.

L'église abbatiale de Cluny, la plus grande de toute la chrétienté, comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, peut être choisie pour type de toutes les constructions du même genre. Nous n'avons pas besoin ici de chercher à reconstituer quelques-unes des anciennes abbatiales, construites antérieurement au xiᵉ siècle : nous avons tenté ailleurs cette entreprise hérissée de difficultés, en essayant, d'après les auteurs ecclésiastiques, de restituer l'église dans toutes ses parties, au point de vue archéologique. La basilique de Cluny a des droits à être ci-

tée en tête de toutes les abbatiales, non-seulement à cause de la magnificence que l'on y avait déployée, mais encore à cause de la date de sa construction; non pas que nous soyons embarrassés pour citer une abbatiale plus ancienne dans son architecture, puisque la charmante abbatiale de Preuilly, au diocèse de Tours, fut bâtie de 1001 à 1009. Mais l'abbatiale de Cluny est véritablement la métropole des établissements de même nature.

L'église de Cluny ne suffisait plus dès le milieu du XIe siècle au nombre des habitants du monastère et à la splendeur de l'abbaye. Saint Hugues entreprit, en 1089, l'édifice colossal; il n'eut pas la joie de voir la solennelle dédicace de l'église entière, car cette dédicace fut retardée jusqu'en 1131. Mais sa dépouille mortelle y reposa du moins derrière ce maître-autel qu'il avait fait bénir par le pape Urbain II.

L'abbatiale de Cluny appartenait dans son ensemble au style romano-byzantin secondaire et de transition. Elle offrait au regard une des merveilles de cette architecture à plein cintre, où l'œil saisit les premiers vestiges de la transformation importante que subit l'art de bâtir dans les premières années du XIIe siècle. Si elle avait échappé au marteau démolisseur des Vandales modernes, ce serait incontestablement le plus curieux monument de tous ceux qui précédèrent l'âge des cathédrales gothiques. Et pourtant, le XIe siècle ne fut pas stérile: il répara les désastres occasionnés par les incursions des Normands; il édifia les grandes églises de Saint-Martin de Tours, de Saint-Hilaire de Poitiers, de Saint-Etienne, de la Trinité de Caen, la rotonde de Saint-Bénigne de Dijon, l'église de Saint-Martial de Limoges, etc.

Le caractère distinctif de l'abbatiale de Cluny, c'était la grandeur de ses étonnantes dimensions, l'austérité de sa construction, la gravité des ornements, la majesté de l'ensemble. Cette église avait 555 pieds de longueur, neuf pieds seulement de moins que l'église actuelle de Saint-Pierre de Rome, qui était alors beaucoup moins grande qu'aujourd'hui; trois autres églises abbatiales qui subsistent encore aujourd'hui ont des dimensions qui nous surprennent quoiqu'elles soient bien loin de pouvoir être comparées à celles de Cluny: Vézelay, Saint-Denis et Pontigny ont respectivement 375, 335 et 314 pieds de long.

La basilique de Cluny, selon l'usage des temples chrétiens, s'étendait de l'occident à l'orient, au bas de la montagne sur laquelle la ville et l'abbaye étaient construites. On descendait d'abord, par cinq larges degrés circulaires, à un vaste espace vide où s'élevait une haute croix de pierre; mais, avant d'y parvenir, il fallait traverser un très-beau portique romano-byzantin, à deux arches, placé en face de la basilique, et que l'on voit aujourd'hui debout, noirci, obscur, ignoré, dans le lieu même où fut le temple dont il formait comme la première et noble entrée. Deux autres rampes d'escaliers, de 36 pieds de longueur, conduisaient, interrompues par plusieurs plates-formes, jusqu'au portail de l'église, encadré entre deux grandes tours carrées. La tour méridionale était le siége de la justice, la tour septentrionale servait au dépôt des archives. Ces tours n'avaient que 140 pieds de hauteur et 41 de largeur, mais il était visible qu'elles n'avaient point été portées à toute l'élévation du plan primitif.

Après avoir franchi le premier portail, on se trouvait dans un immense *pronaos* ou *narthex*. Ce vestibule, semblable à celui de Vézelay, était entièrement fermé comme un véritable temple: il avait 110 pieds de long, 81 pieds de largeur, et se divisait en une nef principale et deux collatéraux. L'intérieur de ce pronaos avait trois étages d'architecture: on y distinguait l'ogive, dans un grand nombre d'arcades; les colonnes étaient surmontées de chapiteaux décorés de fleurs, d'oiseaux, de feuillages et de figures capricieuses d'animaux monstrueux; on y voyait aussi des pilastres diversement ornés, comme on les observe dans les églises de la Bourgogne. La voûte était en forme de pyramide à quatre pans, et avait près de 100 pieds d'élévation; elle ressemblait aux voûtes si curieuses de l'ancienne collégiale de Loches, en Touraine, en forme de pyramide à huit pans; cette modification du plan indique une plus grande perfection d'architecture à Loches qu'à Cluny.

En franchissant le portail intérieur, on était enfin dans le temple principal: on avait descendu 40 degrés. Mais les précautions des architectes avaient habilement écarté toute humidité par la distribution de longs canaux souterrains qui allaient se décharger, à l'orient, dans les beaux jardins de l'abbaye.

La grande basilique avait plus de 410 pieds de long. Bâtie en forme de croix archiépiscopale, elle avait ainsi deux croix ou transsepts; la première longue de 200 pieds, large de 30; la seconde, longue de 110 pieds et plus large que la première. La largeur moyenne de l'église était de 110 pieds: elle se partageait en 5 nefs.

Trente-deux piliers massifs, de sept pieds et demi de diamètre, portaient la voûte principale, plus élevée encore que celle du vestibule. Ces piliers étaient flanqués, de trois côtés, de colonnes engagées qui ne montaient pas plus haut que les voûtes des collatéraux; et du côté de la grande nef, c'étaient des pilastres au lieu de colonnes. Cependant on remarquait une disposition différente aux transsepts, où les colonnes s'élançaient d'un jet jusqu'à la grande voûte, avec les piliers eux-mêmes qu'elles entouraient. Sur 28 autres piliers de la même dimension que ceux de la nef du milieu, s'appuyaient deux autres nefs de 55 pieds d'élévation, et les bas-côtés hauts seulement de 37. L'édifice entier reposait donc sur 60 piliers, sans parler du vestibule, et sur 68 en y comprenant le vestibule.

Un nombre prodigieux de plus de 300 fenêtres cintrées étroites, élevées, éclairaient

l'église, mais y laissaient tomber de haut une lumière douteuse qui n'empêchait point cette mystérieuse obscurité qu'on demanda, plus tard, aux vitraux de couleur, après qu'on eut agrandi les fenêtres des cathédrales.

Au milieu du chœur il y avait deux jubés ; mais on y admirait principalement le sanctuaire, hardiment porté sur 8 colonnes de marbre, de 30 pieds d'élévation. Six surtout étaient précieuses : trois de cipolin d'Afrique, trois de marbre grec de Pentélie, veiné de bleu. Saint Hugues les avait fait amener d'Italie par la Durance et le Rhône. Leurs chapiteaux étaient sculptés avec une rare magnificence et avec toute la variété de l'art romano-byzantin ; du reste, tous les chapiteaux de la basilique étaient sculptés avec une étonnante perfection.

La voûte de l'abside était entièrement couverte par une peinture d'un magnifique caractère. Elle représentait la figure de Jésus-Christ, de 10 pieds de hauteur, porté sur des nuages, une main levée, l'autre posée sur le livre aux sept sceaux. A ses pieds reposait l'agneau *comme immolé*, suivant l'expression de l'Apocalypse. Cette composition gigantesque était accompagnée des figures ailées de l'homme, du lion, de l'aigle et du bœuf. Toute cette peinture se détachait sur un fond d'or orné de losanges, en forme de mosaïque. Ce bel ouvrage qui décorait la coupole de Cluny avait conservé la fraîcheur de ses couleurs primitives, jusqu'au commencement du XIX^e siècle, qu'elle disparut dans les ruines de l'abbatiale. (*Voy.* P. Lorrain, hist. de Cluny, p. 86).

La basilique de Cluny, dont les archéologues regretteront à jamais la destruction, offrait donc le modèle de ces curieuses dispositions architecturales que nous retrouvons dans la plupart des monuments de l'ancienne province de Bourgogne, et qui forment un caractère assez tranché pour l'établissement d'une école spéciale, que nous avons appelée l'*École bourguignonne*. Nous reviendrons sur cette école dans un article particulier, et nous y exposerons des observations que nous avons consignées précédemment dans plusieurs ouvrages. C'est, du reste, dans l'histoire générale de l'architecture sacrée en France, un fait bien important que les modifications appartenant uniquement aux monuments de l'école bourguignonne. On a prétendu qu'il y eut deux types en Bourgogne, celui de Cîteaux et celui de Clairvaux, et que ces deux types transplantés par toute la France avec les nombreuses colonies sorties de ces deux abbayes célèbres, exercèrent la plus forte influence dans la marche et les développements de notre art national, surtout aux XI^e et XII^e siècle. Cette idée a été émise pour la première fois par M. l'abbé Crosnier, de Nevers. (*Voy.* ÉCOLES.)

III.

Après avoir donné la description de la plus illustre abbatiale de la chrétienté, au XI^e siècle, il est utile, pour se faire une juste idée des églises monastiques de ce même XI^e siècle, de placer à la suite la description d'une abbatiale plus modeste. Nous choisissons à cet effet l'abbatiale de Saint-Pierre de Preuilly, au diocèse de Tours, comme étant d'une pureté parfaite de style. Cet édifice, d'ailleurs, offre un grand intérêt à l'archéologie : bâti à l'ouverture même du XI^e siècle, dans un style architectural qui montre à l'œil attentif de nombreuses réminiscences orientales, sous le rapport des dates et de la construction, il mérite de fixer l'attention des historiens et des antiquaires. L'église abbatiale de Preuilly, fondée en 1001, était achevée en 1009.

Cette église est remarquable, non-seulement par ses nobles proportions, par ses belles dimensions, par son ordonnance générale, par ses détails d'architecture et de sculpture, mais encore par certaines particularités de construction que nous signalons aux amis de la science, comme étant de la plus haute valeur. Il est évident, pour quiconque s'est donné la peine de faire l'analyse scientifique des principales formes du monument, qu'on y découvre de fréquentes traces des influences orientales. Le génie de l'architecture grecque y est spécialement empreint dans les moulures, les contours, les profils, les sculptures, et ces mille détails qui accusent un style. Les toitures actuelles sont loin d'offrir la disposition des couvertures qu'elles ont remplacées. L'aspect de l'édifice, sous ce rapport, a été complétement changé et dénaturé. Des vestiges de lignes rampantes, observés sous les toits, donnent à penser que les combles étaient presque plats, probablement couverts de dalles. L'inclinaison des lignes rappelle les proportions des frontons antiques. Ces traces en pierre sont évidemment un reste de la disposition architecturale première ; elles rappellent les principes adoptés et suivis en Orient, où le comble des édifices n'est jamais aigu comme dans les constructions du Nord, et où la pierre joue le rôle que l'on confie au bois dans d'autres contrées.

L'église de Preuilly possède, en outre, une grande importance locale ; elle a exercé une puissante influence sur les constructions voisines et contemporaines. C'est un type qui a été constamment adopté, avec des modifications plus ou moins considérables, pour l'édification des églises du XI^e siècle, dans les paroisses adjacentes de la Touraine et du Berri.

L'église actuelle fut fondée par Effroy, Euffroy ou Effrid, seigneur de la Roche-Posay et de Preuilly. Comme nous l'avons indiqué précédemment, ce fait eut lieu en 1001. Sur la façade on lit encore la date de 1009, époque de l'achèvement de l'église. Cette date est écrite en chiffres arabes ; elle est assez moderne et a remplacé une inscription antique. Cette église, dédiée à saint Pierre, chef des apôtres, fut bâtie pour servir à une abbaye de Bénédictins. Malheureusement nous connaissons à peine quelques-unes des circonstances qui accompagnèrent l'établissement de la communauté bénédic-

tine. Le fondateur fut inhumé dans l'église, et on y lisait son épitaphe en vers léonins et rimés, selon le goût du temps où elle fut composée. Les vertus guerrières du seigneur Effroy y sont exaltées avec beaucoup d'emphase. Geoffroy II, son petit-fils, seigneur de Preuilly, est donné par le *Chronicon Turonense* et le *Chronicon S. Martini Turonensis*, comme l'inventeur des tournois; plusieurs auteurs ont aussi regardé ce même Geoffroy comme l'inventeur des pièces héraldiques du blason : il est probable qu'il contribua seulement à en régulariser l'emploi et la signification.

L'église s'étend dans les proportions suivantes : longueur totale, 57m, 50; largeur totale des trois nefs, 18, 00; largeur de la grande nef, 8, 00; largeur au transsept, y compris les chapelles situées à l'extrémité de chaque croisillon, 29, 00; hauteur sous voûte à la nef, 16, 50; hauteur des voûtes des bas côtés, 15, 00; hauteur de la tour, 22, 50.

Le plan est la forme de la croix latine avec collatéraux et déambulatoires autour de l'abside. C'est peut-être le premier exemple de cette curieuse disposition qui exerça une si profonde influence sur les modifications postérieures du plan des édifices religieux, et qui, plus tard, fut constamment adoptée dans les églises de grande dimension. Il est extrêmement curieux de constater l'apparition de cette forme architecturale dans un monument construit aux dix premières années du XIe siècle. C'est probablement à la naissance de cette importante disposition, que nous devons attribuer une certaine hésitation qui se traduit en plusieurs endroits par des irrégularités très-sensibles. Pour celui qui voudrait mesurer toutes les parties de l'église de Preuilly, le compas, la règle et l'équerre à la main, il y aurait, sans aucun doute, des déviations maladroites à signaler, ainsi que des rapports mal établis entre certains membres de la construction. Mais ce n'est pas en prenant en main les instruments de manœuvre que nous devons étudier les monuments les plus anciens de la renaissance romano-byzantine dans le centre de la France. Agir autrement, ce serait agir avec la même imprudence et la même inconséquence que celui qui voudrait juger les œuvres littéraires d'un autre âge sans tenir compte des temps, des mœurs et de la civilisation. Ne dirait-on pas d'un critique ignorant qui avancerait que le sire de Joinville ne savait pas écrire en bon français?

Le transsept, dans chacune de ses branches, présente une chapelle en partie ouverte dans le mur oriental. A la naissance de chacun des croisillons avait été bâtie primitivement une tour, surmontée d'un clocher. Une seule des tours est actuellement dégagée; la seconde est cachée dans les charpentes. Nous appelons l'attention des amis de notre architecture nationale sur cette disposition originale. Nous la trouvons donc usitée dès les premières années du XIe siècle, à Preuilly. En 1104, quand le trésorier Hervée releva l'église de Saint-Martin, à Tours, détruite par un incendie, il adopta le même plan. On a prétendu que cette modification curieuse dans le plan des édifices sacrés avait été introduite d'abord dans les églises romanes qui s'élèvent en si grand nombre sur les bords du Rhin. On a considéré ces formes et plusieurs détails moins considérables comme constituant les caractères essentiels du type byzantin. S'il en était ainsi, nous pourrions peut-être, et avec quelque raison, faire valoir des droits à l'invention, où si l'on veut à l'importation de ces intéressantes modifications architecturales. Naguère on a prouvé, d'une manière qui nous a semblé péremptoire, que l'architecture ogivale avait pris naissance dans le nord de la France. Nous pourrions peut-être arriver à démontrer que l'architecture romano-byzantine a formulé ses premières tentatives, et pris ses premiers accroissements dans une zone spéciale qui renfermerait la Touraine, le Poitou, le Maine et l'Anjou.

Ces considérations sont trop importantes dans la philosophie de l'architecture chrétienne et indigène de la France, pour que nous ne cherchions pas à leur donner toute l'attention qu'elles méritent.

Le déambulatoire de l'église de Preuilly donne accès à trois chapelles absidales, dont une est au centre et les deux autres sont sur les flancs.

Telles sont les dispositions essentielles du plan. Nous compléterons l'idée qu'on peut se former de l'ensemble, par la description sommaire des principales régions architecturales de la basilique.

En entrant dans l'église de Preuilly, on est frappé en même temps et de la simplicité et de la majesté de l'ordonnance. La perspective générale n'a rien de trop austère ni de trop pompeux. La nef présente cinq travées complètes, l'abside également cinq travées; en y ajoutant une travée pour le chœur et une autre pour l'intertranssept, on aura le développement intégral de l'église. Le monument offre donc 12 belles travées, sans y comprendre les nefs mineures et les chapelles accessoires.

En faisant l'analyse des travées de la nef, nous voyons les dispositions suivantes. Chaque pilier, carré dans la masse, est cantonné de quatre colonnettes arrondies, dont deux supportent l'arcade de communication : les deux autres soutiennent les arcs-doubleaux des voûtes. Cette ordonnance se retrouvera plus tard dans presque toutes les églises romano-byzantines. La base des grosses colonnes se rapproche beaucoup du tracé antique; à part de très-légères modifications, on y reconnaît aisément la base attique. Le fût de la colonnette tournée vers la nef majeure prend un élancement considérable pour aller chercher la retombée de l'arc-doubleau de la voûte principale. Cet exhaussement produit un bon effet en établissant de grandes lignes architecturales qui interrompent la monotonie des surfaces; la perspective y gagne beaucoup en pittoresque. Les chapiteaux sont très-variés et généralement

bien composés. On y remarque des feuillages, des bandelettes, des figures fantastiques et des représentations humaines. Il serait difficile d'en donner la description à cause de l'extrême variété des formes. Le dessin seul pourrait donner une juste idée de la composition originale de ces riches chapiteaux : ils méritent, sans contredit, d'être comparés à ce que l'art du moyen âge, au XIᵉ siècle, a produit de plus gracieux et de mieux senti. Sur les piliers s'appuient de grandes arches romanes, donnant jour de la nef majeure sur les collatéraux.

La voûte est à plein berceau dans la nef, sans nervures et sans autre interruption que celle des arcs-doubleaux en forme de plate-bande. Tout le monde sait que les voûtes de cette nature, élevées à une certaine hauteur, sont extrêmement difficiles à conserver. Il existe nécessairement une poussée très-violente au sommet des murailles ; aussi voit-on la plupart des édifices romans s'écrasant sous le poids de leurs voûtes, quoique le plus souvent ils aient été consolidés par des ouvrages postérieurs. Il en a été, à Preuilly, comme dans toutes les œuvres contemporaines. Les murailles ont été poussées au vide par la tête, et dans le cours du XVᵉ siècle, on a cherché à les consolider par de robustes contre-forts. On a réussi à prévenir la chute des voûtes qui était imminente. Néanmoins, il y a environ un siècle, on a été forcé de reprendre une partie de la voûte dans le voisinage du portail occidental. Ce travail malheureusement n'a pas empêché de nouveaux écartements, et la façade se trouve actuellement dans le plus déplorable état, surtout à l'angle méridional.

La voûte des nefs collatérales est en arc-boutant ; elle est solidement bâtie. Du reste, les nefs mineures sont fort étroites, et on pourrait presque les considérer comme faisant office de contre-forts continus pour soutenir la masse énorme de la nef majeure. La grande travée du chœur seule est voûtée avec nervures; l'intertranssept et l'abside sont recouverts d'une voûte en berceau.

Nous avons déjà dit que l'extrémité du transsept formait une chapelle qui se prolonge en abside dans le mur oriental. L'une de ces chapelles est dédiée à saint Mélaine, évêque de Rennes ; l'autre est aujourd'hui consacrée à la sainte Vierge. La muraille qui clôt le transsept à ses extrémités est ornée d'une série de petites arcades aveugles supportées sur des colonnettes. Nous retrouvons une disposition absolument identique au triforium de la région absidale.

L'abside offre cinq travées dans son pourtour. Les piliers ont été remplacés par des colonnes monocylindriques d'un diamètre bien proportionné. Malheureusement elles sont aujourd'hui cachées au milieu d'une maçonnerie moderne établie pour supporter un énorme contreretable d'autel. Il est vraiment fâcheux de dérober ainsi au regard, par une construction lourde et sans caractère, la portion la plus remarquable de l'église. Au-dessus du triforium, orné de nombreuses arcades aveugles, s'ouvrent cinq fenêtres à plein cintre.

Les trois chapelles de la région absidale sont bâties sur un plan fort simple : elles forment trois absidioles arrondies.

Avant de passer à l'examen de l'extérieur, nous devons constater l'existence d'une crypte sous le sanctuaire. On ne peut plus y entrer parce qu'elle est remplie de décombres : on y entrait par une porte située derrière l'abside, en face de la chapelle de la Sainte-Vierge et au fond du chevet.

La façade occidentale nous présente une décoration architecturale simple, originale et d'un beau caractère. En l'examinant attentivement, on y trouve matière à quelques réflexions. Les constructeurs, au XIᵉ siècle, étaient habiles dans l'art d'appareiller les pierres. En une infinité d'endroits, ils nous ont laissé de vrais modèles pour la coupe, la taille et la pose des pierres. Ils comprenaient, sans doute, leur infériorité dans la sculpture et surtout dans la statuaire. Aussi voyons-nous qu'ils cherchent constamment à déployer la science de l'appareil et qu'ils négligent l'ornementation sculpturale. Preuilly nous montre à sa façade un des plus curieux exemples de ce dernier parti. Le frontispice n'est beau que de la disposition des lignes et de la taille des pierres. On y distingue plusieurs étages. A la partie inférieure, formant soubassement, s'ouvre seulement la principale porte d'entrée. Les ornements y sont distribués avec une austère sobriété ; les pieds droits sont uniquement décorés d'une petite colonnette à chapiteau. Le premier étage est composé, au centre, d'une large fenêtre accompagnée de deux arcades effilées reposant sur une élégante colonnette, et sur les flancs d'une fenêtre moins étendue éclairant les bas-côtés. Les archivoltes des trois fenêtres sont ornées de quelques sculptures, et appuyées sur une moulure également sculptée. La fenêtre centrale est encore décorée d'une belle moulure à perles saillantes. Le second étage est formé d'une magnifique série de petits arcs cintrés qui s'étend dans toute la largeur de la façade. On ne saurait rien imaginer de plus piquant et de plus original que cet ensemble. La galerie supérieure est en germe une de ces somptueuses galeries garnies de statues qui couronnent le portail de nos plus illustres cathédrales. Une fenêtre géminée domine la façade et donne du jour sous la voûte de la nef. Le pignon a été changé par un exhaussement considérable. On distingue encore aisément l'inclinaison des lignes rampantes qui circonscrivaient le gable primitif.

La haute muraille extérieure de l'abside est également décorée d'une galerie fermée au niveau de la galerie intérieure du triforium. Cette particularité forme encore un des traits saillants de la physionomie architectonique de l'église de Preuilly. C'est un des premiers exemples d'un mode de décoration fréquemment usité à une époque moins avancée.

La tour est élevée dans de mâles proportions. Les fenêtres en sont remarquables ; on y voit de charmantes colonnettes couronnées de gracieux chapiteaux. A la perfection des formes, à l'élégance des sculptures, à un certain ensemble que le sentiment saisit mieux qu'il ne peut le définir, on pourrait soupçonner que cette construction est un peu moins ancienne que le corps du monument. La tour, brusquement arrêtée dans son développement pyramidal, n'a point de flèche : c'est un couronnement qui lui fait défaut. Il est vrai que les flèches en pierre étaient rarement construites au xi° siècle. Nous sommes persuadés cependant que la tour de Preuilly était destinée à porter une pyramide élancée dans le genre de celles de Ferrière-Larçon, de Beaulieu ou de Cormery, qui datent de la même époque.

IV.

La grande abbatiale de Cluny et l'humble abbatiale de Preuilly peuvent servir à faire convenablement apprécier le mouvement architectural qui s'opéra au xi° siècle, non-seulement dans les édifices monastiques, mais encore dans les monuments de tout genre. L'art romano-byzantin y trouve une de ses plus complètes réalisations et il suffirait de le bien étudier, pour connaître l'état de perfection auquel il était parvenu en peu de temps, après que les appréhensions de l'an 1000 furent dissipées.

Afin de compléter ce que nous avons à dire sur les abbatiales, nous ferons encore la description d'une abbatiale du xii° siècle et d'une autre du xiii° siècle ; nous terminerons en donnant quelques détails sur l'abbatiale de Saint-Ouen, de Rouen, en partie du xiv° siècle, et en indiquant rapidement au moins les dates principales de construction des célèbres abbatiales de Saint-Denis, en France, de Vézelay, de Pontigny, de Notre-Dame de la Couture, au Mans, de Saint-Germain des Prés, à Paris, et de Saint-Etienne de Caen. Ce sujet serait inépuisable, si nous voulions décrire, même superficiellement, toutes les abbatiales que le temps et les révolutions ont laissées debout. Nous aurions éprouvé une véritable jouissance à reconstituer, par la pensée du moins, la vénérable abbatiale de Marmoutier, la première abbaye fondée en France, après Ligugé, par saint Martin, le patriarche de la vie régulière en Occident. Nous sommes contraints d'y renoncer. Nous espérons du moins que l'on puisera dans les notions archéologiques que nous avons réunies sur les abbatiales principales une idée suffisante de ces admirables institutions que l'on a pu calomnier, mais dont on ne pourra jamais faire oublier la grandeur, la puissance, l'éclat et les services. Les abbayes furent jadis la gloire de notre pays : soyons reconnaissants en sachant juger avec impartialité les œuvres immortelles qu'elles ont léguées à la postérité.

Au milieu des monuments anciens les plus illustres, l'église de Saint-Remi de Reims occupe une des premières places ; elle se distingue par son antiquité, son caractère architectural, entre toutes les riches constructions qui font l'honneur de la Champagne Pendant de longs siècles, des populations nombreuses et ferventes se sont pressées dans son enceinte. De toutes les parties de la France et du monde chrétien, des légions de pieux pèlerins venaient prier auprès du tombeau de saint Remi, et se placer sous la haute protection de ce grand évêque.

Quand on entre pour la première fois dans l'église de Saint-Remi, on est vivement impressionné par l'ordonnance majestueuse de l'édifice. L'effet des belles lignes architecturales est saisissant. Les lois qui président à l'organisation de la basilique, les rapports établis entre ses divers membres, tout concourt à donner à l'ensemble un caractère imposant. La perspective de la région absidale est grave et solennelle.

Il existe dans cette église plusieurs dispositions originales qui la rendent plus intéressante encore pour l'art et pour la science. Quand on compare les chapelles absidales, le transsept et les belles galeries établies sur les nefs mineures aux parties correspondantes des monuments religieux du centre et de l'ouest de la France, on y trouve matière aux plus curieuses observations. Nos édifices du moyen âge, à quelque époque qu'ils appartiennent, offrent toujours des modifications curieuses dans les provinces qui ont imprimé une plus énergique impulsion à la marche de l'architecture chrétienne. Etudier et décrire avec soin les œuvres disséminées dans des régions différentes, c'est préparer à la philosophie archéologique des éléments qui se développeront plus tard.

Les origines de Saint-Remi touchent à la naissance de la religion chrétienne dans le pays rémois. Suivant les historiens, une chapelle fut d'abord dédiée en cet endroit au martyr saint Clément ; elle changea postérieurement son vocable en celui de Saint-Christophe. A Reims, comme au Mans, comme à Tours, comme dans toutes les vieilles cités gallo-romaines, les chrétiens nouvellement convertis étaient ensevelis à une petite distance des murailles de la ville. Saint Gatien, à Tours, fut enseveli dans le cimetière des pauvres, à côté d'une petite chapelle qui s'appelait *Notre-Dame-la-Pauvre*, et qui plus tard fut nommée *Notre-Dame-la-Riche*, quand on y eut déposé le corps de ce saint évêque et de son successeur. Au Mans, saint Julien fut enseveli de même dans le cimetière des chrétiens, où se trouve aujourd'hui l'église de Notre-Dame du-Pré. A Reims, saint Remi fut enterré dans la chapelle de Saint-Christophe, vers 350, au milieu des fidèles qui étaient morts pleins des espérances chrétiennes.

L'enceinte de la chapelle de Saint-Christophe était trop étroite pour contenir la multitude qui accourait autour du tombeau de saint Remi. On l'agrandit à deux reprises différentes, d'abord vers 633, sous l'évêque Sonnatius, ensuite sous le célèbre Hincmar,

au milieu du IXe siècle. A cette époque, le sépulcre fut orné d'une manière somptueuse, avec tout le luxe que les arts pouvaient alors déployer. La dédicace de la nouvelle basilique eut lieu en 863, au milieu d'un grand concours de peuples, et avec toute la pompe des solennités liturgiques.

Il serait extrêmement important, au point de vue archéologique, de connaître les principales dispositions architectoniques de cette œuvre d'un des plus grands pontifes de Reims. Les documents sont très-rares sur les édifices élevés en un siècle qui n'est connu dans notre histoire que par des calamités et des désastres. Reconstruire, à l'aide de données historiques, l'église bâtie par Hincmar, serait un travail d'une haute portée.

Dès le commencement du XIe siècle, en 1005, on songeait à rebâtir l'église de Saint-Remi, soit que la construction antérieure n'eût pu résister à l'action du temps, soit qu'on éprouvât le besoin de l'élever dans de plus grandes proportions et dans un style d'architecture mieux approprié à la réputation et à la gloire de son patron. A cette époque, il y eut dans les esprits un mouvement prodigieux dans toutes les branches de la science qui font le domaine de l'esprit humain. L'élan se porta vers la réédification des églises avec une ardeur qui tenait du prodige. La terre, dit Raoul Glaber, se dépouillait de son noir manteau de vieilles églises, pour se revêtir de sa tunique de blanches basiliques. En 1005, l'abbé Airard jeta les fondations d'une immense église, qui fut continuée par Hérimar et par Théodoric, consacrée par le pape Léon IX, mais qui, cependant, ne fut jamais entièrement terminée selon le plan primitif. La dédicace de la basilique romane eut lieu en 1049.

L'abbé Pierre de Celles, ayant pris en main le gouvernement de l'abbaye de Saint-Remi, au milieu du XIIe siècle, entreprit avec ardeur l'achèvement de l'église. Doué d'un esprit actif et d'une intelligence peu commune, cet homme sut communiquer aux travaux une impulsion tellement forte, que dans l'espace de moins de vingt ans, le couronnement fut posé à l'œuvre. On doit à Pierre de Celles le portail occidental dans sa plus grande partie, les deux premières travées de la nef, les transsepts et l'abside. Afin de mettre en harmonie les anciennes constructions avec les nouvelles, on établit des ogives en application sur les murailles de la nef, au-dessus des deux arcs en plein cintre de la galerie. Pierre de Celles avait encore fait bâtir les voûtes de la nef, qui malheureusement sont tombées plus tard.

Afin d'épuiser les principales dates historiques, nous dirons qu'en 1481, le cardinal Robert de Lenoncourt releva la partie méridionale du transsept qui était ruinée. C'est à ce même Robert, d'abord archevêque de Tours, transféré plus tard sur le siége de Reims, que la façade de la cathédrale de Tours était redevable de ses nombreuses statues.

Après avoir esquissé la chronologie du monument, il nous reste à en décrire rapidement les principales parties architectoniques.

Dans l'église de Saint-Remi, on retrouve quelques fragments d'architecture antique. Nous devons les mentionner avec un soin d'autant plus scrupuleux que de pareils vestiges sont très-rares en France. Dans la galerie du transsept septentrional, à droite, on trouve deux colonnettes en marbre gris, surmontées de leurs chapiteaux en marbre blanc, d'un travail nettement accusé. Ces chapiteaux à feuillages montrent les oves et les perles allongées que l'on remarque dans ceux de Jouarre, découverts et décrits par M. de Caumont. A la façade, on admire encore de magnifiques colonnes en granit, d'un travail distingué. D'où proviennent ces précieux débris ? Il est facile de faire des conjectures; il serait à peu près impossible de fournir des preuves démonstratives de l'opinion qui prétend qu'elles proviennent de la basilique primitive. Peut-être ont-elles été arrachées à quelque monument gallo-romain ? Quoi qu'il en soit, ces restes sont, aux yeux de l'antiquaire, d'un prix inestimable.

Les travées de la nef majeure, dans leurs dispositions essentielles, appartiennent évidemment à l'œuvre du XIe siècle. Il est aisé d'y suivre tous les caractères de l'architecture romano-byzantine secondaire. Un grand arc plein cintre repose sur des piliers, modifiés plus tard, et présente dans sa structure une ressemblance parfaite avec les constructions contemporaines. Les belles galeries qui s'étendent sur toute la largeur des collatéraux rappellent une disposition semblable à Saint-Etienne de Caen, à Notre-Dame de Laon, et dans quelques autres basiliques de premier ordre. Ces galeries s'ouvrent sur la nef par deux arcades cintrées qui reposent sur une élégante et grêle colonnette centrale. Le sommet de la travée est éclairé par une fenêtre à plein cintre surmontée d'un œil circulaire.

En faisant l'analyse d'une travée de la région absidale, nous compléterons l'idée générale qu'on doit se former de l'église de Saint-Remi. On a introduit dans cette portion de l'édifice une modification importante. Tous les arcs sont à ogives, et la galerie principale est surmontée d'une seconde galerie, composée de six ouvertures étroites à ogive aiguë; au-dessus s'ouvrent trois fenêtres à lancette simple, garnies de leurs vitraux.

La partie méridionale du transsept porte éminemment visibles les caractères de la troisième période du style ogival. La rose flamboyante qui l'éclaire est belle de forme et remarquable d'exécution. Les meneaux à nervures prismatiques, leur épanouissement en figures contournées, sont élégamment conduits en réseau. L'œil le moins exercé ne saurait y méconnaître l'œuvre du XVe siècle, et quand bien même les textes historiques feraient défaut, la critique archéologique serait un guide infaillible. Nous avons dit en

passant que ce travail était dû au cardinal Robert de Lenoncourt. Le portail extérieur de cette portion du transsept mérite de fixer l'attention par ses ornements et par ses ensembles pleins de grâce et d'harmonie. Malgré quelques mutilations, les statues sont encore dignes d'attirer le regard de l'artiste; nous devons spécialement signaler une statue de la sainte Vierge, au centre de la porte.

Avant de continuer à donner quelques détails sur l'extérieur de l'église de Saint-Remi, nous avons besoin de parler des chapelles absidales. Ces chapelles sont au nombre de cinq, sans y comprendre les deux grandes chapelles ouvertes dans la muraille orientale du transsept. Le chevet nous présente lui-même un développement de onze travées. Il est difficile de trouver des chapelles plus intéressantes sous tous les rapports que celles qui rayonnent autour de l'abside de Saint-Remi. Le plan en est original et d'un effet piquant. Nulle part, excepté dans la basilique de Saint-Quentin, on ne rencontre cette disposition; nous devons cependant convenir que cette singularité architectonique est plus curieuse encore à Saint-Quentin qu'à Saint-Remi. L'arc qui prête ouverture à la chapelle sur les collatéraux est partagé en trois autres arcades portées sur deux colonnes légères monocylindriques. Ces colonnes sont placées ici sur la ligne de circonférence d'un cercle qui aurait pour centre la clef de voûte ou le point de départ des nervures des déambulatoires. La chapelle de la Sainte-Vierge, au fond de l'abside, est élevée dans les dimensions suivantes : longueur 14 mètres 28 centimètres; largeur 7 mètres 50 centimètres. Nous terminons en répétant que la région absidale de Saint-Remi offre un type architectural très-rarement mis en pratique dans les monuments religieux du moyen âge, et qu'elle mérite une place distinguée dans l'histoire de l'art de bâtir au XIIe siècle.

Le chœur de l'église de Saint-Remi, comme à l'église métropolitaine de Reims, est sorti de ses véritables limites et de ses proportions naturelles. On en comprend ici la raison, puisque le tombeau du saint évêque était placé au chevet, tandis que dans la cathédrale on est choqué de voir la partie la plus sainte, la plus sacrée de l'édifice, abandonnée à la multitude. L'abside est le point éminemment liturgique de nos églises; c'est là que repose la tête du Christ, et c'est sur l'autel qui figure ce chef auguste, que s'opère l'*acte sublime* du sacrifice catholique.

Le chœur de Saint-Remi est entouré d'une clôture dans le style avancé de la renaissance. Quoique cette riche balustrade ait souffert cruellement, elle est néanmoins fort intéressante encore, et sa conservation doit être assurée à la place qu'elle occupe, quoiqu'elle soit en désaccord avec le style architectonique général de l'édifice.

L'extérieur de cette église n'a pas beaucoup de mouvement. Les formes principales sont monotones et peu variées. Il faut mentionner comme assez curieuses les colonnes qui remplacent les contre-forts appuyés à la muraille. Ces colonnes, à demi engagées, étaient probablement couronnées d'un chapiteau; aujourd'hui elles sont indignement tronquées, pour prêter place à des barres de fer. La façade occidentale est grave et offre quelques particularités à noter. Nous avons antérieurement dit un mot des colonnes en granit qui en décorent l'entrée. L'ornementation du portail est sobre et réservée; on y reconnaît l'empreinte du XIIe siècle dans l'ensemble, qui paraît avoir été accolé à une construction plus âgée. Mais ce qui sollicite l'attention avec plus de force, ce sont des colonnes engagées et des pilastres dont le fût est creusé de cannelures. La première question qui se présente à l'esprit, c'est de savoir si ces cannelures sont un travail antique ou une opération récente. Après un examen attentif, nous inclinons à croire qu'elles appartiennent à l'œuvre du XIIe siècle. Dans un grand nombre d'églises que j'ai eu l'occasion d'étudier en Bourgogne et dans le Nivernais, j'ai rencontré fréquemment les colonnes et les pilastres ornés de cannelures. Sans doute à Reims, comme en Bourgogne, ce système a été adopté par l'imitation de monuments plus anciens. Tous les antiquaires admettent que les pilastres cannelés de la cathédrale d'Autun sont une copie des pilastres également cannelés qui ornent l'arc romain de la porte d'Arou et de Saint-André. Pourquoi, à Saint-Remi, n'aurait-on pas cherché à reproduire des formes semblables admises dans quelque monument de l'époque gallo-romaine?

V.

Nous avons adopté comme modèle d'une abbatiale du XIIIe siècle la charmante église de Saint-Julien de Tours, parce qu'elle fut entièrement bâtie dans la première moitié du XIIIe siècle, et qu'elle présente une pureté de style et une régularité d'architecture que l'on rencontrerait difficilement ailleurs. En outre, de nombreux et beaux souvenirs religieux et historiques sont, pour ainsi dire, encore vivants à Saint-Julien. Les plus grands évêques de Tours ont eu des rapports avec cette abbaye. Des hommes du plus haut mérite, dont plusieurs, comme saint Odon, originaire de Tours, ont été employés dans les plus graves affaires du royaume, ont successivement gouverné le monastère. Sous les arceaux de son cloître, souvent se sont assis les savants Bénédictins, tels que les Mabillon, les Martenne, les Durand, les Housseau, dont le nom se rattache aux immortels travaux entrepris sur les origines et les sources de l'histoire de France.

N'oublions pas de mentionner encore que, dans l'église abbatiale de Saint-Julien, le 18 avril 1589, le roi Henri III fit l'ouverture du parlement convoqué à Tours pendant les troubles malheureux de la Ligue.

La notice suivante a été publiée par nous, en 1846, avec la collaboration de M. le chanoine Manceau.

A l'endroit où s'élève actuellement l'ab-

baye de Saint-Julien, et probablement sur l'emplacement du sanctuaire de l'église, Clovis, vainqueur des Visigoths à Vouillé, fit bâtir, en 509, une chapelle dédiée à la sainte Vierge. Laissons parler la chronique :

« L'an de grâce environ cinq-cent, Clovis en venant de Sainct-Martin de Tours, mercier ledit glorieulx saint de la victoire qu'il avait eue sur Alaric, roi des Goths, et sur les gens hérétiques arriens, monta sur son cheval qu'il avait laissé au cloitre du dict Sainct-Martin. Et mist couroñe d'or sur sa teste. Et, en allant par la ville de Tours, sarresta en la place ou a été depuis fondé le monastaire de Sainct-Julian le martir. Laquelle place était lors vuide. Et illec pr̃it le peuple respondit et donna grant quantité d'or et d'argent. »

Nous ne connaissons aucun détail précis sur la construction primitive. Peut-être pourrions-nous en concevoir une idée, d'après la description que donne saint Grégoire de Tours, d'édifices contemporains. S'il nous était permis, en cette circonstance, d'émettre une opinion, nous dirions que cette église fut élevée d'après les principes et les coutumes de l'*art gallique*, c'est-à-dire qu'une partie de la construction était en pierres et l'autre en bois.

Tout le monde connaît le passage de Clovis à Tours, et les diverses circonstances qui l'accompagnèrent. Ce prince avait désiré placer son expédition sous la protection de saint Martin, le patron des Gaules, le saint le plus populaire du moyen âge. Vainqueur et de retour dans notre cité, Clovis reçut, dans la basilique même de Saint-Martin, une ambassade de Constantinople, qui lui apportait, de la part de l'empereur Anastase, la toge patricienne, les faisceaux consulaires et le diadème royal. Revêtu des insignes de sa dignité, le roi des Francs, monté sur son cheval de bataille, passa ses troupes victorieuses en revue, non loin des bords de la Loire. La fondation de l'église de la Sainte-Vierge avait pour but d'éterniser la mémoire d'un aussi grand événement. Des monuments très-anciens et dignes de foi font connaître tous ces détails.

Licinius, neuvième évêque de Tours, avait le premier consacré l'église bâtie par les soins de Clovis. Quelques auteurs mentionnent une nouvelle dédicace, faite par Ommatius, en 515, six ans plus tard. Ces deux dates, si rapprochées l'une de l'autre, se rapportent vraisemblablement à un fait identique. Sans doute Licinius aura béni les premiers travaux commencés en 509, et Ommatius aura fait la consécration solennelle de l'édifice parvenu à son complet achèvement.

Peu de temps après, des moines venus d'Auvergne pour satisfaire leur dévotion à saint Martin, attirés aussi sans doute par la réputation de leurs compatriotes qui s'assirent avec tant d'honneur sur le siége épiscopal de Tours, établirent quelques pauvres cellules autour de l'église de Sainte-Marie. Telle fut la première origine du monastère. Saint Grégoire nous apprend que l'église conventuelle était consacrée sous le vocable de Saint-Maurice et de ses compagnons. Serait-ce une seconde église ? ou plutôt, selon l'usage des âges primitifs du christianisme, l'autel principal n'avait-il pas été dédié à un martyr, quoique le temple fût spécialement placé sous l'invocation de la sainte Vierge ? Des raisons de convenance liturgique nous feraient incliner à choisir le second parti.

Saint Grégoire de Tours, édifié des vertus de ses compatriotes et désirant resserrer davantage les liens de la vie monastique, leur donna la règle de saint Benoît qui commençait à se répandre dans le monde chrétien. Le même évêque apporta de Brioude, en Auvergne, des reliques du martyr saint Julien, pour lequel il professait une vénération particulière. Il ne crut pas pouvoir mieux faire que de les confier aux nouveaux Bénédictins. L'histoire rapporte qu'en déposant ces précieuses reliques dans l'église du monastère, saint Grégoire en fit la dédicace à saint Julien. Ce fait, d'après les principes de l'antiquité ecclésiastique, indique suffisamment une reconstruction de la basilique première. Peut-être cependant y eut-il seulement à cette époque quelques restaurations. Quoi qu'il en soit, à partir de cette solennité la communauté bénédictine prit le nom de Saint-Julien, qu'elle a conservé jusqu'à nos jours. Le vocable de Saint-Julien, malgré les désastres de l'église, a donc subsisté environ pendant treize siècles.

Dans l'intérieur du monastère, suivant la coutume des âges reculés, on érigea postérieurement plusieurs chapelles. On tomberait dans de fâcheuses erreurs de chronologie, si on ne les distinguait pas de l'église principale. C'est dans un de ces oratoires que mourut saint Odon, dont nous parlerons plus bas.

L'établissement de Saint-Julien, après une longue et toujours croissante prospérité, fut entièrement ruiné en 853 par les Normands qui exercèrent de si terribles dévastations dans la Touraine, au milieu du IXe siècle. Une histoire manuscrite de Saint-Julien nous apprend qu'à cette époque le chef des hordes normandes s'appelait *Rolo*, peut-être le fameux *Rollon*, qui fixa ses tribus vagabondes dans le territoire auquel il donna le nom de *Northmandie*.

Théotolon, issu d'une illustre famille de Tours, aussi distingué par ses connaissances et ses qualités que par sa piété, fut d'abord doyen du chapitre collégial de Saint-Martin. Dans un élan de ferveur, il prit l'habit de Saint-Benoît au monastère de Beaume, en Franche-Comté ; mais peu de temps après il en fut arraché par le vœu de ses concitoyens, qui l'appelèrent à gouverner l'Église de Tours, en qualité d'archevêque. Ainsi, celui qui avait voulu renoncer aux dignités, fut élevé aux suprêmes honneurs de l'Église. Désirant trouver, à une petite distance du siége archiépiscopal, une communauté dépendante de l'ordre de Cluny, où régnât la discipline de Cîteaux, qui avait eu pour son âme de si puissants attraits, l'archevêque Théotolon songea à relever de ses ruines l'abbaye de Saint-Julien, abandonnée

depuis les ravages occasionnés par les pirates du Nord. Ses efforts furent secondés par la pieuse libéralité de Gersinde ou Gelsinde, sa sœur. Tous deux, unis dans la même pensée, firent de grandes largesses, et le nouvel édifice fut rapidement achevé. Le 16 des calendes de septembre 943, ou 948 selon quelques auteurs, Théotolon fit avec grande pompe la dédicace de la basilique à l'honneur de la sainte Vierge et de saint Julien, martyr. Le Martyrologe de Saint-Julien mentionne exactement ces faits et ces dates.

L'archevêque, étant arrivé au terme de ses vœux, se hâta d'appeler à Tours, dans l'abbaye restaurée, Odon, abbé de Cluny, son plus intime ami. Odon, qui plus tard fut canonisé, né à Tours, devenu chanoine et grand chantre de Saint-Martin, avait quitté sa ville natale et son bénéfice pour vivre dans l'humilité de la solitude. Mais ses belles qualités, la douceur et l'élévation de son esprit, le firent élire pour diriger la florissante communauté de Cluny, après la mort de l'abbé saint Bernon. Odon reçut plusieurs missions délicates pour l'Italie, et s'en acquitta avec le succès que l'on était en droit d'attendre de sa droiture et de son habileté. Sa parole, pleine d'une éloquence persuasive, arrêta, ou du moins suspendit les dissensions qui alors déchiraient le midi de l'Europe. Surpris par la maladie et se sentant frappé à mort, Odon accourut à Tours pour mourir entre les bras de Théotolon et surtout auprès du tombeau de saint Martin, pour lequel il manifesta la plus ardente dévotion jusqu'à son dernier soupir. L'amitié qui avait uni le cœur des deux grands hommes dans le cours de leur vie, les réunit encore après leur mort : Théotolon voulut être enseveli à côté d'Odon. Gersinde, la sœur de l'archevêque et la bienfaitrice de l'abbaye, fut déposée auprès de leur tombeau. Plus tard, les restes de saint Odon furent exposés sur les autels. Le corps de Théotolon, en 1351, après la construction de l'église actuelle, fut transporté dans le chœur, au mois de novembre. Les religieux reconnaissants placèrent sur son sépulcre l'inscription suivante :

Hic jacet recolende memorie Reverendissimus Pater et Dominus Dominus Theotolo quondam Archiepiscopus Turon. reedificator huius abbacie. Hunc sacer iste locum super omnes presul amavit, quem r. bus propriis et de se nobilitavit.

« Ci-gist le très-révérend Père et Seigneur Théotolon, de vénérable mémoire, autrefois archevêque de Tours; restaurateur de cette abbaye. Ce saint Pontife aima ce lieu par-dessus tous les autres, et il l'enrichit de sa fortune et de ses propres dépouilles. »

Dans une fouille récente, en 1838, on a retrouvé quelques fragments seulement dans le tombeau de saint Odon, tandis que les ossements de Théotolon reposaient toujours entiers à la même place ; ils étaient en partie recouverts d'une étoffe de laine brune : un débris de bâton pastoral restait encore. A l'époque où l'on construisit le grand autel du chœur, vers le milieu du XVIIe siècle, on découvrit cette sépulture ; on la respecta et l'on grava sur une pierre l'inscription suivante :

SEPVLCHRVM THEOTOLI.

Depuis le rétablissement de Saint-Julien, on compte cinquante-trois abbés réguliers, depuis saint Odon jusqu'à Jean Robert. En 1540, François, cardinal de Tournon, en devint le premier abbé commendataire.

L'abbé Bernard, successeur d'Ingenalde, fit bâtir la tour et le clocher de Saint-Julien. Cet abbé gouverna le monastère de 962 à 984. Quelques auteurs ont indiqué la date de 966 comme étant celle de la construction du clocher. En étudiant sérieusement les caractères architectoniques du monument, nous discuterons l'opinion de ceux qui prétendent que l'édifice actuel est bien l'œuvre de l'abbé Bernard, et le sentiment de quelques antiquaires qui ne le font pas remonter plus haut que le milieu du XIe siècle.

L'abbé Richer édifia les bâtiments de l'abbaye qui menaçaient ruine : ce travail eut lieu entre 1032 et 1040.

Quarante ans plus tard, Gilbert ou Gerbert, en 1080, reconstruisit la basilique depuis les fondements jusqu'au faîte. Cette réédification, suivant les expressions de la chronique, fut exécutée avec une grande magnificence et selon les principes d'une architecture très-élégante (1). Il subsiste de nos jours quelques parties accessoires de l'église, du côté de la Loire, qui doivent incontestablement être rapportées au travail du XIe siècle. Tous les caractères de l'architecture romano-byzantine y sont très-apparents.

En 1084, le 4 des Ides de novembre, Raoul II, de Langeais, archevêque de Tours, consacra solennellement la grande (2) basilique élevée par Gerbert ; elle fut dédiée à la sainte Vierge, à saint Julien et à tous les saints. L'expression de *grande basilique*, de *basilique majeure*, est ici fort remarquable. Aucun historien n'a jamais parlé de ce texte. Il nous donne à penser que les dimensions de l'église abbatiale furent établies à cette époque dans de belles proportions. L'observation des faits vient au secours de l'interprétation des textes, et, d'après l'inspection des débris échappés au XIIIe siècle de la construction romano-byzantine, nous pensons que le monument actuel a été bâti sur les fondations de l'édifice de 1080. La grandeur, le choix, la régularité et la beauté de l'appareil du XIe siècle, sont pour nous une preuve permanente de l'habileté et du soin qui furent déployés par l'abbé Gerbert, et nous comprenons ainsi sans peine le mot de *travail très-élégant* employé pour caractériser l'œuvre entière.

En 1224, après l'office de Matines chanté par tous les membres de la communauté, le jour de la fête de saint Mathias, une violente tempête détruisit la plus grande partie de

(1) Gilbertus seu Gerbertus basilicam elegantissimo opere à fundamentis erexit prope annum 1080.

(2) Majorem basilicam.

la basilique, sans tuer ni blesser personne (1).

Ce fut cette horrible catastrophe qui nécessita la construction de la magnifique basilique en style ogival que nous admirons aujourd'hui. Il est probable que les travaux commencèrent immédiatement, quoique l'histoire garde le silence jusqu'à 1240, où elle nous fait connaître que l'abbé Evrard, à l'aide des aumônes des fidèles et des dons offerts par les prieurs dépendant de l'abbaye, releva la nef en grande partie détruite par l'orage (2). Le sens bien compris de ce texte important nous conduirait peut-être à admettre que le chœur était déjà rétabli quand l'abbé Evrard prit en main le gouvernement du monastère. Cette pensée trouverait confirmation dans quelques détails architectoniques qui mènent à croire que la reconstruction a dû commencer par le chevet et les parties voisines. D'un autre côté, nous voyons des peintures aux armes de France et de Castille, à la jonction des nervures, au centre des voûtes de la nef, qui démontrent que cette portion de l'église a été bâtie sous le règne de saint Louis. Nous ne connaissons pas du moins d'explication plus plausible à donner de la présence des fleurs de lis et des tours de Castille aux clefs de voûte de la nef et de l'intertransept, et de leur absence aux voûtes des travées absidales.

Pour achever l'énumération des dates que nous avons pu trouver, nous dirons qu'en 1299, Pierre de Châteauregnault bâtit le réfectoire, et qu'en 1470, Pierre de Mont-Plaie construisit le grand réfectoire. Les deux chapelles absidales, bâties en prolongement des secondes nefs collatérales, furent fondées de 1530 à 1540, la première dédiée à saint Maur, à gauche de l'autel et à droite du spectateur, par l'abbé Jean Robert ; et la seconde dédiée à saint Benoît, du côté opposé, par le moine Sébastien Testu. Une crypte insignifiante fut construite sous le sanctuaire il y a deux siècles. Nous y avons lu cette inscription : *Hæc crypta facta fuit* 1639. Peut-être y reconnaîtrait-on à quelques restes de maçonnerie la disposition semi-circulaire de l'abside romane.

Nous avons précédemment mentionné quelques chapelles particulières situées dans l'intérieur du monastère. Nous devons les faire connaître, à cause de leur importance monumentale et historique. La première fut consacrée à la sainte Trinité, en 1024, par l'archevêque Arnoul ou Arnulphe, sous l'abbé Gausbert, deuxième du nom. La seconde fut dédiée à saint Aubin, en 1058, par l'archevêque Barthélemy I^{er}, sous l'abbé Guillaume. La troisième, bâtie dans le voisinage de l'infirmerie, fut dédiée à saint Nicolas, en 1097, par l'archevêque Raoul II, la veille de la fête de Saint-Martin d'été, sous l'abbé Jean I^{er}. Une quatrième chapelle avait été consacrée à saint Gilles ; elle était célèbre par le concours des peuples qui s'y rendaient en foule, mais on ignore le nom de son fondateur.

La tour de Saint-Julien, bâtie sur un plan quadrilatéral, est construite dans de graves proportions. Elle était autrefois couronnée d'une pointe pyramidale en charpente, détruite depuis 1789. La hauteur totale, depuis le sol jusqu'à la moulure supérieure de la corniche, est de 25 mètres environ, sur une largeur de 11 mètres. Cet édifice porte, fortement empreints, tous les caractères de l'architecture romano-byzantine de la seconde période. L'ensemble et les détails s'accordent parfaitement avec ce que nous observons dans une multitude de monuments élevés et ornés sous les mêmes inspirations. Deux épais contre-forts d'angle fortifient la masse déjà robuste par elle-même. Vers les deux tiers de leur élévation, ils subissent une déviation assez maladroite, et montent ensuite d'un seul jet jusqu'au comble. C'est ici la solidité exprimée naïvement, sans nul déguisement. Nous sommes loin de ces hardis et légers contre-forts que l'art ogival a su distribuer avec tant de science et de goût autour des gigantesques cathédrales.

L'appareil est généralement bien soigné, et peut soutenir la comparaison avec ce que les constructeurs de cette époque ont plus élégamment et plus convenablement établi. Partout règne une gravité sévère et une mâle énergie, que l'on ne rencontre que dans les édifices d'un caractère fortement accusé. L'austérité est à peine tempérée par quelques ornements jetés autour des fenêtres et au-dessous de l'entablement ; encore la décoration de ces parties ne dépasse-t-elle pas les limites d'une extrême sobriété. La baie des fenêtres est accompagnée de deux colonnettes sur lesquelles viennent tomber les moulures de l'archivolte. Les formes en sont bien senties, et nous rappellent une disposition heureuse que nous avons souvent observée dans beaucoup d'églises de la Touraine, du Poitou, de la Normandie et de la Bourgogne. Les chapiteaux des colonnettes sont composés de feuillages faiblement découpés et mollement dessinés. Les ornements qui forment la décoration sont des tores rompus, des dessins en échiquier, des feuilles et des losanges. Ces mêmes formes se voient à la corniche supérieure. Les cintres des fenêtres sont composés de claveaux régulièrement taillés ; il en est de même des autres arceaux, situés à l'intérieur de la tour, à l'endroit qui représentait autrefois une espèce de porche ou de narthex. L'ordonnance adoptée par l'architecte dans ce *pronaos* était sage et remarquable. Deux arcs ouverts ou simulés, séparés par une colonne médiane, et accompagnés de deux autres colonnes latérales, se montraient sur chaque face intérieure. Cette disposition a été modifiée lorsqu'on a fait une immense ouverture

(1) Anno 1224, post matutinum officium in festo sancti Mathiæ a toto conventu persolutum, exorta subito procella horribilis partem basilicæ maximam, nullo tamen interempto, subvertit.

(2) Evrardus basilicæ navim turbine et fulgure majori parte subversam fidelium eleemosynis adjutus, et priorum a monasterio dependentium subsidio, curavit reædificari anno non longe 1240.

ogivale pour faciliter l'entrée de l'église. Il faut convenir que, si la pensée première était convenable, elle a été mal exécutée; car il serait difficile de rencontrer des chapiteaux et des moulures traités avec plus de barbarie.

Chaque face extérieure de la tour est ornée de deux étages de fenêtres. Les baies ouvertes primitivement à l'orient ont été fermées au moment de la construction de la basilique ogivale. Lorsque cette tour servait à l'église romano-byzantine, le faîte n'atteignait pas à une hauteur aussi considérable, et laissait libres toutes les ouvertures. A l'intérieur se trouvait une voûte qui a disparu depuis longtemps, à en juger par l'état actuel des lieux ; peut-être même n'a-t-elle jamais existé, quoiqu'elle dût entrer dans le plan de l'architecte.

Des restes d'architecture romane se rattachent à cette tour, et nous devons les indiquer avant de discuter l'âge de la tour elle-même. Du côté du nord, toute la muraille du XIII[e] siècle est appuyée sur des fragments plus anciens très-visibles. Il n'est pas nécessaire d'avoir un œil bien exercé pour reconnaître à un appareil de médiocre dimension, très-soigné dans son ajustement, dont chaque pierre est séparée par une épaisse couche de mortier, une maçonnerie antérieure aux parties voisines. Entre chaque contrefort on remarque un pan de muraille antique plus ou moins étendu, qui ne se relie qu'imparfaitement avec les parties superposées, et qui s'en détache par un léger surplomb. En continuant à examiner tout le flanc septentrional de l'église, on se convainc de plus en plus de l'importance de l'édifice roman. De beaux arcs à plein cintre, d'une bonne exécution et parfaitement conservés, se montrent à la base du mur du transsept et des collatéraux du chevet.

L'église abbatiale de Saint-Julien est élevée dans les plus heureuses proportions. La perspective en est ravissante. Quand on entre par la rue Royale, l'œil est frappé de l'effet pittoresque des faisceaux de colonnes et de colonnettes, de l'ordonnance majestueuse des travées, de la légèreté des voûtes, et de la richesse de la splendide fenêtre qui épanouit ses nombreux meneaux au fond de l'abside. Toutes les parties se rattachent les unes aux autres suivant les lois d'une sage symétrie. Il existe en France peu de monuments du XIII[e] siècle où l'art ait déployé plus de grandeur, de noblesse et de science. Ce qui distingue toute la basilique de Saint-Julien, de même que la partie absidale de l'église métropolitaine, c'est une pureté de style qui excite l'admiration des connaisseurs. Les lignes d'ensemble y sont posées avec une netteté et en même temps avec une vigueur peu communes ; les détails s'accordent parfaitement avec la masse générale ; aucun accessoire ne vient affliger le regard d'irrégularités choquantes. L'impression que l'esprit éprouve en considérant l'intérieur de Saint-Julien, est d'autant plus saisissante qu'elle est causée uniquement par des beautés architecturales : l'attention n'est détournée par aucun ornement d'un autre ordre.

Dimensions générales : longueur totale, 46,85 mètres sans y comprendre la tour; largeur totale, 20 m.; largeur de la grande nef, 9,90 m.; largeur des basses nefs, 4,35 m.; longueur du transsept, 30 m.; largeur du transsept, 8,20 m.; hauteur sous voûte à la nef, 21 m.; hauteur sous voûte aux nefs mineures, 9 m.; hauteur jusqu'aux galeries, 9 m.

Le plan offre une disposition originale. La croix latine est figurée par l'entre-croisement de la nef majeure et du transsept. Jusqu'aux branches du transsept, le vaisseau principal est accompagné de deux collatéraux, et jusqu'au mur absidal il est accompagné de quatre bas-côtés. Dans les édifices d'une certaine dimension, les nefs mineures tournent autour du chevet et forment un *déambulatoire*. Le plan de l'église de Saint-Julien offre une exception que l'on retrouve à la cathédrale de Laon et à Saint-Martin de Clamecy. La région absidale est donc terminée brusquement par une ligne droite. La perspective générale y perd quelque chose de mystérieux. Les chapelles accessoires établies en prolongement des collatéraux n'appartiennent pas au plan primitif : nous avons dit plus haut qu'elles furent ajoutées au milieu du XVI[e] siècle. L'axe longitudinal n'a subi aucune déviation, selon la coutume ordinaire au XIII[e] siècle.

Lorsqu'on examine les divers caractères architectoniques, on reconnaît immédiatement dans tout l'extérieur le travail de la première période ogivale. Il n'y a qu'en un seul endroit, à la chapelle voisine du croisillon du transsept septentrional, que l'on pourrait reconnaître des traces de construction un peu plus ancienne. Si nous nous en rapportons entièrement à l'analogie, nous dirions que cette portion doit être attribuée aux dernières années du XII[e] siècle. A l'extérieur, on juge plus aisément encore de la différence qui existe entre cette travée et les parties voisines. La fenêtre est plus étroite et moins ornée, la corniche ne montre pas la même conformation que partout ailleurs.

En faisant une rapide description des divers membres de la basilique, nous verrons plus clairement ressortir les caractères de l'architecture ogivale primordiale. Les piliers de la nef majeure sont cantonnés de quatre belles colonnes, et surmontés de chapiteaux à feuilles recourbées ; ceux de la région absidale sont arrondis en forme de colonnes monocylindriques.

Les colonnettes engagées dans les quatre piliers d'angle de l'intertranssept sont très-bien groupées et artistement détachées les unes des autres. Des moulures fortement accusées, des saillies convenablement ménagées, servent à faire valoir les fûts élancés, sans qu'il y ait la moindre confusion dans les lignes. Nous n'avons jamais et nulle part observé rien de plus heureusement conçu ni de plus richement distribué. Les chapiteaux en sont ornés de feuillages élégamment agencés; ils forment une corbeille gracieuse,

où l'art a su ravir à la nature de belles végétations lobées largement épanouies. Toutes les colonnes et colonnettes, sans exception, reposent sur la base constamment usitée au XIIIe siècle. Plusieurs moulures surbaissées, dans lesquelles l'analyse reconnaîtrait les formes des bases antiques modifiées, séparées du fût par une scotie profonde, s'appuient sur un socle carré ou épannelé.

Toutes les arcades ont été tracées d'après l'application du principe généralisé de l'ogive. Ce ne sont plus les cintres indécis du XIIe siècle; on n'y découvre plus de vestiges de cette espèce d'oscillation qui marque les progrès de la transformation ogivale et les derniers souvenirs de l'ère romano-byzantine : c'est l'expression du système complet. Les courbures des grandes arcades sont dessinées de manière à pouvoir être inscrites dans un triangle équilatéral. Chacun sait qu'aux siècles suivants l'ogive devint plus aiguë, et qu'au XVIe siècle elle se déforme et devient presque méconnaissable. Les contours en sont garnis de moulures toriques plus ou moins nombreuses. On compte de chaque côté de la nef majeure neuf arcades qui correspondent à autant de travées.

La paroi intérieure du croisillon du transsept méridional, et la muraille qui suit le collatéral du même côté sont ornées d'une série d'arcatures. Cette disposition, quoique ne se répétant point du côté opposé, est fort curieuse; elle est rarement pratiquée dans nos monuments religieux de Touraine, tandis qu'elle se rencontre fréquemment dans les édifices contemporains du nord de la France.

Les galeries circulent tout autour de la basilique. Elles s'ouvrent à l'intérieur par de larges arceaux trilobés, dont le centre repose sur une légère colonnette. Le triforium n'est pas transparent comme à l'église métropolitaine; la nef y gagne en gravité, mais y perd en élégance. Il est vrai que le triforium à jour ne se rencontre pas communément dans les églises ogivales de la période primitive. Cette disposition, à Saint-Julien, tient à ce que les rampants des toits des nefs mineures viennent buter au niveau de la partie inférieure des fenêtres principales. Nous devons noter comme une particularité intéressante que les colonnettes de la galerie du fond du transsept méridional sont appuyées sur des figures bizarres. Cette idée, plus singulière qu'heureuse, se trouve rendue de la même manière dans la grande nef de la cathédrale de Saint-Cyr de Nevers : les antiquaires regardent cette forme comme digne d'attention, précisément à cause de son emploi très-rare. N'oublions pas non plus de mentionner des feuilles à crochets placées sous les moulures de la corniche en saillie au-dessous de la galerie.

Nous ne sortirons pas de cette branche du transsept sans appeler l'attention sur la rose qui l'éclaire; elle appartient à la naissance de cette forme rayonnante si pompeuse et si éblouissante dans nos églises gothiques des différents âges; elle domine trois arceaux à voussure profonde, d'un effet imposant. Les meneaux se relient à un centre circulaire, et se rattachent les uns aux autres par des demi-circonférences tracées simplement à rond de compas. Cette rose n'est pas dépourvue de grâce comme forme architecturale, mais nous n'osons pas la comparer aux magnifiques fleurs ogivales qui épanouissent les mille divisions de leur corolle mystique au frontispice de nos cathédrales. Il n'est personne, tant soit peu versé dans la connaissance de nos monuments chrétiens du moyen âge, qui ne sache que les roses de l'église métropolitaine de Tours sont comptées au nombre des chefs-d'œuvre du genre. La rose du transsept septentrional, au-dessus de l'autel dédié à saint Martin, est surtout remarquable.

Dans le transsept du nord, à Saint-Julien, on a pris un autre parti : des fenêtres à lancettes remplacent la rose, et les arcatures ont été supprimées. Sur la muraille on distingue encore quelques traces d'une peinture à fresque. Nous avons aperçu en d'autres endroits des vestiges de peintures antiques presque effacées. La peinture murale des époques ogivales n'a laissé malheureusement que des souvenirs et des fragments isolés. Aujourd'hui que les artistes et les antiquaires recherchent avec ardeur les moindres débris des décorations anciennes, c'est toujours une bonne fortune que de pouvoir signaler quelques rinceaux et quelques compositions d'ornement. Les restes que nous avons observés sont situés à une assez grande élévation, et sont surtout visibles au pilier d'angle de la nef et du transsept méridional.

Les fenêtres de l'église abbatiale de Saint-Julien sont construites avec régularité : la baie en est divisée en plusieurs compartiments par un ou plusieurs meneaux, et l'amortissement en est rempli de figures de trèfles, de quatre-feuilles, et de rosaces. L'œil se porte instinctivement et presque exclusivement sur l'immense fenêtre percée dans le mur oriental. Il est difficile de rencontrer la hardiesse, la légèreté, la souplesse, l'élégance, réunies dans un même degré de perfection. Les formes rayonnantes du tympan sont largement ouvertes et admirablement unies les unes aux autres. Si ce grand fenestrage était animé de l'éclat des peintures sur verre, il produirait un effet prodigieux.

Les voûtes constituent peut-être la partie la plus intéressante de la basilique de Saint-Julien, au point de vue archéologique. Elles sont bâties avec toutes les conditions d'élégance et de stabilité. Leur portée étendue, leur légèreté, les rendent plus admirables encore. Tout ceux qui ont un peu abordé l'étude des constructions savent que l'érection des voûtes, avec leur ossature et leurs courbes rigoureusement déterminées, présente de nombreuses difficultés à vaincre. Les perfectionnements divers dans l'art de bâtir, depuis la substitution de l'arc à l'architrave, se sont successivement opérés par la solution des grands problèmes relatifs à

l'établissement des voûtes. Les architectes de la période romano-byzantine ne sont jamais arrivés à surmonter toutes les causes de destruction dans leurs voûtes à plein cintre, soit en berceau, soit à arêtes. Après un temps plus ou moins long, les lois de l'équilibre exerçaient cruellement leur empire et ruinaient leurs œuvres. Seuls, les artistes qui employèrent les croisées d'ogive triomphèrent de tous les obstacles ; leurs œuvres seraient immortelles, si quelque chose pouvait être immortel ici-bas. Qu'il nous suffise de dire ici que la science de la construction des voûtes a fait de ses principes une application irréprochable à la nef et aux collatéraux de l'église de Saint-Julien. Ajoutons cependant que toutes les voûtes des nefs mineures ne sont pas formées de pierres d'appareil, mais de libages ; les courbes néanmoins ont été conservées avec la plus grande exactitude. L'intrados en a été revêtu d'un enduit épais sur lequel on a simulé les appareils avec de larges traits.

Au XIIIe siècle, le plan des églises ne comportait pas de chapelles accessoires le long des bas-côtés de la nef : elles se plaçaient seulement en rayonnant autour de l'abside. Sous ce rapport, l'église de Saint-Julien ne fait pas exception aux règles générales : aucune chapelle ne rentre dans le plan primitif. Les deux absidioles ajoutées aux secondes nefs mineures du chevet ont été bâties beaucoup plus tard, comme nous l'avons déjà dit. L'addition de ces chapelles ne forme point disparate avec le plan primordial, elle semble en faire le complément. Une fenêtre à plein cintre les éclaire à l'orient, et elles sont couvertes de voûtes traversées de nervures nombreuses dans le style avancé de la renaissance. A la chapelle de Saint-Benoît, les nœuds de l'entre-croisement des nervures sont ornés de roues dorées, qui entraient dans les armoiries de l'abbé Jean Robert. A la chapelle de Saint-Maur, on voit figurées à la place correspondante les armoiries du moine Sébastien Testu : la couleur du champ est cachée sous une épaisse couche de couleur noire qui couvre aussi les parties voisines ; l'écusson est en cartouche et chargé de trois lions armés et opposés. Plusieurs nervures viennent tomber sur une charmante console de la renaissance, située au côté méridional de cette chapelle.

Quelques fragments de vitraux avaient échappé à la ruine générale des verrières peintes de Saint-Julien. En 1812, ils ont été acquis par le Chapitre de l'église métropolitaine. Actuellement ils décorent une des chapelles absidales de la cathédrale, à gauche de la chapelle de la Sainte-Vierge. Ces vitraux sont de l'époque hiératique, à légendes et à mosaïque ; les connaisseurs les estiment à l'égal des plus célèbres vitres du XIIIe siècle.

La charpente de l'église Saint-Julien est merveilleusement établie et conservée. Elle est composée de pièces de bois de chêne blanc, comme la plupart des grandes charpentes de cette époque ; c'est une erreur généralement reconnue de croire que le châtaignier seul entrait dans leur confection. Les personnes qui auront le courage de monter sur les voûtes seront bien dédommagées de leurs peines en voyant cette forêt pittoresque de hautes pièces de bois artistement jointes les unes aux autres.

Nous n'avons qu'un mot à dire de l'extérieur. Les contre-forts sont encore presque tous couronnés de leurs clochetons aigus ; plus heureux que ceux de l'église métropolitaine, ils n'ont pas perdu leur plus bel ornement. Les arcs-boutants sont unis au corps du monument par une belle colonne surmontée d'un chapiteau à crochets. Les fenêtres ogivales sont ornées à l'extérieur de feuillages recourbés, qui sortent de la moulure médiane de l'archivolte. La nef collatérale du nord, dans le voisinage de l'abside, est éclairée par deux fenêtres circulaires d'un effet assez original.

VI.

ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-OUEN, A ROUEN.

L'abbatiale de Saint-Ouen passe, à juste titre, pour un des plus beaux monuments de l'art ogival : elle fut fondée, en 1318, par Jean ou Roussel Marcdargent, vingt-quatrième abbé, qui en posa solennellement la première pierre. Pendant vingt et une années, cet abbé y fit activement travailler, et sous sa direction on acheva le chœur, les chapelles absidales, les piliers qui supportent la tour, et la plus grande partie des transsepts. Ces constructions coûtèrent 63,036 livres 5 sols tournois, ou environ 2,600,000 fr. de notre monnaie. Vers 1464 on bâtit deux travées de la nef ; le reste ne fut continué que vers la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe. L'édifice ne fut entièrement achevé que vers l'an 1515, à l'exception de la façade occidentale qui n'a jamais été finie ; la tour centrale avait été terminée un peu plus tôt que le reste du monument. La longueur dans œuvre de Saint-Ouen est de 135m,34. — La largeur totale est de 20m,72. — La largeur de la nef entre les piliers est de 9m,44. — La largeur du transsept est de 11m,04. — La hauteur sous clef de voûte est de 32m,50. — La longueur des transsepts est de 42m,22.

Dans la seconde chapelle, au nord du chœur, on voit la tombe d'Alexandre de Berneval, inhumé en 1440, architecte qui avait bâti les transsepts. L'inscription qui la décore est ainsi conçue : « Ci gist maistre Alexandre de Berneval, maistre des œuvres de machonnerie du roy nostre sire, du bailliage de Rouen et de cette église, qui trespassa l'an de grâce mil CCCCXL le Ve jour de janvier. Priez Dieu pour l'âme de lui. »

Sur des piliers élancés, flanqués de colonnettes élégantes, s'élèvent à une hauteur de 9m 36, les arcades à ogive de la nef, dont le sommet est à 15m 23, au-dessus du sol. Alors on voit la galerie élégante qui est entre ces arcs et la claire-voie ; cette galerie a 6m 25 d'élévation. Elle est divisée en cinq compartiments par quatre colonnes légères, et ornée

d'un élégant couronnement à jour où l'on remarque des vases à cinq lobes. Vient ensuite la claire-voie de toute la largeur des travées, et divisée également en cinq parties. La disposition architecturale intérieure est très-remarquable et peut servir de modèle aux architectes qui étudient l'art ogival. La tour centrale est un chef-d'œuvre de grâce et de légèreté.

EGLISE ABBATIALE DE SAINT-DENIS.

Aucun monument en France ne rappelle un plus grand nombre de souvenirs historiques que l'ancienne abbatiale de Saint-Denis, près de Paris. Il est impossible, pour ainsi dire, de lire une page des annales de notre pays sans y voir figurer l'abbaye et la basilique de Saint-Denis. C'est dans cette église et dans la vaste crypte qui règne sous le sanctuaire et le rond-point de l'abside que furent ensevelis un si grand nombre de rois de France. M. le baron de Guilhermy, dans la première partie de la ***Monographie de l'église royale de Saint-Denis*** fait l'énumération des sépultures principales de nos rois et de nos princes, et établit par des faits l'authenticité des tombeaux et des statues qu'on y observe encore de nos jours. Il résulte des recherches auxquelles il s'est livré, et des textes précis qu'il cite, qu'il faut rapporter au règne de saint Louis la construction des monuments érigés dans la basilique aux prédécesseurs de ce prince. C'est à dater seulement du règne de Philippe le Hardi, le fils et le successeur immédiat de saint Louis, que les figures royales qui nous restent peuvent être acceptées comme des portraits authentiques. Dans les statues des personnages qui ont régné avant saint Louis, il ne faut voir autre chose que des monuments commémoratifs.

Ce fut en 1141, tandis que Louis le Jeune faisait la guerre en Gascogne, que l'abbé Suger se retira à Saint-Denis, avec la résolution d'accomplir un dessein qu'il avait conçu depuis longtemps. L'église de son abbaye lui parut trop petite et il voulut la rebâtir sur un plan magnifique. Dans cette intention, Suger fit venir de tous les endroits du royaume les plus habiles ouvriers qu'on put trouver, architectes, charpentiers, peintres, sculpteurs, graveurs, etc. Il résolut même d'envoyer jusqu'à Rome chercher des colonnes de marbre. Mais il trouva en France tout ce qui lui était nécessaire. Les carrières près de Pontoise lui fournirent les matériaux. On commença par l'entrée de l'église. Suger fit abattre le lourd portail construit par Charlemagne; fit transporter en un autre lieu la tombe de Pépin qui se trouvait dans cet endroit; ajouta deux ailes à l'église et les enrichit de plusieurs chapelles. Ensuite l'abbé Suger fit bâtir le chevet; lorsqu'on était aux fondations, le roi y vint et posa la première pierre. Au moment où le chœur chantait les psaumes et les cantiques et lorsqu'on en vint à ces mots : « ***Lapides pretiosi omnes muri tui*** (***Tous tes murs sont des pierres précieuses***), » le roi détacha un anneau orné d'une pierre de grand prix, qu'il portait au doigt, et le jeta dans les fondations; tous les assistants à son exemple en firent autant.

Le dessein de Suger, à ce qu'il paraît, n'était pas de bâtir une église entièrement nouvelle; après avoir restauré la façade occidentale et les tours, qui étaient dans un plus mauvais état que le reste de l'édifice, il dirigea son attention sur l'intérieur Une partie des restaurations étant achevée, Suger invita Hugues, archevêque de Rouen, et plusieurs autres prélats, à assister à la consécration qui eut lieu en 1140. A cette occasion, l'assemblée invita Suger à poursuivre son œuvre; il entreprit alors la construction du chœur, qui fut achevé en 1144 et inauguré le 11 juin avec une grande solennité en présence du roi, de sa femme, de sa mère, et d'une foule considérable de prélats. Les évêques consacrèrent le maître-autel et vingt autres autels dans l'église : celui de la Sainte-Vierge fut consacré par Théobald ou Thibaud, archevêque de Cantorbéry.

L'abbatiale de Saint-Denis offre des différences notables dans sa construction, qui indiquent évidemment des travaux exécutés à diverses époques. Mais l'unité générale de l'édifice n'en est pas détruite.

EGLISE ABBATIALE DE VÉZELAY.

Le monastère de Vézelay fut fondé vers l'an 868; il était alors habité par une communauté de femmes de l'ordre de Saint-Benoît. En 878, il passa à une communauté d'hommes, et Eudon ou Odon en fut le premier abbé. Au milieu du x^e siècle, Vézelay fut réduit en cendres. Au commencement du xi^e siècle, l'abbaye avait éprouvé de nouveaux désastres. Vers 1008 ou 1011, le duc Henri de Bourgogne chargea l'abbé Guillaume de travailler au rétablissement de l'église. C'est de cette époque que doivent exister les plus anciennes constructions de Vézelay encore existantes. La nef et la crypte, peut-être, auront été bâties de 1011 à 1050. Quant au portique des catéchumènes, où le plein cintre et l'ogive sont mêlés, il porte les caractères de l'architecture romano-byzantine de la fin du xii^e siècle. Le chœur de l'église fut brûlé en 1165; il ne fut rétabli entièrement qu'au commencement du xiii^e siècle; les chapelles absidales et la galerie du chœur appartiennent certainement au style ogival primitif.

Voici les principales mesures de l'église abbatiale de Vézelay, dédiée à la Madeleine : longueur, depuis le portail jusqu'à l'abside, hors œuvre, 123^m, 40; — longueur du chœur 34^m, 99; largeur des trois nefs réunies 26^m, 11; largeur de la nef principale 7^m, 50; — longueur des transsepts 29^m, 45; — hauteur de la nef sous voûte (partie la plus ancienne) 17^m, 95; — hauteur de la nef sous la voûte ogivale 20^m,80; — hauteur de la voûte des bas-côtés 7^m, 50; — hauteur de la voûte du portique des catéchumènes 19^m, 43; — hauteur de la voûte du chœur 21^m, 10.

La partie originale de Vézelay, c'est le vestibule des catéchumènes et la façade qui le précède. Trois arcades cintrées, de chaque

côté, divisent ce porche ou narthex parallèlement à l'axe de la nef. La voûte est en ogive. Les chapiteaux des colonnes engagées sur les faces des piliers sont historiés et finement sculptés. L'ornementation de la façade est très-abondante et d'un style fort curieux. Les personnages ont le corps allongé et revêtu de draperies fines à plis nombreux et serrés. Au centre de la composition apparaît la figure de Jésus-Christ, la tête appuyée sur un nimbe crucifère. Nous ne ferons pas la description de la sculpture de l'église des Catéchumènes de Vézelay : cette description détaillée nous entraînerait trop loin. Ce monument présente à l'archéologue une des pages les plus intéressantes de l'iconographie du moyen âge. Nous y reviendrons plus bas. Mais nous ne pouvons nous empêcher de signaler à l'étude des antiquaires cette composition immense où l'on peut trouver matière à mille observations importantes en tout genre. Personne encore, à notre connaissance, n'a entrepris l'explication de ce grand tableau : M. l'abbé Crosnier, dans son *Iconographie chrétienne*, s'est étendu sur ce sujet plus longuement que ses devanciers. (*Voy.* ICONOGRAPHIE.)

L'extérieur de l'église est fort simple ; les fenêtres n'ont presque aucun ornement. Les contre-forts anciens sont peu saillants. On en voit de plus épais, ainsi que des arcs-boutants dans les parties où des dégradations déjà anciennes en ont fait sentir la nécessité.

EGLISE ABBATIALE DE PONTIGNY.

L'église de Pontigny offre le type le plus pur des constructions de l'ordre de Cîteaux. Il y règne une grande majesté dans l'ordonnance générale du plan, avec la plus sévère simplicité dans l'ornementation architecturale. Voici les principales dimensions de l'édifice : longueur 108m ; largeur 22m, y compris les collatéraux ; largeur au transsept 50m ; la hauteur des voûtes est de 21m. Cette admirable église, due à la munificence du comte de Champagne, semble être d'un seul jet : elle appartient au style transitionnel. La nef n'a point de chapelles latérales ; mais on en compte vingt-quatre derrière le chœur et le sanctuaire. Ce qui mérite surtout d'être remarqué, ce sont les huit colonnes monolithes qui entourent la grande abside : leur fût est bien réellement d'une seule pierre. Les fenêtres sont simples, étroites, sans meneaux, sans divisions, sans vitraux peints. La porte qui s'ouvre sous le portail principal est couverte de pentures en fer contemporaines de l'édifice. Ces pentures, formées d'enroulements assez simples, ne peuvent pas soutenir la comparaison avec les riches pentures du XIIIe siècle : elles sont néanmoins très-précieuses dans leur genre.

EGLISE ABBATIALE DE NOTRE-DAME DE LA COUTURE AU MANS.

Cette église, la plus importante du Mans, après la cathédrale, est grande, imposante et d'une architecture distinguée. Elle appartient aux XIe, XIIe et XIIIe siècles; le XIVe y a laissé aussi quelques traces. Le porche est orné de statues et de sculptures fort curieuses : autour de l'ouverture extérieure du vestibule on voit des espèces de crochets végétaux terminés par des têtes de moines et des figures bizarres. La voussure de la porte est décorée de trois rangs de statuettes, parmi lesquelles on distingue, au premier rang, au milieu des anges, Moïse, Elie, et trois autres vieillards ; le second rang est formé de martyrs, et le troisième de vierges. Le style des statues est large et fortement caractérisé. On voit, dans la crypte, des fûts de colonne en marbre d'un travail antique.

EGLISE ABBATIALE DE SAINT-GERMAIN DES PRÉS.

Au nombre des monuments les plus anciens de Paris se place l'église abbatiale de Saint-Germain des Prés. Ce monument a la forme d'une croix ; la terminaison orientale en est circulaire, et autour du rond-point rayonnent cinq chapelles également circulaires. Les transsepts, qui sont fort courts, datent du XIIIe siècle. Les piliers de la nef sont carrés et flanqués sur chaque face d'une colonne engagée. Ils sont liés par des arcs plein cintre ornés sur l'arête d'un tore élégant. Les chapiteaux sont d'un travail assez barbare : on y voit représentés des figures entières, des monstres et des feuillages exotiques. Cette partie est évidemment la plus ancienne. Le chœur est moins antique que le vaisseau ; la consécration en fut faite en 1163. Dans la partie orientale, on reconnaît les signes caractéristiques de l'architecture qui fleurit sous le règne de Louis le Jeune. Les fenêtres de la claire-voie sont à ogives, ainsi que la voûte du chœur. Ce qu'il y a de remarquable dans ce chœur, c'est la petite galerie du premier étage. Les colonnes ne sont point surmontées par l'ogive ou le plein cintre; un entablement horizontal couronne les baies de cette galerie. Les colonnes du rond-point supportent des ogives, tandis que les autres arcades du chœur, vers l'occident, présentent des pleins cintres.

EGLISE ABBATIALE DE SAINT-ETIENNE DE CAEN.

Cette église fut bâtie par ordre de Guillaume le Conquérant, en 1064. La construction n'est pas entièrement homogène ; le chœur et l'abside sont d'une date postérieure au XIe siècle. La façade de l'église abbatiale de Saint-Etienne est d'un aspect sévère et grandiose : en l'examinant, on peut aisément se convaincre que l'architecture à plein cintre du XIe siècle pouvait communiquer à ses œuvres un caractère vraiment majestueux et monumental. Les portes et les fenêtres sont à plein cintre et établies symétriquement. La décoration des tours mérite d'attirer l'attention : tout y est disposé avec un goût remarquable. M. de Caumont incline à croire que les pyramides à huit pans qui surmontent les tours ne datent que du XIIe siècle ; cette opinion n'est pas adoptée par tous les antiquaires; quelques-uns pensent qu'elles peuvent être attribuées à la fin du XIe siècle.

Le plan de l'église abbatiale de Saint-Etienne est en forme de croix latine à transsepts peu saillants, à trois nefs, dont les collatérales forment déambulatoire autour de l'abside. Voici les principales dimensions : longueur de la nef, sans y comprendre le vestibule, 40 mètres ; longueur du transsept 7m,50 ; longueur du chœur 25 mètres ; largeur des collatéraux 4m,50.

Sur les nefs mineures règne une galerie aussi large que ces nefs elles-mêmes : c'est une disposition rare dans les édifices romano-byzantins du XIe siècle. Les piliers sont cantonnés de colonnettes couronnées de chapiteaux à feuilles épaisses, faiblement sculptées : on y voit quelques figures grotesques. Les arcades sont toutes à plein cintre et régulièrement tracées : elles sont entourées de moulures toriques d'une grande pureté de contour. Toutes les parties architecturales de St-Etienne de Caen sont d'une conservation étonnante ; on dirait que l'édifice romano-byzantin sort des mains de l'ouvrier.

La région absidale de cette église ne date que de la fin du XIIe siècle et du commencement du XIIIe. Au XVe, une grande chapelle a été accolée à la partie inférieure de la nef principale ; plusieurs voûtes des bas-côtés sont à nervures prismatiques et ont été élevées à la même époque : les signes du style ogival flamboyant ne laissent subsister à ce sujet aucune incertitude.

ABBATIALE (l'); LOGIS, PALAIS ABBATIAL. — En dehors des bâtiments destinés aux usages du monastère proprement dit, les abbés se construisirent ordinairement un logis séparé, afin de pouvoir facilement communiquer avec les étrangers, en les admettant dans l'enceinte de l'abbaye, sans troubler le silence et l'ordre de la communauté. De cette manière, l'abbé traitait lui-même et dans sa maison les affaires temporelles qui réclamaient ses soins, d'après les devoirs de sa charge. Lorsque les abbayes furent florissantes, les abbés devinrent souvent de riches et puissants seigneurs ; alors le logis abbatial était assez grand et assez splendide pour qu'on y pût recevoir les rois avec leur cour, les papes avec leur nombreux cortége, sans que le monastère lui-même fût envahi. Pendant le règne de la féodalité, le logis abbatial offrit, dans certaines parties de sa construction, les signes apparents de la puissance suzeraine ; et, comme le plus souvent l'abbaye avait droit de haute, moyenne et basse justice sur les terres qu'elle possédait, on y établit tribunal, prison et fourche patibulaire : c'était, pour ainsi dire, une forteresse, comme les châteaux des plus fiers seigneurs. Afin de prévenir toute attaque, dans un temps de violence, où la raison du plus fort passait trop souvent pour la meilleure, le logis abbatial était flanqué de tours et de murailles à créneaux et mâchicoulis. Dans ce manoir vraiment féodal, en certaines circonstances, l'abbé recevait de ses vassaux et tenanciers foi et hommage lige, quand cette cérémonie n'avait pas lieu dans l'église. Sous ce rapport, les maisons monastiques suivirent forcément les coutumes des divers siècles du moyen âge. On ne saurait y trouver sujet du moindre reproche à leur adresser, à moins qu'on ne veuille récriminer contre le passé tout entier.

Aujourd'hui, on ne trouve plus guère que des ruines de ces antiques maisons abbatiales à tourelles, à murailles crénelées, ayant portes fortifiées, avec herse et pont-levis. A Vézelay, on aperçoit encore deux tourelles découronnées, derniers restes d'une abbatiale qui jadis reçut le roi de France, la reine et une foule de chevaliers et de dames de leur suite. Généralement, ces constructions n'ont pas de caractères particuliers ; elles ont la même apparence que les édifices civils contemporains.

Beaucoup des plus vieilles maisons abbatiales disparurent à l'époque de la décadence des monastères, lorsque les abbayes furent données en commandite. Alors, pour les riches abbés commanditaires, les monastères furent comme un domaine ordinaire, dont ils touchaient les revenus, sans s'occuper le moins du monde de leur administration spirituelle. Sous ce régime, il y eut parfois de si criants abus que les moines étaient réduits à un complet dénuement, tandis que des pasteurs mercenaires nageaient dans l'abondance. Les abbatiales gothiques furent démolies pour faire place à des palais élégants et commodes. Dans le cours du XVIIe et du XVIIIe siècle la plupart des maisons abbatiales furent rebâties en France. Ajoutons encore que les Bénédictins reconstruisirent à peu près tous leurs monastères dans notre pays dans le courant du siècle dernier. Ces travaux furent entrepris sur un plan uniforme, où le confortable peut revendiquer certaines dispositions plus ou moins de son ressort, d'où l'art et l'archéologie étaient presque absolument bannis.

ABBATIOLE. — Le nom d'*Abbatiole* fut donné, dès les temps les plus reculés, aux établissements fondés par les abbayes et qui demeuraient toujours sous la dépendance de l'abbaye mère et sous la juridiction immédiate de l'abbé. En voici l'origine. On envoyait des moines dans les campagnes pour desservir des églises qui avaient été données au monastère, soit par les évêques, soit par les princes, soit par les seigneurs. La nécessité de secourir les fidèles dans leurs besoins spirituels les y retint d'abord quelques jours, puis peu à peu les y fixa tout à fait. En beaucoup de lieux, ces églises n'étaient d'abord que de simples chapelles domestiques, où les religieux, envoyés pour faire les récoltes, pour faire valoir ou défricher les terres éloignées de la maison commune, célébraient l'office aux heures prescrites par la règle. Les serfs ou domestiques qu'ils employaient avec eux au labour et aux travaux les plus pénibles des champs, s'exemptèrent d'aller les dimanches et fêtes chercher bien loin à leur paroisse les secours spirituels qu'ils pouvaient trouver sous leur main sans sortir. Les malades et les infirmes autorisé-

rent encore davantage les moines à les leur procurer; et ainsi, insensiblement, de chapelles domestiques elles devinrent églises publiques. Avant le xe siècle, elles étaient désignées sous le nom de *cellæ, cellulæ, abbatiolæ*, etc. Ce ne fut que vers le milieu du xie siècle, par suite d'une dignité créée dans l'ordre de Cluny, sous le titre de prieur, que ces églises, autour desquelles on avait construit des bâtiments claustraux, furent appelées *prieurés*. Dom Calmet et dom Mabillon ont traité assez longuement de l'origine des prieurs et des prieurés, le premier dans son *Commentaire sur la règle de Saint-Benoît*, le second dans les *Annales de l'ordre Bénédictin*. Les abbatioles devinrent parfois plus tard des prieurés si puissants, qu'ils le disputaient en richesse, en grandeur, en autorité, aux abbayes les plus illustres et les plus florissantes, et même à l'abbaye dont ils n'étaient qu'un rameau détaché. Certaines églises de prieurés furent des monuments où l'architecture et les diverses branches de l'art du moyen âge déployèrent toutes leurs ressources. Nous en décrirons quelques-unes à l'article *Prieuré*. Dans un grand nombre de diocèses, on trouve plusieurs paroisses désignées sous le nom de *celles*. Le plus souvent, l'église paroissiale, en ces lieux, a remplacé l'abbatiole ou la celle primitive; quelquefois aussi cette dénomination vient de ce que quelque saint personnage avait fixé sa demeure dans une *celle* ou *cellule*, auprès de laquelle, après sa mort, on bâtit une église par dévotion ou par reconnaissance. C'est ainsi qu'au diocèse de Tours il y a une paroisse connue sous le nom de *La Celle Saint-Avant*, parce que saint Avant ou Avantin y resta quelque temps, rachetant les captifs, soulageant les pauvres et répandant sur la contrée, outre la bonne odeur de ses vertus, des bienfaits de toute espèce. (*Voy.* Celle, Cellule, Prieuré.)

ABBAYE. — Communauté d'hommes qui a pour supérieur un abbé, ou de femmes qui a pour supérieure une abbesse. On donne encore ce nom à l'ensemble des bâtiments qui servent à l'habitation et aux exercices religieux de la communauté. (*Voy.* Monastère, Cloître, Chapitre, Bibliothèque.)

I.

Les abbayes tinrent toujours une place distinguée entre les établissements religieux. La piété du moyen âge se plut à les multiplier, et il n'y eut guère de province en Europe qui ne se glorifiât d'en posséder plusieurs. On est surpris, aujourd'hui, dans notre siècle froid et sceptique, en contemplant la grandeur, la puissance, la prospérité de ces nombreuses familles monastiques qui rendirent à la société de si éminents services. Avant la révolution française de 1789, révolution si fatale à nos monuments, on comptait en France trente mille églises, quinze cents abbayes, huit mille cinq cents chapelles, deux mille huit cents prieurés, un million sept cent mille clochers. C'était là, dit M. de Châteaubriand, un sol bien autrement orné qu'il ne l'est à présent. Actuellement ces florissantes abbayes ont disparu : on n'en trouve plus que les ruines éparses çà et là, et c'est à peine si quelques-unes de nos plus belles églises abbatiales ont pu échapper au désastre général. Etudier quelles furent autrefois les diverses parties d'une abbaye, sous le rapport architectural et archéologique, c'est l'œuvre de l'historien, aussi bien que de chercher à connaître les détails des constitutions religieuses qui régissaient les sociétés dans le sein desquelles vécurent et se développèrent tant de saints et tant de grands hommes. Il appartient donc déjà dans notre pays à l'antiquaire de placer dans le domaine de ses travaux des établissements que nos pères ont vus debout, qu'ils ont vus tomber, tant la marche du temps est précipitée !

II.

Pendant le cours du siècle dernier, il était admis que les monastères étaient une plaie dans l'Etat, et que ces abbayes si richement dotées ne servaient qu'à favoriser de paresseuses extases, des habitudes de gourmandise et de volupté, de luxe et d'orgueil. L'école pseudo-philosophique n'a cessé de déclamer sur tous les tons contre des institutions catholiques dont on peut envier la gloire, mais dont on ne saurait égaler le mérite, ni méconnaître les bienfaits. De nos jours, lorsque les esprits éclairés et sans partialité du protestantisme lui-même aiment à rendre justice à la magnificence de ces puissantes abbayes, serait-il permis d'ignorer, encore moins de nier, le rôle important qu'ont joué les monastères dans la civilisation chrétienne. On les voit s'assouplir aux phases politiques de l'Europe et du monde, dont ils suivent tous les mouvements. Ils répondent partout et longtemps aux besoins des choses et des esprits. Ils remplissent durant de longs siècles une mission de science, de liberté, d'opposition et de popularité. C'est dans leur sein que naissent les grands hommes, les évêques courageux, les littérateurs habiles, les écrivains instruits, les prédicateurs éloquents, les artistes de génie, les volontés énergiques. Leur splendeur est en rapport direct avec la situation respective de la monarchie papale, de l'épiscopat et de la royauté. Il ne se tient pas une assemblée religieuse ou politique sans que les représentants de la puissance claustrale n'y assistent et n'y délibèrent avec autorité. On les voit siéger dans les conseils des rois, comme dans les conciles de la chrétienté. Ce qu'ils font, ce qu'ils voient, ils le racontent, ils l'écrivent; ils se font historiens dans leurs loisirs, parce qu'ils sont souvent les principaux acteurs du drame de l'histoire. A leur arbitrage sont soumis les plus grands intérêts des peuples; ils sont évêques et papes et dominent l'Église, les rois et les nations. Le monde les vénère parce qu'ils sont saints, les enrichit parce qu'ils sont pauvres, les couvre d'or parce qu'ils sont humblement vêtus. Partout

la sévérité et la pureté de la vie domptent l'opinion ; et les moines ont une double prise sur les hommes, la possession du sol et le gouvernement des esprits. Dans leurs maisons de recueillement et de méditation viennent s'ensevelir les ennemis du trône, les découragements du plaisir et de la puissance temporelle, depuis les rois tonsurés de notre première monarchie jusqu'à l'empereur Charles-Quint. Dès qu'un ordre religieux a cessé d'être d'accord avec les nécessités catholiques qui l'ont rendu fort, il en sort un nouvel institut monastique qui le surpasse et le remplace; si bien que, pendant plus de douze siècles, en Europe, jamais cette succession immortelle de corporations pieuses n'a manqué aux aspects divers du catholicisme et de la société chrétienne. Mais elles ont besoin de liberté pour vivre et déployer leur zèle ; et leur déclin arrive dès que cesse leur indépendance : c'est la loi de toutes les choses morales. La corruption et l'inutilité des ordres religieux leur ont presque toujours été reprochées par les pouvoirs qui ont voulu hériter de leur puissance et les condamner à la stérilité. On ne leur a plus permis de rien faire, et on leur a dit qu'ils ne faisaient rien.

Mais on n'oubliera jamais que les corporations religieuses, affiliées de nation à nation, répondaient mieux peut-être que le clergé séculier à l'esprit de l'association catholique ; que les moines, par leurs voyages, par leurs communications incessantes d'un bout du monde à l'autre, ont été le point de ralliement de l'Europe morcelée et féodalisée. On ne pourra pas non plus leur contester d'avoir été, pendant le moyen âge, les gardiens des lumières et des lettres, de la langue et de la civilisation latines, et d'avoir conquis la vénération des peuples à force de supériorité et de science, en opposant la pureté à la corruption des mœurs, la pauvreté à la richesse, la soumission à une indépendance sans frein. L'Eglise leur doit en grande partie sa liturgie ; les lettres, la conservation des livres antiques ; l'agriculture, de prodigieux défrichements et la naturalisation de mille plantes exotiques. Il n'est pas jusqu'à l'architecture civile qui ne se soit inspirée souvent des constructions quadrangulaires des couvents. (*Voy.* Abbatiale). Le monde entier sait la prodigalité de leurs aumônes. Partout les monastères se sont faits des centres de commerce, de beaux-arts, et de villes ou villages. Leur organisation élective est devenue le type de l'organisation des communes ; et c'est de leurs cloîtres que sont sorties les sources historiques de nos événements nationaux. Sans de pauvres moines, plusieurs siècles de l'histoire demeureraient pleinement inconnus. Enfin, chose remarquable, tandis que l'érudition moderne cherche à recomposer à grande peine les annales oubliées du tiers état, tandis que l'âge féodal et les parlements eux-mêmes sont encore, à vrai dire, sans historiens ; tandis, enfin, que nous avons presque entièrement perdu le souvenir de nos vieilles libertés politiques, de nos états généraux et provinciaux, l'histoire religieuse et monastique a laissé sur elle-même des monuments achevés, ou du moins de vastes recueils, où les éléments de complètes annales sont prêts pour la main studieuse qui saura les recueillir (1).

III.

Pour bien comprendre l'organisation morale et physique d'une abbaye, il faut absolument savoir quelle fut l'origine de la vie monastique en Orient et en Occident, et comment les premiers moines se réunirent pour former une société complète, avec son gouvernement propre et sa législation particulière.

Nous effleurerons seulement une question très-vaste qui demanderait d'amples développements : nous en dirons ce qui est nécessaire à notre sujet.

Ce fut au IIIe siècle de l'ère chrétienne que commença en Orient l'institution monastique qui devait plus tard recevoir une si remarquable extension. Les moines égyptiens vivaient trente ou quarante ensemble dans la même maison, et trente ou quarante de ces maisons composaient un monastère. Chaque monastère comprenait par conséquent depuis douze cents jusqu'à seize cents moines, qui s'assemblaient tous les dimanches dans un oratoire commun. Chaque monastère avait un abbé pour le gouverner, chaque maison un supérieur ou prévot, et chaque dizaine de moines un doyen. Tous les moines d'une contrée reconnaissaient un seul chef général et s'assemblaient avec lui pour célébrer la pâque, quelquefois au nombre de cinquante mille.

Quand la vie cénobitique fut pratiquée en Occident, au Ve siècle et surtout aux VIe et VIIe siècles, tout monastère eut son abbé, comme en Orient, mais chaque abbaye était indépendante et n'était soumise qu'à la juridiction de l'évêque dans le diocèse duquel elle était établie. Comme les abbayes possédaient souvent des terres ou des fermes éloignées, on y envoyait des moines pour les cultiver et en prendre soin ; ceux-ci y établissaient des oratoires et observaient la vie régulière, sous la conduite d'un prieur nommé par l'abbé. On nomma ces petits monastères, celles, prieurés ou obédiences. (*Voy.* Abbatiale).

La réforme de Cluny, au Xe siècle, introduisit un nouveau gouvernement dans les abbayes qui consentirent à s'y soumettre. L'ordre de Cluny ne voulut avoir qu'un seul abbé ; toutes les maisons qui en dépendaient n'eurent que des prieurs, quelque grandes et quelqu'importantes qu'elles fussent. Les fondateurs de l'ordre de Cîteaux, aux XIe et XIIe siècles, donnèrent, au contraire, des abbés à tous les nouveaux monastères qui furent fondés ou qui embrassèrent sa règle, et ils statuèrent que chaque année les abbés se réuniraient en chapitre général, pour conférer ensemble et pour s'assurer qu'ils étaient fidèles à observer la règle et qu'ils la gar-

(1) P. Lorain, *Introduct. à l'Hist. de l'abbaye de Cluny.*

daient et l'interprétaient d'une manière uniforme. L'abbaye de Cîteaux, néanmoins, conserva une grande autorité sur les quatre abbayes qui se glorifiaient d'être appelées ses filles aînées, La Ferté, Pontigny, Clairvaux et Morimond; et chacune de ces quatre illustres abbayes eut toujours une certaine puissance sur les monastères qu'elle fonda par la suite.

IV.

Pour mettre en évidence l'esprit qui présida constamment à la fondation des abbayes, nous aurions à rapporter plusieurs faits historiques. Mais, afin de ne point trop nous éloigner des données archéologiques qui nous sont imposées par le plan de cet ouvrage, nous en choisissons un seulement dans l'histoire ecclésiastique de l'Angleterre.

En 655, Péada était roi des Merciens, Oswy et son frère le roi Oswald, se réunirent en disant qu'ils voulaient élever un monastère à la gloire du Christ et en l'honneur de saint Pierre : ils le firent et donnèrent à l'abbaye le nom de Medhamsted, maintenant Peterborough. Ils commencèrent donc à jeter les fondements, et ils confièrent ensuite le travail à un moine nommé Saxulf. Ce moine était aimé de Dieu et chéri du peuple; il avait été noble et riche dans le monde, mais il était maintenant beaucoup plus noble et plus riche dans le Christ.

Après la mort du roi Péada, son frère Wulphère qui lui succéda aimait Medhamsted pour l'amour de son frère Péada, pour l'amour d'Oswy et pour l'amour de l'abbé Saxulf. Le roi manda Saxulf et lui dit : « Bien-aimé Saxulf, je vous ai envoyé chercher pour le bien de mon âme, et je vous expliquerai clairement ma pensée. Mon frère Péada et mon ami Oswy commencèrent un monastère pour l'amour du Christ et de saint Pierre. Mais Dieu l'a voulu et mon frère a quitté la vie. Je vous prie donc, bien-aimé Saxulf, de continuer les travaux; je vous donnerai de l'or, de l'argent, de la terre et des biens.

L'abbé s'en alla, et les travaux furent repris avec une nouvelle ardeur; l'œuvre fut continuée avec un si vif enthousiasme, que le monastère fut entièrement achevé en peu d'années, grâce à la protection du Seigneur. Alors le roi manda ses thans ou barons, les archevêques et évêques et tous ceux qui aimaient Dieu, les priant de venir immédiatement auprès de sa personne. Puis il fixa le jour de la consécration du monastère, et à cette imposante cérémonie se trouvèrent présents le roi Wulphère et son frère Ethelred et ses sœurs Kyneburga et Kyneswita, l'archevêque et les évêques et tous les barons du royaume.

Alors le roi se leva et dit à haute voix : « Grâces soient rendues au Dieu tout-puissant; c'est pour son service que cette œuvre a été entreprise et achevée, et je veux en ce jour glorifier le Christ et saint Pierre. Moi donc, Wulphère, je donne aujourd'hui à saint Pierre, à l'abbé Saxulf et aux moines de ce monastère, ces terres, ces eaux, ces plaines, ces marais : Voilà le don que je dépose sur l'autel. »

Vient ensuite l'énumération détaillée de tous les présents offerts à l'abbaye, lesquels étaient immenses et dignes de la munificence royale. Alors les témoins souscrivirent l'acte de donation soit de parole, soit en posant la main sur la croix du Christ.

Ce récit charmant de naïveté, touchant la fondation et la dotation des plus illustres abbayes de l'Angleterre, est propre à nous faire apprécier les motifs pieux et les circonstances qui présidaient ordinairement à l'érection des monuments monastiques. Les rois, les princes, les seigneurs, les évêques, concédaient à de pauvres moines des terrains abandonnés, jusque-là rebelles à la culture, où la charrue n'avait jamais passé, et ils leur accordaient en même temps des priviléges d'exemption pour les encourager dans leur tâche pénible et les dédommager de leurs labeurs et de leurs sacrifices. Quand ces terres délaissées eurent été fécondées par le génie et les sueurs des moines, l'envie ne manqua pas de crier contre les vastes possessions et les inutiles richesses d'une population de religieux. Quelle propriété cependant est plus légitimement acquise que celle qui a été défrichée dans le cours de longs siècles par un travail incessant, qui a été fertilisée par les sueurs, et qui a été, pour ainsi dire, conquise sur la stérilité? Ne doit-on pas voir là une réalisation de la parabole du père de famille qui confie des talents à ses serviteurs? Entre les mains du serviteur actif et intelligent l'argent fructifie; le dépôt qui lui est confié deviendra double. Qui contestera ses droits à une possession basée sur le travail, la persévérance et tout ce qui constitue la plus légitime propriété? Ainsi tombent les injustes déclamations et les insinuations perfides des philosophes du dix-huitième siècle.

V.

Les diverses règles avaient peu d'influence pour modifier la distribution intérieure des abbayes, bâties d'après un même plan général. On ne trouvait guère entre les divers établissements que la différence de la grandeur et de l'étendue.

Les plus grandes abbayes consistaient ordinairement en une réunion de bâtiments entourant deux cours quadrangulaires de différente dimension. L'une d'elle appelée le *clausum*, comprenait une surface de cinquante à quatre-vingt-dix acres; elle était environnée d'un mur élevé et quelquefois garni de créneaux : on y pénétrait par une ou deux portes fortifiées. Elle renfermait toutes les dépendances d'un vaste domaine, ainsi une ferme, des granges, des étables, un moulin, etc. Autour du principal quadrangle se trouvaient l'église et ses annexes, la grande salle, le réfectoire, la salle de distribution des aumônes, la salle capitulaire, le parloir, le *scriptorium* ou la bibliothèque, la cuisine et les autres offices. Cette grande

masse de bâtiments irréguliers, mais, sans aucun doute, généralement somptueux, avec leurs murs crénelés et leurs portes flanquées de tourelles, que dominait la grande église, s'élevant à une hauteur considérable au-dessus des toits, cette masse de bâtiments, quand elle subsistait encore entière, devait présenter l'aspect d'une ville fortifiée (1).

VI.

Dans la chronique de l'abbaye de Fontenelle ou de Saint-Wandrille, publiée par dom d'Achéry, dans le IIIe volume du *Spicilége*, on lit la description de l'abbaye rebâtie par Ansigise, élu abbé du monastère en 833, la dixième année du règne de Louis le Débonnaire. Les détails qui s'y trouvent mentionnés sont très-propres à donner une idée de l'importance et de la disposition de ces grands établissements au milieu du xe siècle. Voici la traduction de ce curieux passage, jusqu'à présent peu connu.

« Les édifices publics et privés entrepris par l'abbé Ansigise sont les suivants : d'abord il fit construire le dortoir des frères, bâtiment magnifique, long de 208 pieds, large de 27; la hauteur de la construction entière s'élève à 64 pieds; les murs sont formés de pierres calcaires de bonne qualité, unies par un ciment très-résistant composé de chaux forte et visqueuse et de sable de mine de couleur rouge. Il y a aussi un *solarium* au milieu, orné d'un pavé admirable et couvert d'un plafond enrichi de peintures très-distinguées. A la partie supérieure de la maison sont des fenêtres garnies de vitres; toute la charpente est en bois de chêne choisi et très-résistant; les tuiles sont fixées à la toiture avec des clous de fer, et il y a des poutres très-solides en diverses directions. Après le dortoir, notre abbé bâtit une autre maison qu'on appelle le réfectoire, qu'il fit diviser par le milieu au moyen d'une cloison, de manière qu'une partie servait de cellier, et l'autre partie de réfectoire. Ce bâtiment fut construit avec les mêmes matériaux et dans les mêmes dimensions que le précédent; les plafonds et les parois de la cloison furent décorés de peintures par Madaluf, peintre habile de l'église de Cambrai. En troisième lieu, il fit élever un beau bâtiment, qu'on appelle la *grande maison*, qui, tournée vers l'orient, touche au dortoir d'un côté, et de l'autre au réfectoire : là il établit un mur et une cheminée, et il ordonna de continuer plusieurs autres choses que sa mort prématurée ne permit pas d'achever. Les trois constructions dont nous venons de parler sont situées de cette manière, savoir : le dortoir est exposé d'un côté au nord, de l'autre au midi, et de ce côté il touche à la basilique de Saint-Pierre; le réfectoire est également exposé au nord et au sud, mais il est presque contigu, dans sa partie méridionale, à l'abside de la basilique de Saint-Pierre. La maison principale a été bâtie comme nous l'avons dit ci-dessus. Quant à l'église de Saint-Pierre, elle est située du côté du midi, dirigée cependant vers l'orient. Cette église fut augmentée de trente pieds en longueur et en largeur dans la partie du couchant, et par-dessus, l'abbé Ansigise faisait construire un cénacle qu'il désirait consacrer à l'honneur de Notre-Seigneur Jésus-Christ; mais cette œuvre aussi demeura imparfaite à cause de sa mort inopinée. Dans la même basilique de Saint-Pierre, il fit placer, au sommet de la tour, une pyramide quadrangulaire haute de trente-cinq pieds, en bois travaillé, qu'il fit couvrir de plomb, d'étain et de cuivre doré et dans laquelle il plaça trois cloches. Cette partie de l'édifice était auparavant sans dignité. La tour elle-même et l'abside furent recouvertes de nouveau, par ses ordres, de lames de plomb. En outre, il ordonna de bâtir un autre corps de logis, du côté du nord, près de l'abside de la basilique de Saint-Pierre, que l'on appelle *couvent*, *conventus*, ou *cour*, *curia*, et chez les Grecs *beleuterion*, salle du conseil ou chapitre, où les frères ont coutume de s'assembler quand ils ont à délibérer sur quelque objet. Là, tous les jours, du haut de la chaire, on fait la lecture des livres sacrés; là on entend tout ce que l'autorité de la règle conseille de faire. C'est là qu'il voulut qu'on établit le tombeau dans lequel il devait être déposé après sa mort. Enfin, devant le dortoir et le réfectoire et la *grande maison* déjà indiquée, il fit bâtir des cloîtres élégants sur lesquels il établit une charpente et qu'il prolongea suivant la dimension de ces mêmes bâtiments. Au milieu du cloître situé en face du dortoir est établi le chartrier; la bibliothèque que les Grecs appellent *pyrgiscos*, où l'on peut conserver une grande quantité de livres, est située en face du réfectoire : ce dernier bâtiment est couvert de tuiles attachées avec des clous. » (*Spicilegium*, tom. III, p. 238.)

Cette énumération fort détaillée des grands travaux entrepris et exécutés par l'abbé Ansigise, peut fournir à la science archéologique de curieux renseignements sur l'état de l'art chrétien dans la première moitié du xe siècle. On voit que l'église abbatiale, dédiée à saint Pierre, était régulièrement orientée, d'une forme remarquable, avec une flèche à quatre pans couverte en métal. Il n'y a pas jusqu'à la manière dont on avait attaché les tuiles avec des clous qui ne soit digne d'être mentionnée : elle atteste du moins le soin que l'on apportait dans la construction des principaux bâtiments. La décoration de certaines salles avec des peintures murales est encore un fait très-curieux, ainsi que le nom du peintre qui était un chanoine de l'église de Cambrai. Le même abbé avait enrichi son église de vases précieux en or et en argent. N'oublions pas de mentionner ici un autel dédié à la sainte Vierge, qu'il avait fait orner d'une table de bois recouverte de figures d'argent très-variées. Il avait donné à l'église de Luxeuil, qui était sous sa dépendance, une croix d'or merveilleusement travaillée, ornée de pierres précieuses, ayant un bâton revêtu d'argent. Il avait coutume de faire

(1) Whitaker, *History of Whalley*, p. 195.

porter cette croix devant lui quand il allait en voyage.

L'état des arts était donc très-florissant à Saint-Wandrille, sous la direction d'un abbé qui vivait au milieu de ce xe siècle, que certains faux savants modernes regardent comme un siècle ignorant et barbare, et qu'ils ont appelé *siècle de fer*.

VII.

Pour faciliter l'intelligence de plusieurs monuments antiques, nous ajouterons quelques mots sur les abbés. Le titre d'abbé, donné aux supérieurs des communautés monastiques, remonte à l'établissement même de la vie cénobitique. Les abbés furent d'abord élus par ceux qui devaient leur obéir ; mais bientôt la jalousie, l'ambition et la cupidité intervertirent cet ordre, et les élections furent le résultat ou de la brigue des évêques (Mabill., *Præf. in III sæcul. Bened.*, n° 3.), ou de la violence des ecclésiastiques séculiers, qui les uns et les autres se placèrent souvent sur la chaire abbatiale. Le mal s'augmenta de plus en plus durant le cours du VIIIe siècle. Dans le siècle suivant, Charles Martel, ayant épuisé la France par des guerres continuelles, distribua les abbayes et même les évêchés à des seigneurs laïques. Bernard, son fils naturel, passe pour le premier qui ait joint la qualité de comte à celle d'abbé. De là vient que le nom d'abbé séculier, *abbas comes*, *abbas miles*, est très-ordinaire dans les anciens monuments. De là vient encore que dans une même abbaye il y avait quelquefois deux abbés. L'abbé religieux était appelé *verus abbas*, et le seigneur qui en portait le titre *abbas miles*. Au moyen d'un certain revenu qu'on abandonnait à ce dernier, et dont il faisait hommage, il devait être le protecteur et le défenseur du monastère (De Laurière, *Gloss. du droit franç.*, p. 197). On trouve des abbés séculiers jusqu'à la troisième race. Hugues Capet remit les choses sur l'ancien pied, en restituant aux églises régulières le droit primitif d'élire leur supérieur.

Le titre d'abbé ne fut pris par les ecclésiastiques séculiers que sur le déclin du VIIIe siècle, où l'on commença à former des colléges de chanoines, à la tête desquels on mit des abbés. Les titres latins *præsul*, *antistes*, *prælatus*, etc., ne sont pas toujours attribués aux évêques. Les abbesses mêmes sont qualifiées *prælatæ* dans le second concile d'Aix la Chapelle.

Une bulle d'Alexandre IV, du 10 juin 1260, offre, pour la première fois, la qualification d'*abbesse séculière*, donnée à Gertrude, abbesse de Quedlimbourg.

Il n'était guère conforme à l'esprit de l'Église d'admettre les abbesses dans les conciles ; cependant on en trouve des exemples, et le seul concile de Baconcelde en Angleterre, de 694, fait mention de cinq abbesses qui y souscrivirent. Quelque chose de plus singulier, c'est qu'au rapport du vénérable Bède, une abbesse nommée Hilda présida dans une assemblée ecclésiastique. (*Voy.* Beda, lib. III cap. 25 et lib. IV cap. 23.)

ABORDS DES MONUMENTS, DES ÉGLISES. La plupart des monuments bâtis dès la plus haute antiquité ont des abords ouverts et faciles. Les premiers autels consacrés à la divinité, les premiers temples élevés en son honneur, furent construits en pleine campagne, et même quelquefois sur des monticules et des tertres factices : l'isolement des édifices sacrés semble avoir été imposé par quelque règle du rituel antique. C'était sans doute afin que les bruits de la vie ordinaire et les rumeurs de la place publique ne vinssent pas troubler les cérémonies religieuses. Les bois qui entouraient les temples païens avaient aussi pour but de créer une solitude favorable au recueillement religieux. Plus tard, ces bosquets furent témoins des plus effroyables débauches. Les monuments de la religion furent isolés des habitations communes chez les plus anciens peuples, et cette coutume se conserva toujours chez certaines nations.

Les monuments d'architecture les plus célèbres, chez les Grecs et les Romains, même aujourd'hui et jusque dans leurs ruines, s'offrent à nos regards et à notre étude dans un isolement complet qui permet à l'œil d'en embrasser à la fois l'ensemble et les détails. Ce serait se tromper étrangement que d'attribuer cette disposition aux exigences de l'art : on y doit reconnaître avant tout l'influence des besoins de la société religieuse antique. Suivant les usages païens, le peuple ne devait jamais entrer dans l'enceinte des temples, ni même franchir une certaine limite, dernier vestige des *téménos* primitifs ; les prêtres, les initiés, les grands personnages, pouvaient seuls se placer, soit sous les portiques sacrés, soit dans l'intérieur du temple où se dressait la statue du dieu que l'on invoquait. Il fallait donc, pour contenir la foule qui se pressait aux jours de fêtes publiques, une vaste place et autour du temple des abords spacieux.

Quand il s'agit de monuments grecs, les meilleurs enseignements de l'art et de l'histoire nous apprennent qu'il les faut bâtir de manière à les entourer d'air, de lumière et d'étendue. Les proportions harmonieuses des ordres dorique, ionique et corinthien, sont entièrement troublées par le voisinage de constructions vulgaires. Il y a, sous ce rapport, les mêmes difficultés à vaincre que pour établir les dimensions elles-mêmes du monument d'après les conditions imposées par la nature et le paysage qui l'environnent. N'est-ce pas précisément le sentiment exquis de ces nécessités diverses qui a fait que les illustres architectes de la Grèce ont déployé dans leurs œuvres de si admirables proportions, et surtout qui les a conduits à mettre leurs constructions dans un si merveilleux accord avec la lumière, le ciel, les montagnes, l'horizon du pays qu'ils habitaient? Ne serait-ce pas à l'oubli de cette loi essentielle dans l'art de bâtir qu'il faudrait attribuer le mauvais effet que produisent si souvent dans notre pays les constructions de nos meilleurs architectes?

Les idées religieuses modifient les idées artistiques. Si le paganisme, dont toutes les cérémonies étaient extérieures, dont tout le but, dans les fêtes publiques et les processions solennelles, était de frapper agréablement les sens, exigeait que les abords des temples fussent larges et commodes, le christianisme, dont le culte était plus spirituel, qui convoquait tous les fidèles sans distinction dans ses églises et au pied de ses autels, qui rassemblait la multitude autour de ses chaires pour l'instruire et l'encourager, n'avait pas le même intérêt à ménager de vastes et somptueux abords en face de ses temples. Les croyances chrétiennes amenèrent peu à peu un changement si profond dans les coutumes de la société, que les fidèles aimèrent à construire leurs maisons à l'ombre même et comme sous la protection de l'église, où la foi leur montrait Dieu présent. C'est alors que nos plus belles cathédrales, nos plus splendides monuments furent étreints, pour ainsi dire, dans une étroite ceinture de constructions de toute espèce.

Faut-il aujourd'hui les isoler? Est-il convenable de les entourer de places publiques?

Telles sont les questions que l'on s'est proposé de résoudre depuis quelque temps. On doit s'en préoccuper vivement, parce que l'autorité municipale, dans chaque ville, ne se montre pas très-sensible soit aux scrupules de l'archéologue, soit aux réclamations de l'artiste.

Commençons par exposer quelques réflexions à ce sujet, avant d'émettre notre sentiment.

« Il existe malheureusement des causes de destruction encore plus actives que l'incurie des hommes et l'effort du temps, c'est la perte du respect que l'on doit porter aux monuments. Il a été remplacé par un esprit de profanation et de dégradation véritablement révoltant. C'est cet esprit, dit M. Smith, qui couvre les murailles de nos édifices d'ignobles lazzis, d'hiéroglyphes obscènes, qui font rougir le passant d'indignation; c'est lui qui brise à coups de pierres les vitres des églises, malgré les treillages en fer dont on est obligé de les revêtir, qui abat, par manière de passe-temps, les têtes et les bras des statues, et les fleurons des chapiteaux dont leurs portes sont décorées. Honte à une population qui tolère de pareils excès, lorsqu'il lui serait si facile de les empêcher par une surveillance continuelle et une répression active.

« Ces dévastations sont, au reste, un des fruits du faux système qui consiste à isoler les édifices au milieu de vastes places. Les églises du moyen âge ne sont point faites pour être vues aussi à découvert : elles ne sont convenablement placées qu'au milieu du silence et de la retraite; elles aiment à se voir entourées de demeures modestes et paisibles, qui semblent venir se presser à leur pied, comme pour y chercher une protection; elles ont besoin surtout d'être environnées de ces cloîtres muets et solitaires destinés à l'habitation des ministres et des serviteurs du temple, qui en formaient la garde, comme autrefois la tribu de Lévi à Jérusalem. C'est seulement alors qu'elles conservent leur caractère pieux, mystérieux et solennel; que le recueillement, la méditation et les pensées graves se trouvent près du sanctuaire. Mais on les cherche vainement, lorsque le bruit des voitures qui circulent tout autour au dehors, les cris des marchands ambulants ou des enfants que leurs parents laissent vagabonder sur la voie publique, viennent couvrir la voix du célébrant; lorsque les chants des hommes ivres se mêlent à ceux du chœur, ou que l'orgue de Barbarie ou la musique du charlatan qui débite ses drogues, s'unissent aux mélodies de l'orgue consacré; lorsque les tambours ou les trompettes du régiment qui défile ou qui parade sur la place viennent troubler tout à coup l'homme qui prie, ou le pénitent qui s'accuse dans l'obscur réduit du confessionnal. »

Le spirituel auteur des ***Eglises gothiques*** a raison de stigmatiser ceux dont la funeste négligence laisse déshonorer, que dis-je, laisse ruiner nos plus précieux monuments. N'avons-nous pas vu récemment encore, à Orléans, la municipalité, mal inspirée, condamner à être démolis de charmants restes de l'Hôtel-Dieu, sous le prétexte d'agrandir la place qui précède la cathédrale de Sainte-Croix? Il faut toutefois comprendre la signification des justes réclamations des antiquaires chrétiens au sujet de l'isolement des monuments religieux; en exagérant leurs paroles on en tirerait de fâcheuses conséquences. S'il ne faut pas chercher à isoler trop les vieux édifices du moyen âge, faut-il les laisser couvrir de constructions parasites qui en défigurent la simple et majestueuse ordonnance?

Il serait facile de citer une infinité de faits, plus déplorables les uns que les autres, au sujet des empiétements qui ont eu lieu successivement aux dépens des églises. Il n'est guère de vieille cathédrale, située au centre d'une ville populeuse, qui ne soit étouffée par de laides échoppes qui sont venues s'accrocher à toutes les saillies extérieures des murailles, se glisser entre les contre-forts et les ressauts des soubassements. C'est un spectacle qui soulève l'indignation de voir les plus nobles édifices trop souvent, hélas! dégradés et souillés par des immondices de tout genre. Nous ne saurions réclamer avec une trop vive énergie contre les usurpations, on peut le dire sans crainte, sacriléges et impies qui compromettent la conservation et la dignité des monuments. Nous ne devons pas omettre de consigner ici un compte rendu d'une discussion à la chambre des pairs, de laquelle il résulte que l'on peut légalement appliquer l'expropriation pour cause d'utilité publique en faveur des monuments historiques. M. le comte de Montalembert, dans la séance du 12 mai 1840, demanda au gouvernement s'il ne regardait pas comme pos-

sible et lui étant permis, en vertu de la loi de 1833, d'appliquer aux monuments historiques la déclaration d'utilité publique et l'expropriation qui en peut résulter. Dans un cas où un monument appartenant au domaine public est offusqué par des constructions qui empêchent le public d'en profiter; dans le cas où un monument, déjà dans le domaine public, est entouré ou encombré de bâtiments dont l'existence peut compromettre la conservation de ce monument; dans le cas où un monument, qui a un intérêt d'art ou un intérêt de souvenirs, mais qui appartient à un particulier, est exposé à être détruit, ou transformé, ou modifié, ou dégradé, le gouvernement a-t-il le droit et le pouvoir d'employer les formes de l'expropriation pour faire entrer le monument privé dans le domaine public et pour dégager les monuments déjà publics des constructions particulières qui leur nuisent? M. le garde des sceaux a répondu et déclaré que le gouvernement admettait en principe la possibilité de l'expropriation pour ces cas du genre de ceux qui ont été exposés.

Il serait donc grandement à désirer que l'autorité compétente usât largement de son droit contre les ignobles bâtisses qui déparent l'extérieur de nos plus remarquables édifices.

ABRAXAS.—On appelle Abraxas de petites statues, des plaques de métal et principalement des pierres gravées chargées de figures de divinités égyptiennes combinées avec des symboles zoroastiques et judaïques et des caractères qui offrent une association bizarre de lettres grecques, phéniciennes, hébraïques et latines, lesquelles présentent un sens très-obscur. Les Abraxas furent employés, aux premiers siècles du christianisme, par certains hérétiques qui mêlaient les plus extravagantes rêveries à l'enseignement de l'Eglise. Saint Irénée, saint Epiphane, saint Jérôme et d'autres Pères nous ont donné dans leurs écrits quelque idée des doctrines impies des gnostiques, des basilidiens et des valentiniens; et les monuments nombreux qui sont parvenus jusqu'à nous, nous apprennent bien des choses qui auraient peut-être été, sans cela, ensevelies dans le plus profond oubli.

Dom Montfaucon, dans son livre l'*Antiquité expliquée par les monuments*, a écrit une longue et savante dissertation sur les Abraxas. C'est à cet ouvrage que nous empruntons les détails suivants :

Les cabinets d'antiques de l'Europe fournissent un nombre presque infini de pierres gravées, où, parmi les noms sacrés *Iao* (Jehovah), *Sabahoth*, *Adonai*, mais principalement avec celui d'Abraxas, on voit des figures à têtes de coq, de chien, de lion, de sphinx et de singe. On y voit aussi Isis, Osiris, Sérapis, Harpocrate, le Canope, l'escarbot ou scarabée sacré, et tout ce que les Egyptiens avaient mis au nombre des divinités.

On trouve quelquefois des pierres qui représentent une ancre, et de chaque côté un poisson avec des lettres qui font le nom de Jésus. Ces pierres appartiennent-elles certainement aux basilidiens ou à d'autres hérétiques? C'est un point difficile à éclaircir. Les antiquaires chrétiens savent tous que le poisson a été, dès les premiers siècles du christianisme, employé comme un symbole de Notre-Seigneur. On en voit la figure avec une intention évidemment chrétienne dans les Catacombes de Rome, sur les tombeaux des martyrs et en d'autres endroits non suspects. Une autre pierre où on lit en lettres partie grecques, partie latines, EISVYS CHRESTVZ, GABRIE, ANANIA, AME, peut être attribuée aux gnostiques avec fondement. Le nom de Jésus-Christ y est altéré, comme l'on voit. D'un côté de cette même pierre est représenté un homme nu qui porte la couronne radiale; il hausse la main gauche et tient un fouet de la droite. Au revers, après quelques figures qui semblent marquer des constellations, on lit l'inscription que nous venons de rapporter. La figure du soleil marque, selon l'observation des historiens, que les gnostiques croyaient que Jésus-Christ était le soleil.

« L'hérétique Basilide, dit Tertullien, affirmait que le Dieu suprême était Abraxas, créateur de l'entendement, que les Grecs appellent νοῦς (*nous*): de l'entendement vient le Verbe, du Verbe vient la Providence, de la Providence, la vertu et la sagesse; de celles-ci, les principautés, les puissances et les anges. Il prétend que ce sont les anges qui ont composé 365 cieux. Il compte au nombre de ces derniers anges, qui ont créé le monde, le Dieu des Juifs qu'il met le dernier de tous, c'est-à-dire le Dieu de la loi et des prophètes, qu'il dit n'être pas Dieu, mais seulement un ange. » Saint Jérôme parle souvent du monstrueux Abraxas de Basilide, et ses paroles sont expliquées par le passage suivant de saint Augustin : « Basilide, dit ce saint docteur, assurait qu'il y avait 365 cieux: le même nombre de jours renferme toute l'année; c'est pour cela qu'il regardait le mot Abraxas comme saint et vénérable. Les lettres de ce nom, selon la manière de supputer des Grecs, font ce nombre; il y a sept lettres, α, β, ρ, α, ξ, α, σ, qui font un, deux, cent, un, soixante, un, et deux cents: ce qui fait en tout trois cent soixante-cinq. »

Ces passages, propres à jeter quelque jour sur les doctrines étranges du gnosticisme, expliquent aussi l'origine des superstitions qui entourèrent si longtemps les Abraxas. Ces Abraxas se retrouvent non-seulement en Grèce, en Asie, en Egypte, mais encore en France. Marc, sectateur de Basilide, sema ses pernicieuses doctrines dans les régions arrosées par le Rhône et la Garonne et dans les provinces voisines.

Comme les Abraxas offrent des types fort variés, D. Montfaucon les a divisés en sept classes. La première renferme les Abraxas à tête de coq; la seconde, ceux qui ont ou la tête ou tout le corps de lion, dont l'inscription est quelquefois Mithras; la troisième, ceux qui ont la figure ou l'inscription de Sé-

rapis ; la quatrième offre des anubis, des escarbots, des serpents, des sphinx et des singes ; la cinquième, des figures humaines, soit avec ailes, soit sans ailes ; la sixième, des inscriptions sans figures et des inscriptions hébraïques ; la septième contient quelques Abraxas d'une figure si extraordinaire qu'ils ne peuvent pas être rapportés aux divisions précédentes.

Il ne peut entrer dans notre plan de donner la description détaillée même des Abraxas les plus curieux : nous renvoyons au tome III de l'*Antiquité expliquée* les personnes qui voudraient avoir des notions plus étendues sur cet objet. Nous ajouterons en terminant qu'il est arrivé quelquefois que des signes symboliques aient été postérieurement ajoutés sur les Abraxas gravés sur des pierres précieuses. Cette addition a été faite dans un temps où l'on ne comprenait plus la valeur des emblèmes du gnosticisme et où l'on regardait uniquement à la finesse et au prix de la pierre elle-même. Du reste, la signification des figures employées par les basilidiens et les marcosiens se perdit de bonne heure, parce que la tradition seule la faisait connaître aux initiés. Au point de vue historique et archéologique, les Abraxas seront toujours intéressants. Les collections qui en ont été amassées à grands frais pourront être consultées avec fruit par les écrivains qui traiteront de l'histoire du gnosticisme.

ABSIDAL. — On emploie le mot *absidal* pour désigner tout ce qui a rapport à l'abside. Les chapelles qui entourent le chevet s'appellent *absidales*, pour les distinguer de celles qui se trouvent le long des bas-côtés de la nef ou dans les murailles du transsept.

L'enceinte absidale a toujours été regardée comme sacrée, et interdite aux laïques. Nous lisons dans les canons des conciles provinciaux des défenses à ce sujet, faites sous des peines sévères. Il est à désirer que les prescriptions antiques à cet égard soient toujours respectées dans nos églises ; ce n'est que par suite d'abus qu'on laisse pénétrer jusque dans le lieu le plus vénérable de l'Eglise les personnes de tout sexe. Primitivement, les femmes ne venaient à l'entrée de l'abside que pour y recevoir la communion. Cette exception est formellement exprimée dans un concile de Tours.

Le pavé de l'abside était souvent formé de marbre de diverses couleurs, de mosaïques, d'incrustations et de matières précieuses. Aux siècles de foi, on s'empressait de décorer l'enceinte absidale de ce que la nature et l'art avaient de plus splendide. Dans certaines basiliques, les murailles absidales étaient revêtues de lames d'or et d'argent ; ailleurs, elles étaient recouvertes de peintures plus précieuses encore que ces riches métaux : l'art y étalait ses chefs-d'œuvre, et en Italie, c'est dans cet endroit que l'on admire les plus belles compositions des anciens maîtres.

ABSIDE. — L'abside est l'extrémité d'une église, d'une nef, d'un transsept, de forme semi-circulaire ou polygonale. Suivant son étymologie, le mot grec abside ou apside signifie une voûte, un arc, *fornix*, *arcus* : dans les basiliques, en effet, l'abside était la seule partie qui fût recouverte d'une voûte, et elle communiquait avec le transsept et le reste de l'édifice par une large arcade qui était *l'apsis* proprement dit.

D'après Ducange, le nom d'abside se donnait aussi au *ciborium* qui s'élevait au-dessus de l'autel ; il a également servi à désigner les châsses où l'on enferme les reliques des saints. Il est difficile de se faire toujours une idée très-exacte de la signification de ce mot dans les anciens auteurs profanes ou ecclésiastiques. Ainsi que le fait judicieusement observer l'auteur du *Dictionnaire de Trévoux*, cette expression est employée en des sens différents par les vieux écrivains, en sorte qu'il nous est actuellement impossible d'en distinguer d'une manière précise toutes les nuances et toutes les modifications. L'auteur du *Dictionnaire des arts du dessin*, M. Boutard, à l'article *Abside*, dit aussi qu'on n'est pas entièrement d'accord sur le vrai sens de ce mot. Quoi qu'il en soit, depuis que l'étude des monuments chrétiens a été mieux cultivée, on attache à cette expression une signification bien déterminée, qui, appliquée aux monuments d'architecture, ne laisse pas la moindre incertitude. Il serait inutile de citer ici un grand nombre de passages des écrivains ecclésiastiques, et d'essayer de les expliquer : le savant Mabillon l'a heureusement tenté pour découvrir et fixer le sens exact de certaines expressions qui reviennent fréquemment sous la plume des historiens et des chroniqueurs ; mais une étude si aride ne peut être entreprise que lorsqu'il s'agit de textes d'une importance majeure. Ce serait, toutefois, rendre un service à l'étude des antiquités chrétiennes que d'entreprendre un travail sur les *absides* de nos anciens édifices, en s'appuyant sur les documents historiques, sur les données de l'archéologie et de la philologie.

Pour se former une juste idée de l'origine, de la forme et de la destination de l'abside, il est nécessaire de se rappeler les principales dispositions de la basilique latine primitive. (*Voy.* BASILIQUE.)

Lorsque la basilique romaine servait de salle où se rendait publiquement la justice, les juges et leurs assesseurs occupaient l'abside. Là était le tribunal proprement dit, et c'est pour cela que cette partie est quelquefois nommée *tribune*. En face de cette abside était l'enceinte réservée aux avocats, greffiers et autres officiers de la justice. Cette place convenait bien au président de l'assemblée, l'abside étant comme le point où tout se dirigeait naturellement, soit dans les lignes de la construction, soit dans la disposition des lieux.

Lorsque les basiliques civiles furent consacrées à la célébration du culte chrétien, après la conversion de Constantin, l'évêque, le *président* par excellence de l'assemblée

des fidèles, prit la place du juge au fond de l'abside. Il était entouré des prêtres et des diacres, qui remplacèrent les juges assesseurs. L'hémicycle de l'abside devint par conséquent le lieu saint, le sanctuaire, où l'on érigea l'autel et le trône épiscopal. Afin d'en rendre l'aspect plus majestueux et en même temps plus accessible à la multitude, on en éleva l'aire de plusieurs degrés : de là le nom d'*apsis gradata* qui lui fut donné par d'anciens liturgistes.

L'abside, dans les basiliques chrétiennes, était un enfoncement formé par un demi-cercle, couvert par une demi-coupole, d'où on lui donne quelquefois le nom de *conque*, pratiqué au fond de l'édifice, en face de l'entrée principale. Lorsque le sol de l'abside est plus élevé que celui du reste de l'édifice, l'abside s'appelle encore *béma*. Elle était entourée d'un banc continu de pierre, sur lequel les prêtres et les diacres s'asseyaient pendant l'office. Le trône de l'évêque était souvent en pierre également, mais il était recouvert de draperies lorsque l'évêque officiait. L'ensemble de ces siéges s'appelait en grec *synthronos* et en latin *consessus;* on désignait encore le tout par le nom de *tribunal*, de *presbyterium* ou de *sanctuarium*.

Dans le symbolisme des églises on ne tarda pas à représenter la croix dans la forme du plan géométral. Le corps de Notre-Seigneur était supposé attaché sur cette croix, les bras étendus dans le transsept, la tête appuyée sur l'autel : de là le nom de *chevet* ou de *capitium* attribué à la région absidale.

Primitivement l'abside était séparée du reste de l'église, pendant une certaine partie de l'office, au moyen de rideaux ou de voiles destinés à cet usage. Guillaume Durand entre dans de longs détails, dans le premier livre de son *Rational des divins offices*, sur le voile du sanctuaire dont on se servait encore dans un grand nombre d'églises au moment où il vivait.

L'abside n'était éclairée originairement par aucune fenêtre. Ce fut plus tard, lorsque les églises furent orientées, que l'abside fut percée d'une fenêtre centrale et de deux ou quatre fenêtres latérales. Ce fut à la même époque que l'autel fut fréquemment placé à la partie la plus profonde de l'hémicycle de l'abside. Cette disposition était mieux en harmonie avec le symbolisme de l'orientation et des fenêtres absidales. Nous sommes portés à croire, par suite d'un grand nombre d'observations, que, dans notre pays, l'autel fut de bonne heure élevé au fond de l'abside et ne conserva pas la position dite vulgairement *à la romaine*. Il n'y eut que les églises épiscopales qui conservèrent plus longtemps les traditions primitives sous ce rapport. Mais elles les abandonnèrent généralement pendant la période ogivale. Alors on plaça presque partout le maître-autel au fond de la courbure de l'abside, et le chœur acquit des dimensions et prit une distribution jusqu'alors inconnues. Au lieu de se grouper autour du sanctuaire, les membres du clergé se rangèrent de chaque côté du chœur, suivant l'ordre des dignités ecclésiastiques, ayant à leur tête l'évêque lui-même. C'est par suite de cette organisation hiérarchique, que les grands chœurs des cathédrales gothiques conservent toujours la même disposition. Ce ne fut que dans de très-rares églises que le siége épiscopal resta au fond de l'abside : les églises de Vienne et de Lyon furent le plus longtemps fidèles à l'antique usage. Dans l'ancienne église épiscopale d'Autun, aujourd'hui détruite, on voyait au fond du chevet le siége épiscopal de saint Léger; il en était de même à Reims, avant la réédification de la cathédrale, où se trouvait le siége de saint Rigobert. Tout en accordant à la tradition les droits qui lui appartiennent, il faut convenir que les importantes transformations opérées dans le plan basilical par l'architecture ogivale, ont nécessité le déplacement du trône de l'évêque et de l'autel majeur. Comment, en effet, n'eût-on pas élevé au centre de l'œuvre architecturale, à ce point vers lequel toutes les lignes convergent, où elles se réunissent, où la perspective dirige l'œil comme malgré lui, le maître-autel, l'âme de l'église chrétienne! Ce placement est si impérieusement commandé, que toute l'ordonnance de l'édifice semble brisée, que l'harmonie est détruite, dans les vastes monuments de style ogival où l'on a établi un autel *à la romaine*. Dans ce cas, le rayonnement des chapelles absidales n'est plus motivé, les dispositions du plan où reluit un symbolisme admirable, sont inexplicables. Nous n'avons vu nulle part un autel plus remarquable que celui de Saint-Maurice d'Angers, produire un plus fâcheux effet. Cette cathédrale, si intéressante pour l'antiquaire, d'une construction si hardie, si curieuse sous tant de rapports, perd considérablement de grandeur, de dignité, d'harmonie par l'existence d'un immense autel élevé sous la travée de l'intertranssept. Il en est de même à Notre-Dame de Reims, cette cathédrale que nous regardons comme le joyau le plus précieux de l'écrin monumental de la France, où le déplacement du maître-autel et en même temps une nouvelle délimitation du chœur ont amené l'abandon de la partie la plus sacrée de l'église. A Reims donc, le chevet est désert, ou bien il est rempli de laïques. C'est un devoir pour tous de réclamer hautement en faveur des traditions ecclésiastiques des différents âges. De même que ce serait un ridicule contre-sens de placer le siége épiscopal ailleurs qu'au fond de l'abside et l'autel à la tête du chœur dans les basiliques de Saint-Paul, de Saint-Clément, de Sainte-Agnès, à Rome; de même aussi ce serait violer les premiers principes de l'art chrétien, de la période ogivale, en plaçant l'autel majeur ailleurs que dans l'hémicycle du chevet. Adopter le parti contraire serait un contre-sens aussi choquant que d'élever des autels en style primitif, avec rideaux et grands voiles de soie, dans des églises construites à une époque

où ces autels étaient totalement tombés en désuétude. (*Voy.* AUTEL.)

L'abside centrale était donc destinée à recevoir l'autel et les siéges du clergé. Elle était ordinairement accompagnée, dès les temps les plus anciens, de deux moindres absides, bâties sur les parties latérales, servant, l'une de *diaconicum* ou *sacrarium*, l'autre de prothèse. (*Voy.* ce mot.) A l'extrémité de chaque nef collatérale, on établit quelquefois une petite abside arrondie, en sorte que l'on vit quelquefois jusqu'à quatre de ces absides secondaires, disposées sur la même ligne. Il arriva que ces absides étaient parfois constamment closes avec des espèces de portières en étoffes plus ou moins précieuses.

Pendant toute la durée de la période romano-byzantine, les absides affectent la forme semi-circulaire. Ce n'est que par exception que l'on en bâtit sur un plan quadrangulaire ou polygonal. Les exemples les plus remarquables de cette forme exceptionnelle se trouvent dans les magnifiques églises romaines et romano-byzantines de l'Auvergne. M. Mallay, dans un ouvrage intéressant, en a donné la figure et la description.

Lorsque vers le commencement du XI^{e} siècle, comme à Preuilly, au diocèse de Tours, les nefs collatérales se prolongèrent en déambulatoires autour du chœur, l'ancien *presbyterium* fut transformé en chapelle ordinairement dédiée à la sainte Vierge, et les absides secondaires furent quelquefois transportées dans les bras du transsept, où on les vit même se doubler, comme à Bellaigne, au diocèse de Clermont.

Durant la période ogivale, depuis le XIII^{e} siècle jusqu'au XVI^{e}, les absides sont rarement circulaires; elles sont communément polygonales. Au contraire de ce qui se pratiqua pendant l'époque précédente, ce fut par exception que les absides arrondies se montrèrent dans quelques rares édifices. L'arrangement que l'on rencontre le plus fréquemment est celui du polygone à trois, cinq, sept et neuf pans : on suppose la construction élevée sur la moitié seulement du polygone régulier. Rien n'est plus gracieux que certaines absides du XIII^{e} siècle, disposées avec un goût sévère, mais pur, sur un plan pentagonal; les lignes, soit à l'intérieur de l'édifice, soit à l'extérieur, s'unissent ensemble avec beaucoup d'harmonie, et se prêtent admirablement à l'établissement de voûtes légères et élégantes.

Les absides carrées se retrouvent à toutes les époques. On les observe dans certaines églises peu développées, dans les campagnes, et jusque dans des monuments de premier ordre. Dans le diocèse de Nevers, on en voit plusieurs du XIII^{e} et du XVI^{e} siècle bâties avec beaucoup de soin; et, bien qu'elles ne produisent pas un effet aussi satisfaisant que les absides à plusieurs côtés, elles ne laissent pas cependant de plaire à l'œil, comme dans l'église de Thannay, par exemple, dans l'ancien Auxerrois. Nous avons beaucoup de peine à donner le nom d'abside à la muraille qui termine brusquement à l'orient les grandes et belles églises de Notre-Dame de Laon, de Saint-Martin de Clamecy, de Saint-Julien de Tours. Cette disposition originale est plus curieuse que belle. Elle rompt brusquement les lignes architecturales et ne permet pas à la perspective de développer ses illusions, si imposantes et si séduisantes à la fois dans la plupart de nos grandes cathédrales.

En Angleterre, la plupart des cathédrales construites au moyen âge sur des plans si grandioses et dans de si magnifiques proportions, sont terminées à l'orient par des absides carrées. Il en résulte pour l'observateur accoutumé à voir, en France, en Belgique et en Allemagne, des formes différentes, une impression qui n'est pas toujours favorable au premier abord, mais qui se modifie promptement à l'aspect de cette mâle et noble architecture. Nous citerons, comme présentant une abside terminale carrée, les cathédrales de Salisbury, York, Rochester, Winchester, Lincoln, Chichester, Ely, Peterborough, Exeter, Bristol, Oxford, Gloucester, Hereford, Worcester, Durham, Carlisle, Chester; les cathédrales de Wells et de Lichfield offrent une abside polygonale; quant à la cathédrale de Cantorbéry, elle montre une abside originale, fort intéressante, connue sous le nom de *couronne de saint Thomas Becket*, ou, comme disent aujourd'hui les protestants anglais, *Becket's crown*.

Lorsque la chapelle absidale est accompagnée de plusieurs chapelles ou *absidioles* (*Voy.* ABSIDIOLE), elle n'est pas assujettie à une forme déterminée. Elle se modifie suivant les époques et suivant les ressources déployées dans la construction. Dans plusieurs grandes églises, c'est comme une autre église consacrée à la sainte Vierge, ayant son plan et ses accessoires. A la Charité-sur-Loire, au diocèse de Nevers, l'abside a la forme d'une croix; il en est de même à la cathédrale de Gloucester, en Angleterre.

Il arrive quelquefois, mais rarement, que la chapelle absidale manque au fond du chevet : on en voit un exemple à Notre-Dame-du-Port, à Clermont et à Orcival. Dans certaines églises, elle a plus rarement encore reçu une dédicace particulière, comme au dôme de Cologne, où elle est consacrée aux Rois-Mages. La tradition générale veut que cette chapelle privilégiée soit dédiée à la sainte Vierge. Il fallait que cette tradition fût bien vivace pour que, dans la protestante Angleterre, la chapelle du chevet soit encore actuellement désignée sous le vocable de chapelle de Notre-Dame.

Les bras du transsept sont parfois terminés en abside. La cathédrale de Notre-Dame de Noyon, de la dernière moitié du XII^{e} siècle, nous offre un des plus magnifiques spécimens de cette curieuse disposition. La partie méridionale du transsept de la cathédrale de Soissons n'est pas moins intéressante. Dans le grand atlas de la monogra-

plue de la cathédrale de Noyon (texte par M. Vitet, dessins par M. Daniel Ramée), on trouve la figure de toutes les églises importantes qui présentent la même modification à la terminaison des branches de la croisée. On y remarque les églises de Sainte-Marie du Capitole, à Cologne; de Saint-Martin-le-Grand et des Saints-Apôtres, aussi à Cologne; de Saint-Cassius et de Saint-Florent à Bonn; la cathédrale de Pise, la cathédrale de Tournay; Saint-Cyriaque à Ancône; Saint-Liphard de Meung, au diocèse d'Orléans; l'église de Saint-François-d'Assise, dans les Etats-Romains; Saint-Quirin de Neuss, dans la Prusse-Rhénane; l'église de Sainte-Elisabeth de Marbourg, dans la Hesse électorale; Sainte-Croix de Quimperlé, au diocèse de Quimper; Saint-Jean-Baptiste de Ristord, au diocèse du Puy; Saint-Germain de Querqueville, au diocèse de Coutances; la Sainte-Trinité de Germigny-des-Prés, au diocèse d'Orléans; Saint-Saturnin, près de Saint-Wandrille, au diocèse de Rouen; Saint-Sauveur de Saint-Macaire, au diocèse de Bordeaux. Les plus anciens exemples de cette disposition se voient à la basilique de Saint-Pierre-ès-Liens, à Rome, et à Sainte-Marie de la Conception de Bethléem.

Dans le midi de la France et en Italie, l'abside des églises est souvent ornée à l'extérieur de frises, d'archivoltes, d'arcatures, d'enroulements et d'incrustations en mosaïque de pierres de diverses couleurs. Cette décoration produit de loin un effet agréable par l'opposition des couleurs et par la forme des ornements géométriques. Nous retrouvons l'application de ce système fréquemment en Auvergne, où les constructeurs avaient sous la main des laves de couleurs variées. Dans le centre et le nord de la France, ce mode d'ornementation est à peu près inconnu.

Dans certaines églises, on a établi deux absides à chacune des extrémités orientale et occidentale de l'édifice. Ces monuments curieux ont été désignés sous le nom d'églises à *contre-abside*. Nous citerons en exemple les cathédrales de Mayence, de Worms et de Spire, sur le Rhin; celles de Nevers et de Besançon en France. Nous avons signalé, il y a plusieurs années, dans notre ouvrage *Les cathédrales de France*, ces faits si intéressants dans l'histoire de l'architecture chrétienne, dans les termes suivants: « La cathédrale de Nevers, construite sur un plan qui n'a guère d'analogie en France, présente à ses deux extrémités deux grandes absides terminales, comme les églises allemandes de Mayence, de Worms et de Spire. La cathédrale de Verdun, avant la prétendue restauration consommée dans le cours du siècle dernier, présentait également deux absides qui avaient la plus frappante ressemblance avec l'abside actuelle de Sainte-Julitte. L'abside orientale est destinée aux offices du chapitre; l'abside occidentale est consacrée à sainte Julitte, mère de saint Cyr, patron de la cathédrale. Le transsept n'occupe pas la position qui lui est propre dans nos autres monuments, c'est-à-dire entre le chœur et la nef; il est rejeté à la base de la nef, absolument comme dans l'église des Saints-Apôtres, que nous avons visitée avec tant d'intérêt à Cologne, où l'on trouve tant de monuments remarquables de divers âges. Mais comment expliquer l'existence de deux absides dans la cathédrale de Nevers? Adopterons-nous l'opinion de ceux qui pensent que l'édifice n'était pas dans l'origine régulièrement orienté et que l'entrée principale était située au levant? ou bien ne verrons-nous dans cette disposition que l'effet d'un bizarre caprice? Ne pourrait-on pas présumer, avec quelque apparence de vérité, que les deux absides de Nevers avaient primitivement la même destination que celle qu'elles ont actuellement selon l'usage encore en vigueur à Mayence, où l'abside orientale sert aux offices capitulaires, tandis que l'autre est consacrée aux besoins religieux de la paroisse? Telle est notre opinion. Elle est confirmée par les coutumes de plusieurs églises épiscopales, et elle pourrait s'appuyer encore sur le plan d'un édifice fort curieux du Nivernais et qui malheureusement a disparu. L'église de la Marche avait été bâtie de manière à présenter deux absides opposées: on en voit le plan dans l'*Album pittoresque du Nivernais*. »

Dans les églises à contre-abside, il n'y a point de façade occidentale, avec tours et portails chargés de statues et de statuettes. Les portes sont forcément rejetées sur les flancs de l'édifice, où elles n'ont pas l'importance dont elles jouissent dans tous les monuments élevés sur de grandes proportions.

Les absides sont assez souvent peintes à fresque, et l'on y représente plusieurs sujets religieux: on y a placé communément l'image de Notre-Seigneur, la tête entourée du nimbe crucifère, accompagné des quatre évangélistes ou de leurs figures symboliques. Plusieurs des basiliques romaines conservent encore cette décoration de l'abside qui produit toujours un effet imposant et qui communique au reste de l'édifice un caractère majestueux. Malheureusement nous avons perdu en France les chefs-d'œuvre que le moyen âge nous avait légués sous ce rapport; nous n'en possédons plus aujourd'hui que de faibles débris.

L'usage de peindre l'abside des églises remonte à la plus haute antiquité ecclésiastique. Voici les paroles de Dosithée dans le synode de Jérusalem: « Il est étonnant, dit-il, que les hérétiques n'aient pas vu Jésus-Christ représenté dans l'hémicycle du sanctuaire sous la figure d'un petit enfant, dans le disque sacré ou l'auréole; car ils pouvaient reconnaître que, comme les Orientaux représentent au dedans du disque, non pas la figure, ni la grâce, ni aucune autre chose, mais Jésus-Christ lui-même; ainsi ils croient que le pain de l'eucharistie n'est pas autre chose, mais qu'il est substantiellement le corps même de Jésus-Christ. » Les Grecs ont toujours gardé cet usage; leurs églises et surtout la partie absidale sont constam-

ment ornées de peintures. (*Voy.* PEINTURE.)

ABSIDIOLE. — On appelle de ce nom les chapelles secondaires bâties en forme d'abside autour du sanctuaire et des nefs des églises romano-byzantines ou ogivales. A partir du XIe siècle, le plan basilical éprouva des modifications profondes. Les ailes ou collatéraux s'allongèrent et embrassèrent, dans leur contour, le rond-point du sanctuaire. On s'en servit pour donner un libre accès aux absidioles qui se déployèrent en rayonnant autour du chevet : couronne mystique entourant la tête du Sauveur, selon le symbolisme chrétien. L'absidiole formait, dans la grande église, comme un sanctuaire séparé, que la piété catholique se plut à décorer. Pendant fort longtemps et suivant une idée chère à la dévotion de nos ancêtres, chaque corporation avait un patron particulier, sous la bannière duquel les membres venaient se ranger aux jours de solennité et dans les cérémonies publiques. Tout patron avait originairement son oratoire spécial, sa chapelle, où chacun tenait à laisser des marques de sa reconnaissance, de sa générosité et de sa confiance. C'est à cette origine si pieuse et si naturelle : qu'il faut rapporter l'établissement dans nos églises d'un si grand nombre de chapelles, de confréries, de statues, de tableaux, de fondations et de legs.

On appelle encore *absidioles* des oratoires secrets, que les Grecs nommaient *doxalia* ou *doxologia*, parce qu'on y chantait les louanges de Dieu. Dans les villes et les campagnes, ces petits monuments étaient jadis assez communs : aujourd'hui ils ont à peu près entièrement disparu.

On pourrait encore désigner sous ce nom des sanctuaires souterrains, dont la disposition rappelle exactement la forme des absides primitives : ce sont des espèces de chapelles resserrées, où l'hémicycle des basiliques a conservé sa physionomie native. On dirait que l'espace libre est destiné uniquement à donner accès à l'abside, tant il semble qu'on ait tout sacrifié à cette partie essentielle. Nous avons eu l'occasion d'en visiter plusieurs : nous citerons particulièrement l'absidiole de Saint-Gatien, près de l'église de Notre-Dame-la-Riche, à Tours, et celle de Notre-Dame-de-Lorette, dans les rochers de la vallée de Pont-Neuf, non loin de la ville de Sainte-Maure.

ACANTHE. — L'acanthe est une plante dont les feuilles larges et profondément découpées ont été appliquées d'abord à l'ornement des frises et des corniches, et ensuite à la décoration des autres membres d'architecture et principalement du chapiteau corinthien. Les Grecs ont employé à cet usage les feuilles de l'acanthe cultivée, *acanthus mollis*, qui croît spontanément dans l'Italie et la Grèce : elles sont d'un effet piquant, qu'aucun autre feuillage ne peut surpasser. Non-seulement l'acanthe a été employée dans l'ornementation architecturale, mais encore pour l'embellissement des autres œuvres d'art. On trouve chez les anciens et chez les modernes des instruments, des meubles, des ustensiles ornés de feuilles d'acanthe. Les artistes, en conservant la forme des feuilles de l'acanthe, se sont plu à leur donner des sinuosités plus ou moins profondes, et à les rendre ainsi d'un effet plus pittoresque. Dans le chapiteau corinthien, elles étaient travaillées avec plus de fidélité et d'élégance ; la plante entière entourait de ses feuilles un vase dont le couvercle les empêchait de s'élever et les forçait de se rouler en petites volutes. (*Voy.* CHAPITEAU CORINTHIEN.) Peut-on rien voir de plus élégant qu'un chapiteau corinthien de la belle époque grecque ou romaine ?

L'acanthe sans épines, avec ses feuilles larges, flexibles, bien formées, et terminées par des découpures élégantes, est assurément une des plantes qui se prêtent le mieux aux exigences de la décoration architectonique. Aussi, depuis l'antiquité grecque, est-elle en possession d'y jouer un grand rôle. C'est à l'imitation de la plante naturelle que Vitruve attribue l'origine du chapiteau corinthien ; mais il ne faut pas croire que l'art ait été tellement imitateur de la forme naturelle, qu'il n'ait fait autre chose que transporter sur ses chapiteaux et dans ses divers motifs d'ornementation les feuilles du végétal. L'artiste Callimaque a pu puiser dans une rencontre fortuite une inspiration, mais non un modèle. On ne sait pas même, dit l'auteur de l'article *Acanthe*, dans l'*Encyclopédie pittoresque*, si l'acanthe qui lui suggéra la première idée du charmant chapiteau corinthien était l'acanthe épineuse ou l'acanthe sans épines, bien qu'il soit vrai de dire que la feuille architectonique se rapproche bien plus de la dernière que de la première. Mais le docteur Sibthorp, qui a parcouru la Grèce et l'Archipel, n'y a rencontré nulle part l'acanthe sans épines, tandis, au contraire, qu'il y a fréquemment observé l'acanthe épineuse, telle que Dioscoride la décrit et sous le nom d'*acantha*, qui signifie *épine*. On voit d'après cela qu'il ne faut pas chercher dans les ornements de nos édifices une reproduction bien exacte des contours précisés par la botanique. Ni les Grecs ni les Romains ne se sont beaucoup embarrassés de ce soin : ils ont modifié constamment les formes de la feuille naturelle, de manière à la mettre en harmonie avec leurs systèmes d'architecture et avec les différents caractères des édifices à l'ornement desquels elle était employée. Les découpures inégales et légèrement arrondies de l'acanthe ont été fréquemment remplacées par d'autres découpures plus régulières et plus pointues, qui paraissent avoir été inspirées par les feuilles du laurier ou de l'olivier. On trouve, en général, plus de finesse et d'élégance dans la feuille grecque ; dans la feuille romaine, quelque chose de plus vigoureux et de plus ferme.

Dans l'architecture romano-byzantine, la feuille d'acanthe a été souvent imitée de l'antique ; mais l'imitation n'a pas toujours été également heureuse. On remarque dans les monuments du midi et du centre de la

France des sculptures très-bien comprises, où les sinuosités de la feuille d'acanthe sont accusées avec une netteté, une précision et une fermeté surprenantes. Certains chapiteaux des églises de la Bourgogne ne sont pas inférieurs à ceux d'un grand nombre de monuments romains du commencement de la décadence, même à une époque où les traditions n'étaient pas perdues. Dans d'autres édifices, la feuille d'acanthe romane s'est pliée à des agencements nouveaux qui ne sont dépourvus ni de grâce ni d'originalité.

Durant la période ogivale, les artistes copièrent assez souvent dans leurs sculptures la feuille d'acanthe, en lui faisant subir des modifications en rapport avec la manière dont ils comprenaient l'ornementation végétale de l'architecture. Adolphe Berty prétend que d'Aviler s'est trompé en prenant la feuille de chardon pour celle de l'acanthe épineuse, et que les artistes de l'époque ogivale n'ont jamais sculpté la feuille d'acanthe. Nous croyons que ce reproche est injuste; l'étude attentive de nos édifices de style ogival absout complétement d'Aviler. Il est évident que les sculpteurs de cette époque ont traité fréquemment cette feuille, en lui donnant des contours aigus, qui n'existent pas dans l'acanthe molle, mais qui se trouvent dans l'acanthe épineuse, qui croît naturellement dans le midi de la France, dans les lieux humides et ombragés. On peut encore reconnaître, en divers lieux, qu'ils ont cherché à imiter l'acanthe dans sa forme artistique antique, et leurs efforts, pour n'être pas entièrement heureux, n'en sont pas moins visibles.

ACCESSOIRES. — On appelle *accessoires* tout ce qui entre dans la composition d'un ouvrage d'art, sans y être d'une indispensable nécessité. Les artistes les plus célèbres de l'antiquité ont, à dessein, négligé les accessoires même dans leurs chefs-d'œuvre les mieux achevés, afin que l'œil ne fût ni détourné ni distrait de la vue de l'objet principal. Cette manière de procéder, au jugement de grand nombre d'artistes et d'écrivains, est rationnelle et doit être suivie par ceux qui aspirent à marcher sur les traces des grands maîtres. Il ne semble pas cependant, tout en admettant cette opinion, qu'on doive approuver la négligence avec laquelle les sculpteurs grecs ont généralement traité les accessoires; il y a dans cette négligence, parfois affectée, quelque chose qui blesse les exigences du goût artistique chez les modernes. Aujourd'hui, l'on ne supporterait pas dans une composition soignée des détails, quelque secondaires qu'on les suppose, exécutés d'une manière incorrecte. Un des premiers principes en matière d'art, dont on ne saurait se départir impunément, c'est que les diverses parties d'une œuvre artistique doivent être subordonnées les unes aux autres, de telle sorte qu'elles se fassent valoir les unes les autres suivant leur importance propre. C'est en cela que les artistes du moyen âge paraissent surtout avoir excellé. Dans un monument du XIII^e siècle, par exemple, tous les éléments qui entrent dans la composition de l'édifice sont étroitement unis ensemble et reliés entre eux suivant les lois de la plus heureuse symétrie. Dans les principales églises de la première période ogivale, les lignes essentielles de la construction se dessinent vigoureusement, sans jamais être étouffées sous une ornementation trop abondante; les dispositions fondamentales qui concernent la solidité et qui sont destinées à satisfaire la raison, ne sont jamais sacrifiées à des motifs de décoration. Aussi, quand on entre dans une de nos grandes cathédrales, le regard embrasse aisément l'ensemble d'un coup d'œil, sans être empêché par des accessoires trop multipliés.

La perfection architecturale brille précisément dans cette harmonie des formes, se développant dans une juste mesure, selon leur destination, sans se nuire les unes aux autres. Quand l'œil et la raison du spectateur auront été satisfaits par la savante combinaison des lignes, la sage distribution des forces, l'équilibre de la masse, le goût réclamera encore des embellissements et des formes agréables pour plaire à l'imagination. Il faut alors que les accessoires répondent par leur élégance et leur bonne exécution à l'importance du corps principal qu'ils doivent accompagner et orner. Or, c'est là une des gloires des architectes de la période ogivale : jamais ils ne négligent les détails en apparence les plus insignifiants. Examinez un édifice de style ogival depuis les fondations jusqu'au faîte; regardez dans les angles les plus retirés et jusque dans les anfractuosités le moins accessibles au regard; depuis le chapiteau finement ciselé des colonnes de l'abside, jusqu'aux feuilles recourbées qui grimpent le long des angles de la flèche : tous les détails sont travaillés avec cette patience amie de la perfection, avec cette recherche sévère qui ne se pardonne pas la moindre négligence. Cette observation a été faite mille fois; tout le monde n'en tire pas la même conséquence. Pour nous, partageant en cela le sentiment de beaucoup d'antiquaires chrétiens, nous voyons dans ce fait une preuve de la foi admirable qui régissait la société entière à cette époque, comme elle guidait le génie des artistes et conduisait le ciseau des sculpteurs. L'artiste chrétien, en se consacrant à l'œuvre de l'église, ne perdait pas de vue qu'il travaillait pour la maison de Dieu, et il n'ignorait pas que l'œil de Dieu pénètre partout, et que son talent, en s'exerçant dans un si noble but, aurait infailliblement sa récompense. Quiconque recherche avant tout la gloire humaine et se montre avide de cette fumée qu'on nomme la louange et de ce vain bruit qu'on appelle renommée, tient absolument à ce que ses œuvres soient exposées aux regards; il n'est pas disposé à déployer les ressources de son talent sur des objets destinés à demeurer inconnus. Et voilà la cause de l'immense différence

qui existe entre l'art chrétien et l'art païen ou l'art profane de nos jours!

Que n'aurions-nous pas à ajouter au point de vue des seules convenances artistiques, si nous entreprenions de comparer les œuvres d'orfèvrerie du moyen âge aux œuvres contemporaines de même nature! Les vieux artistes ont épuisé les trésors de la plus riche imagination dans ces mille petits accessoires si finis, si délicats, si précieux, où nous ne savons ce que nous devons le plus admirer ou de la perfection du travail ou de l'infinie variété des formes. Nous renvoyons le lecteur au Ier volume des *Mélanges d'Archéologie et de littérature*, par MM. A. Martin et Ch. Cahier, où ils verront de magnifiques gravures représentant la splendide châsse des grandes reliques d'Aix-la-Chapelle.

ACCOLADE (Ogive ou Arc en). (*Voy.* Arc.)

ACCORD. — On appelle ainsi dans les arts l'effet qui résulte de l'heureuse disposition de toutes les parties d'un ouvrage. Dans l'architecture, ce terme s'applique à l'art de dessiner et d'ombrer les objets, à la disposition du plan, à la distribution des ornements, à l'arrangement des parties et à l'unité de caractère et de style. «On distingue, dit Millin, l'accord de composition et l'accord de goût et de style. Le premier consiste à ne rien admettre d'inutile, à combiner le plan avec l'élévation, la décoration extérieure avec les dispositions intérieures, à être sévère sur le choix et le nombre des ornements, à rejeter tous les détails qui peuvent détruire l'unité et l'harmonie. L'accord de goût et de style tient à l'union des arts entre eux. Il exige de la part de l'artiste la connaissance pratique et même l'exercice des autres arts qui contribuent à l'embellissement de l'architecture. Il en résulte cette identité de caractère, cette unité de style, qui se rencontrent dans les beaux ouvrages des anciens. Ce mérite manque trop souvent aux ouvrages modernes, où le style de l'architecte diffère quelquefois infiniment du style de ceux auxquels il abandonne la décoration, comme une chose qui lui est étrangère et dont il ne se croit pas responsable.»

Dans les œuvres des artistes de la période ogivale, l'accord de goût et de style règne d'une manière admirable. Plus on les étudie, plus on est frappé des ressources que l'architecte avait en son pouvoir. Si l'architecte ne dirigeait pas immédiatement lui-même toute la décoration sculptée, peinte, etc., de l'édifice qu'il avait bâti, il exerçait au moins une influence décisive; à moins que l'on ne préfère admettre que tous les artistes de cette période étaient tellement imbus des mêmes principes, qu'ils pouvaient concourir à la réalisation d'un même projet, à l'accomplissement d'un même but, tout en n'obéissant qu'à leurs inspirations personnelles. Malheureusement nous ne possédons qu'un nombre infiniment restreint de monuments où l'on puisse aisément reconnaître les traces de ce merveilleux accord de goût et de style. Nous en avons toutefois assez pour appuyer nos idées et nos jugements à ce sujet. Les vitraux peints, qui garnissent les hautes fenêtres du chœur et de la nef, sont éminemment propres à répandre une teinte douce et harmonieuse sur l'intérieur du temple, surtout si l'on suppose que l'enceinte est entièrement peinte et dorée, comme cela eut lieu à la Sainte-Chapelle de Paris et ailleurs.

Les hommes initiés à la connaissance de l'art chrétien du moyen âge savent que non-seulement l'architecture et ses accessoires obligés sont parfaitement en accord, mais encore que le mobilier, comme les chaires, les grilles, les fonds baptismaux, les stalles et les autres objets d'art, sont en rapport d'harmonie entre eux. Il y eut, par conséquent, à cette époque, infinie variété dans la plus sévère unité. Quiconque a tant soit peu étudié le XIIe siècle, cette phase transitionnelle si curieuse et si originale dans certaines de ses innovations, le XIIIe siècle, cette époque de brillante inflorescence de l'art ogival, le XVe siècle, cette séduisante et coquette apparition de mille formes capricieuses, est à même de distinguer, sans erreur possible, le moindre ouvrage, le moindre fragment, qui leur appartiennent, et cela non pas uniquement en architecture, mais dans toutes les branches de l'art, tant il y a unité, accord, harmonie, entre toutes les parties et tous les détails qui entrent dans chaque composition.

L'art catholique a réalisé à un éminent degré la condition première de la beauté, de la grandeur, de la noblesse, dans toute œuvre plastique destinée à vivre dans l'admiration des hommes. Si la postérité a salué de ses cris d'enthousiasme les chefs-d'œuvre immortels de l'antiquité, lorsque l'étude ou des hasards heureux les découvrirent dans les déserts ou dans la poussière des ruines; pourquoi cette même postérité, si sensible aux émotions qu'excite en elle la vue des grandes et belles choses, resterait-elle indifférente en face des monuments impérissables élevés par nos ancêtres?

Quand, par suite de malheurs ou d'accidents, nous sommes forcés d'entreprendre des réparations dans nos vieux monuments historiques, nous devons avant tout veiller à ce que l'accord de style soit scrupuleusement gardé. Défigurer un monument, soit par l'addition de formes nouvelles et disparates, soit par l'altération des formes premières, n'est-ce pas un acte de vandalisme?

C'est un devoir pour tout homme de cœur de veiller, sous ce rapport, à la conservation entière de nos édifices chrétiens de tous les âges, qui forment en France une de nos gloires nationales. Les étrangers qui visitent notre pays, nous envient les nombreux et splendides monuments que nous possédons encore au milieu des ruines amoncelées par suite de nos discordes politiques et religieuses. Sachons préserver, par tous les moyens qui sont en notre pouvoir, les derniers restes dont, à juste titre, notre patrie peut toujours se montrer fière!

ACCOTOIRS ou **ACCOUDOIRS.** — L'accoudoir ou accotoir d'une stalle d'église, que l'on trouve indiqué sous le nom de *croche* dans de vieux documents, est placé sur le rampant de la parclose, et sert d'appui aux coudes quand la stalle est baissée. (*Voy.* STALLE.) Nous empruntons cette définition à l'ouvrage de MM. Jourdain et Duval sur les stalles du chœur de la cathédrale d'Amiens. Ces deux auteurs ont pris un soin particulier d'éclaircir la signification obscure de certaines expressions. C'est à tort que certains écrivains ont dit que les accotoirs étaient aussi appelés *museaux*, parce qu'ils étaient souvent ornés d'une tête d'animal. Le museau de la stalle est l'extrémité de la pièce de bois dans laquelle s'engage la partie supérieure de la parclose. Les artistes du moyen âge ne manquent pas, dans les stalles ouvragées, de déployer l'adresse et la patience de leur ciseau en sculptant les accotoirs. On y voit une infinité de formes plus ou moins gracieuses ou bizarres. Dans les magnifiques stalles d'Amiens, on découvre, en cet endroit, comme partout ailleurs, des motifs de décoration très-variés. On y remarque des personnages tantôt grotesques, tantôt moraux, tantôt historiques. Afin de donner une idée plus exacte de la verve que les sculpteurs en bois ou *bahutiers* ont déployée à Amiens, nous transcrirons ici le résumé de la description détaillée de tous les accotoirs des stalles d'Amiens, résumé fait par MM. Jourdain et Duval à la page 286 de leur ouvrage.

« Toutes les statuettes de ce musée vraiment historique et national peuvent se distribuer en six catégories. La première comprend les corps de métier, les professions et les états de la vie; elle compte trente-quatre sujets : le chanoine, l'apothicaire ou le pileur, le boulanger, le colporteur, le mendiant, le boucher, la maîtresse d'école, le maître d'école, la marchande d'herbes, la porteuse d'eau, la mendiante et ses enfants, le huchier, le tailleur d'images, l'architecte, l'écrivain, le financier, le donneur d'eau bénite, le bourrelier, la marchande de fruits, la laveuse, le moine, la religieuse, la bourgeoise, le pèlerin, la brodeuse en bosse, la sage-femme, le monnayeur, l'apprêteur d'étoffes, le sabotier. La deuxième classe nous offre quarante-deux scènes critiques ou simplement descriptives de la vie privée, domestique et sociale, savoir : l'homme en prière ou en méditation, l'homme caressant un chien, le désespoir, le renard prédicateur, la conteuse de nouvelles, le fou, le niais, la vielle et l'oiseau, la mondaine au lapin, la femme dévote, la femme lisant, la jeune mère, le vieux buveur, la coquette, le lecteur, l'homme barbu, deux têtes dans un bonnet, la mère et l'enfant au maillot, le bon vieux, l'heureux ménage, la pieuse jeune fille, le damoiseau, la leçon de la mort, la femme galante, le moqueur, l'ivrogne, le gastronome, la malicieuse, l'obséquieux, le ménage brouillé, la toilette d'une femme, la femme à deux visages, le diable tué par une femme, la confession, l'oisif. Les musiciens forment une troisième catégorie; ils sont six et tous du côté droit. La quatrième, de quatre personnages seulement, est celle des gens armés, tous du côté gauche. Les porte-livres ou porte-lambels sont aussi au nombre de quatre; les porte-écus au nombre de six: nous en faisons la cinquième classe. La sixième et dernière est celle des animaux ou monstres, soit isolés, soit luttant contre l'homme : c'est le motif de quinze sujets. Ces derniers nous ont offert, comme à tous les explorateurs des monuments, plus d'obscurités que les autres, et notre prétention n'a pas été de les expliquer. Une chose cependant paraît certaine, c'est que toute cette fantasmagorie de monstres, de chimères et de diables, a pour origine non-seulement l'imagination capricieuse des artistes et le goût du temps pour les mascarades et les déguisements grotesques et même hideux, mais aussi les romans chevaleresques et les légendes merveilleuses, et surtout l'usage des philosophes de cet âge de personnifier les vices et les vertus, pour frapper plus vivement les esprits avides d'images sensibles et parlantes. Qu'on lise les moralistes, les glossateurs et les encyclopédistes, depuis le XII^e siècle jusqu'au XVI^e, Vincent de Beauvais, par exemple, et l'on ne sera pas peu surpris d'y rencontrer de longues nomenclatures d'animaux et de monstres, plus ou moins réels, plus ou moins fabuleux, auxquels sont comparés de point en point tous les vices et toutes les passions de l'homme. C'est l'orgueil désigné par le cygne au blanc plumage et à la peau noire; l'hypocrisie, par l'autruche que ses larges ailes semblent devoir porter au ciel, et que ses lourdes pattes de bêtes fauves retiennent à la terre; le scandale, par le dragon à la tête de femme et aux pieds de cheval; la rapacité et l'injustice, par le griffon à la fois cheval, oiseau et lion; la prudence du mal, par le hibou dont la vue ne perce que dans l'ombre; la gourmandise, par le larus, animal amphibie; l'inconstance, par le caméléon aux mille couleurs; l'intempérance, par le pourceau immonde; sans parler du hérisson, du paon, de la huppe, du chameau, du loup, du renard, de l'onocentaure et de beaucoup d'autres qui ont aussi leur signification mystique. »

ACCOUPLER (COLONNES ACCOUPLÉES). — Les colonnes accouplées sont placées deux à deux, ordinairement sur un même stylobate et le plus près possible l'une de l'autre, sans que les bases et les chapiteaux se confondent ou s'engagent les uns dans les autres. Les Grecs et même les Romains, jusqu'à l'époque de la décadence de l'art, ne connaissaient point l'usage des colonnes accouplées, dont les plus anciens exemples connus, dans les monuments antiques, sont actuellement aux ruines de Palmyre. Au XVI^e siècle, les architectes de la renaissance, puisant leurs principes et leurs modèles, non-seulement dans les ouvrages de l'antiquité, mais encore dans les édifices d'un autre âge qu'ils avaient

sous les yeux, cherchant aussi dans leur inspiration personnelle de nouveaux éléments de décoration, firent usage en Italie, et en France surtout, de colonnes accouplées dans un grand nombre de leurs constructions. L'œuvre moderne la plus célèbre en ce genre est la fameuse colonnade du Louvre, à Paris. Des historiens de l'art de bâtir ont conjecturé que les tentatives des architectes du XVIe siècle pouvaient prouver que les ruines de Palmyre n'étaient pas entièrement ignorées en Europe jusqu'en 1691. Nous pensons que c'est vouloir rattacher à une cause trop douteuse l'emploi d'une disposition architecturale, dont nous retrouvons plusieurs exemples dans les monuments chrétiens du moyen âge. On a considéré cette forme comme d'un style barbare et comme une innovation contraire aux règles du bon goût, en s'appuyant uniquement sur cette considération que les artistes de la belle époque antique ne l'avaient point consacrée dans leurs chefs-d'œuvre. N'est-ce pas pousser trop loin le respect des traditions anciennes? N'y aura-t-il plus jamais moyen au génie moderne de tenter quelque nouvelle disposition architecturale ignorée de l'antiquité?

Les deux colonnes accouplées sont considérées comme ne formant qu'une seule masse; et, dans la perspective, elles raffermissent les lignes qui eussent été faibles et maigres, si à la même place on n'eût établi qu'une seule colonne. Dans les édifices de l'époque romano-byzantine et de l'époque ogivale, on voit fréquemment des colonnettes accouplées, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur. Il en résulte un assemblage de formes légères et gracieuses, coupant agréablement la monotonie des surfaces trop larges et enrichissant singulièrement l'aspect du monument par l'abondante végétation de leurs chapiteaux.

Il ne faut pas confondre les colonnes *doublées* avec les colonnes *accouplées*. Les premières sont placées l'une devant l'autre, et les secondes à côté l'une de l'autre. On voit à l'abside de la cathédrale de Coutances de belles colonnes doublées.

ACCUBITOIRE.—L'accubitoire est la même chose que le *triclinium* et que le *biclinium* ou salle à manger des anciens, qui donnaient aussi les mêmes noms aux lits sur lesquels ils se couchaient pour prendre leurs repas. Il paraît, par différents textes des auteurs, que le même nom était commun à ces lits et à ceux qui étaient destinés au sommeil, mais qu'ils étaient différents par la forme, qu'ils n'étaient en usage que chez les grands et les riches, et qu'il ne faut pas les confondre avec les simples lits, *lecti triclinares* ou *lectuli discubitorii*, dont se servaient les gens d'une condition médiocre. On étalait dans les premiers ce que le luxe a de plus recherché et ce qu'on pouvait imaginer de plus flatteur pour la mollesse. Ceux qu'on voyait dans les *accubitoires* étaient cintrés pour être adaptés à la table sur laquelle on servait et qui était ronde. C'est ce qui les faisait aussi nommer *sigmata*, parce que leur forme était à peu près semblable à celle de la lettre grecque *sigma*, qui a la figure de notre C. Les notions ci-dessus exprimées trouvent leur application dans plusieurs peintures des catacombes chrétiennes de Rome. On y voit, en effet, des personnages étendus sur des lits devant des tables en forme de croissant. Nous en avons parlé à l'article des AGAPES (*Voy.* ce mot). Ceux qui désirent avoir des détails plus étendus sur ce sujet consulteront avec avantage un travail de M. C. Robert, dans l'*Université catholique.* Il y est traité assez longuement des meubles antiques, de leur forme, de leur usage, de leur emploi dans les festins des premiers chrétiens.

ACERRA. — L'acerra est un petit coffret de bronze, carré, plus ou moins orné, qui servait à mettre l'encens. L'acerra, avec les autres instruments du sacrifice, sert d'ornement à la frise de plusieurs temples. Dans les vases et les ornements divers provenant des catacombes, dont les plus précieux ont été déposés au musée sacré du Vatican, on a trouvé de petits coffrets de même nature.

ACHE (FEUILLE D'). — La feuille de l'ache est finement lobée et découpée. Elle fait un ornement très-élégant que l'on rencontre quelquefois dans l'architecture ogivale. Chez les anciens, l'ache était en grand honneur; on en tressait des couronnes pour les vainqueurs dans les jeux isthmiques. Dans l'art héraldique, on s'en est servi pour surmonter le cercle de la couronne des ducs et la faire distinguer de celle des comtes et autres gentilshommes titrés.

ACHÉIROPOIÈTES.—On appelle achéiropoiètes, c'est-à-dire non faites de la main des hommes, plusieurs images de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge. Les plus célèbres de ces images achéiropoiètes sont la Sainte-Face ou Véronique, le portrait du Sauveur donné au roi Abgare, et diverses figures de la sainte Vierge. Quelle que soit l'opinion que l'on adopte sur l'authenticité de ces images, question que nous ne discuterons pas ici, ces images sont fort intéressantes au point de vue de l'iconographie et de l'archéologie proprement dite. Les traditions qui y sont relatives ont certainement un fidèle écho des croyances primitives, quant au type du visage de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge. Nous nous attacherons ici seulement à faire connaître ce que ces traditions ont de plus remarquables.

L'empereur grec Constantin Porphyrogénète composa une dissertation sous ce titre : *Discours historique sur l'image achéiropoiète de Notre-Seigneur Jésus-Christ*; on en possède encore le manuscrit à la bibliothèque de Vienne, en Autriche. L'écrivain impérial entre dans beaucoup de détails que l'historien Nicéphore a passés sous silence. Nous emprunterons la narration de l'empereur grec à Fleury, qui, dans son *Histoire ecclésiastique* (livre LV, par. 30), s'exprime ainsi :

« Abgare, seigneur d'Edesse, avait un ser-

viteur nommé Ananias, qui, passant par la Palestine pour aller en Égypte, vit Jésus-Christ et fut touché de ses discours et de ses miracles. A son retour, il s'en informa plus exactement, espérant qu'il guérirait son maître, affligé de la goutte et de la lèpre noire. Sur son rapport, Abgare écrivit une lettre à Jésus-Christ, où il le priait de venir chez lui, lui offrant sa ville pour retraite contre la mauvaise volonté des Juifs. Ananias fut chargé de la lettre, et, comme il savait peindre, Abgare lui ordonna, dans le cas où il ne pourrait amener Jésus-Christ, de lui apporter au moins son portrait. Ananias étant arrivé en Judée, trouva Jésus-Christ environné d'une si grande foule qu'il ne put en approcher. C'est pourquoi il s'assit sur une pierre élevée, et commença à faire son portrait sur du papier. Jésus, connaissant en esprit ce qui se passait, le fit appeler par saint Thomas; et, quand il fut devant lui, avant d'avoir lu sa lettre, il lui dit le sujet de son voyage, puis il fit réponse à Abgare par une lettre où il promettait de lui envoyer un de ses disciples pour le guérir.

« Jésus, ayant donné sa lettre à Ananias, vit qu'il était en peine d'accomplir l'autre commandement de son maître, touchant le portrait. C'est pourquoi s'étant lavé le visage avec de l'eau, il l'essuya d'un linge où son image se trouva aussitôt imprimée, et il le donna à Ananias. En s'en retournant, celui-ci arriva à Hiérapolis, où il logea hors de la ville, et cacha le linge dans un monceau de briques neuves; mais à minuit il y parut un grand feu qui semblait menacer toute la ville. Les habitants alarmés, ayant trouvé Ananias, l'obligèrent à dire ce qu'il portait, et on trouva sur une brique qui avait touché le linge un portrait semblable qu'ils retinrent et que l'on gardait encore à Hiérapolis. Ananias continua son chemin, et apporta à Edesse la lettre et l'image. On contait encore la chose d'une autre manière. On disait que lorsque Jésus sua du sang avant sa passion, un de ses disciples lui donna ce linge dont il s'essuya, et y imprima son image, et le donna à garder à saint Thomas, de qui Thadée le reçut et le porta à Edesse; car on assurait que Jésus, après son ascension, avait envoyé saint Thadée à Edesse avec cette image, et que Abgare avait été bientôt averti de son arrivée par le bruit de ses miracles. Quand l'apôtre vint devant lui, il portait l'image miraculeuse attachée à son front, et il en sortait une lumière que ses yeux ne pouvaient souffrir. Abgare étonné se leva de son lit, et courut au-devant, ne se sentant plus de son mal. Il prit la sainte image, la mit sur sa tête, sur ses lèvres, sur ses yeux, sur tout son corps, et se trouva parfaitement guéri, excepté un peu de lèpre qui lui resta sur le front; mais elle s'effaça quand il reçut le baptême.

« Il y avait à la porte d'Edesse une idole que tous ceux qui entraient étaient obligés d'adorer. Abgare la fit ôter, et mit à la place la sainte image collée sur une planche et ornée d'or. Elle y fut honorée pendant tout son règne et celui de son fils. Mais son petit-fils étant retourné à l'idolâtrie voulut ôter la sainte image et rétablir l'idole. L'évêque, pour conserver l'image miraculeuse, fit continuer la muraille devant la niche où elle était, après avoir mis dedans une lampe allumée et une tuile dessus. Ainsi elle demeura plusieurs siècles cachée et inconnue.

« Environ cinq cents ans après le règne d'Abgare, Chosroès, roi de Perse, assiégea Edesse; il allait la prendre, quand l'évêque, nommé Eulalius, apprit par révélation qu'il y avait une image miraculeuse et le lieu où elle était. Il trouva encore la lampe allumée, et sur la toile qui couvrait l'image une autre image toute pareille. L'huile de cette lampe brûla les mineurs et les machines des Perses, et la présence de l'image tourna contre eux le feu qu'ils avaient allumé contre la ville. Chosroès fut contraint de lever le siége. Quelque temps après, sa fille étant possédée, le démon dit qu'il ne sortirait point si on ne faisait venir l'image d'Edesse. Chosroès en ayant écrit au gouverneur et à l'évêque, ils craignirent quelque surprise et firent faire une copie fidèle qu'ils envoyèrent, gardant l'original. A peine fut-elle entrée en Perse, que le démon promit de sortir pourvu qu'elle retournât. Ainsi Chosroès la renvoya avec des présents.

« L'historien Evagre, qui vivait du temps de Chosroès, attribue aussi à l'image miraculeuse la levée du siége d'Edesse, et c'est le premier qui parle de cette image. »

L'empereur Constantin, après avoir ainsi raconté l'origine et la découverte de ce portrait merveilleux, arrive à ce qui s'est passé de son temps, quatre cents ans après l'ancien Chosroès, et continue ainsi :

« L'empereur romain Lecapène désirait passionnément de faire venir la sainte image à Constantinople, où étaient déjà tant de précieuses reliques. Il avait déjà plusieurs fois envoyé à Edesse demander l'image et la lettre de Notre-Seigneur, offrant en échange 200 Sarrasins captifs et 12,000 pièces d'argent. Enfin, l'an du monde 6452, qui est de Jésus-Christ 944, l'émir d'Edesse envoya dire qu'il acceptait ces conditions, demandant de plus une bulle d'or par laquelle l'empereur promît que jamais les Romains n'attaqueraient les quatre villes de Roha, Charres, Sarroze et Samosate, et ne pilleraient leur territoire. L'empereur envoya Abraham, évêque de Samosate, pour recevoir la sainte image et la lettre; et de peur de surprise, il emporta l'image miraculeuse et ses deux copies, celle qui avait été faite pour être envoyée en Perse, et une autre que l'on honorait dans l'église des Nestoriens; mais on les renvoya depuis, ne gardant que l'original. Les chrétiens d'Edesse firent beaucoup de bruit, ne pouvant se résoudre à perdre ce trésor qu'ils regardaient comme la sauvegarde de leur ville; mais l'émir des Sarrasins les obligea, partie de gré, partie de force, à tenir le traité. »

L'histoire orientale (*Elmac.*, lib. III, c. 2, p. 213) parle aussi de cette translation, et

à en consolider et à en orner en même temps l'ensemble. Ce système de décoration produit un effet imposant. A Tours, la cathédrale, dédiée à saint Maurice et à ses compagnons martyrs présentait, à la hauteur des galeries supérieures, une légion de chevaliers et d'évêques veillant, pour ainsi dire, autour du saint édifice. Malheureusement, à la première révolution, ces belles statues furent en partie détruites.

ADYTUM ou *ADYTON*. — L'*adytum*, dans les temples païens, était un lieu secret et obscur, dans lequel les prêtres seuls avaient le droit d'entrer. C'était une espèce de sanctuaire d'où on avait soin d'écarter les profanes. L'existence de l'*adytum* et sa disposition dans certains temples nous expliquent comment la fourberie des prêtres païens trompait l'ignorance et la crédulité de ceux qui allaient consulter les oracles et qui s'imaginaient entendre la voix des dieux répondant à leurs demandes. Dans les ruines de Pompéi, on voit un *adytum* bien conservé au temple de Diane. Les historiens grecs et romains parlent souvent de cette partie des temples; ils n'en donnent jamais la description, et cela se conçoit par l'inquiète surveillance des prêtres des idoles. Il a fallu que la religion chrétienne vînt renverser temples, prêtres et idoles, pour que nous connussions le mystère de l'*adytum*.

En discourant sur l'architecture des Phéniciens et des peuples voisins, Othon Muller essaie de faire comprendre les dispositions des temples phéniciens, bâtis soit par le roi Hiram, soit par d'autres princes. Ces édifices avaient un *adyton* où se trouvait la statue d'Astarté, ou quelquefois une colonne ou obélisque symbolique. L'auteur que nous venons de nommer prétend que l'art phénicien exerça la plus grande influence sur l'ordonnance et le plan du temple de Jérusalem bâti par Salomon, et que l'*adyton* des temples d'Astarté se retrouva dans le sanctuaire, le *Saint des saints*, du temple juif. L'archéologue allemand croit que les Egyptiens exercèrent moins d'influence que les Phéniciens sur l'architecture salomonienne, parce que l'Egypte était trop éloignée de Jérusalem. Cette manière de procéder n'est pas sans danger d'erreur, quand il s'agit d'une question aussi complexe que celle des origines. Quoi qu'il en soit, nous ne saurions admettre la comparaison qu'il établit entre le sanctuaire des Juifs et l'*adytum* des païens. Il y a autant de différence entre l'un et l'autre qu'entre nos sanctuaires chrétiens et les réduits obscurs où se cachaient les prêtres des idoles, soit pour en imposer à la crédulité de la foule, soit même pour se livrer à des actes d'infâme débauche : l'histoire ne nous a-t-elle pas révélé les horreurs qui se passaient dans le temple de Sérapis en Egypte et ailleurs?

ÆDES et *ÆDICULA*. — Ces deux mots, empruntés à la langue païenne, ont été fréquemment employés par les écrivains ecclésiastiques dans une signification analogue. Selon Varron, l'*ædes* différait du temple en ce qu'elle était consacrée sans être inaugurée comme celui-ci. Les monuments de ce genre ressemblaient donc beaucoup aux temples proprement dits, mais ils étaient moins somptueux. Il est à noter cependant que les expressions *ædes* et *templa* sont quelquefois synonymes. On désignait communément sous le nom d'*ædicula* de petits édifices religieux situés dans l'intérieur des habitations particulières. Dans certains cas, on appelait encore *ædicula* de petites représentations de temples que l'on suspendait dans l'enceinte des édifices religieux ou que l'on plaçait entre les mains des statues que l'on vénérait.

Au moyen âge, les *édicules* étaient employés dans une double signification. On représentait soit au portail des églises, soit à l'intérieur, soit sur les pierres tombales, les fondateurs des monuments chrétiens avec une petite église entre les mains. Cette image indiquait aux yeux de tous, dans un langage parlant, que le personnage qui la portait avait bâti à ses frais l'édifice tout entier. C'est pour cela que les statues portant des édicules, ne se rencontrent jamais dans les cathédrales, parce que ces monuments gigantesques ne sont pas l'œuvre d'un homme, mais l'ouvrage de plusieurs générations.

Il arrive quelquefois que l'architecte qui avait dirigé la construction du monument, était figuré ayant en main, et dans des dimensions très-restreintes, le plan de l'église qu'il avait dressé et exécuté. C'est ainsi que Li-Bergier, architecte de Saint-Nicaise à Reims, était représenté sur sa tombe, ayant, en outre, à ses pieds, des instruments comme emblème de sa profession.

Les châsses, destinées à renfermer les reliques des saints, avaient fréquemment la forme d'une maisonnette et plus souvent encore celle d'un petit temple romano-byzantin ou gothique, suivant le goût des temps où elles avaient été faites. Les *édicules-reliquaires* sont toujours très-remarquables au double point de vue de l'art et de l'archéologie. L'orfévrerie y a déployé tous ses trésors de richesse, de pierres précieuses et d'imagination artistique. Ce sont de charmantes petites églises avec leurs tourelles, leurs contreforts, leurs clochetons en or, en argent, en bronze ou en cuivre doré. Les ornements émaillés jouent un grand rôle dans leur décoration. La châsse de saint Taurin, à Evreux, dont un dessin et une description ont été publiés par M. Le Prevost; celle de sainte Julie à Jouarre, dessinée par M. Bœswilwald et publiée dans les *Annales archéologiques*, sont peut-être les plus curieuses que nous ayons en France. Le trésor d'Aix-la-Chapelle en possède plusieurs d'un prix inestimable. On peut rapporter à ce genre de monuments la magnifique châsse des rois mages, à la cathédrale de Cologne. (*Voy.* Reliquaires.)

AÉTOS. — Le mot *aétos*, chez les Grecs, est synonyme de tympan en architecture; il désigne même quelquefois le fronton entier.

Selon ce que dit le savant Millin, Roger serait le premier qui, dans son *Spicilége*, aurait trouvé le vrai sens de ce mot, sur lequel Winckelmann et le chevalier Visconti ont donné d'excellentes observations. Quant à l'origine de ce nom donné au fronton, on est dans l'incertitude : comme le mot *aétos* signifie un *aigle*, a-t-on commencé par orner le faîte des édifices de la figure d'un aigle? ou bien y a-t-on par fois placé cette image à cause de la ressemblance du nom? L'opinion qui s'appuie sur l'une ou l'autre supposition est également vraisemblable.

Nous ne sachions pas que cette expression ait été employée dans la terminologie archéologique appliquée aux monuments religieux. Le portail septentrional de la cathédrale de Tours montre la pointe du fronton accompagnée de deux figures d'aigle. Cette circonstance s'explique par la dédicace primitive de cette église à saint Maurice et à ses compagnons martyrs. La légion thébéenne portait l'aigle romaine comme étendard, et c'est à cause de ce souvenir que les aigles se voient, ailes déployées, au milieu d'un trèfle renversé, sur la façade dédiée spécialement à saint Maurice, comme la façade méridionale était consacrée à la sainte Vierge.

AGAPES.—Les agapes primitives nous ont laissé un si grand nombre de monuments intéressants dans les Catacombes de Rome, qu'il n'est pas sans intérêt pour l'archéologie de donner la description des peintures qui les représentent. Les tableaux où sont figurés ces repas éminemment fraternels, auxquels présidaient *la charité, l'amour*, selon l'étymologie du mot *agape*, ont exercé à diverses reprises la sagacité et l'érudition des antiquaires. Bottari s'est spécialement distingué par ses savantes recherches sur les repas des anciens. Il entreprit ce beau travail pour expliquer deux curieuses inscriptions des cimetières romains dont nous aurons occasion de nous occuper.

On donnait le nom d'*agapes* aux repas religieux que les premiers chrétiens faisaient ensemble dans les églises ou lieux d'assemblée pour entretenir entre eux l'esprit de concorde et de charité. La religion chrétienne avait consacré, dès son établissement, ces banquets dont il est fait mention dans les lettres de saint Paul. On les regardait comme un symbole de l'égalité évangélique de tous les hommes. Dans la société extérieure, la distinction du maître et de l'esclave subsistait toujours : le christianisme ne pouvait pas tout de suite renverser la loi antique et combattre les institutions qu'elle devait plus tard faire entièrement disparaître. Mais, dans l'intérieur de l'église, dans la société nouvelle fondée par Jésus-Christ, il n'y avait plus ni maîtres, ni esclaves, ni riches, ni pauvres, ni Grecs, ni barbares ; les assistants au banquet des agapes se confondaient dans une seule qualité, celle de chrétiens et d'enfants du même Dieu.

On distinguait trois sortes d'agapes, celles de la naissance, du mariage et des funérailles ; on en faisait aussi de solennelles à la dédicace des églises. Le concile de Gangres, tenu au commencement du IVe siècle, déclare anathème à ceux qui méprisent les agapes. *Si quis despicit eos qui fideliter agapas, id est convivia pauperibus exhibent, et propter honorem Dei conv cant fratres, et noluerit communicare hujuscemodi vocationibus, parripendens quod geritur, anathema sit :* « Si quelqu'un méprise ceux qui offrent fidèlement des agapes, c'est-à-dire des festins aux pauvres, et qui convient leurs frères pour honorer Dieu, et s'il ne veut prendre part à aucune de ces invitations, ne faisant pas grand cas de ce qui s'y pratique, qu'il soit anathème. » A cette époque déjà les agapes avaient dégénéré de leur caractère primitif de simplicité, de cordialité, d'amour chrétien. Les abus devinrent si nombreux et si criants, que l'Eglise les supprima. Saint Ambroise, qui les fit disparaître à Milan, nous apprend qu'on en était venu à faire dresser des lits dans les églises, afin que les convives fussent commodément couchés en prenant part à ces festins d'où la frugalité était souvent bannie. Saint Augustin imita la conduite de saint Ambroise et supprima les agapes dans son Eglise d'Hippone ; il n'y parvint pas sans peine.

En beaucoup de lieux on conserva jusque dans le moyen âge les vestiges des festins religieux des agapes. Le pape saint Grégoire le Grand permit aux Anglais récemment convertis par saint Augustin, leur apôtre, de se livrer à des festins religieux, lorsqu'on faisait la dédicace d'une église, ou que l'on célébrait la fête des martyrs ; mais il était défendu de servir ces repas dans l'intérieur des églises : on dressait la table du festin sous des tentes de feuillage dans le voisinage du temple.

En étudiant les peintures des Catacombes romaines, on se convainc de plus en plus (*Voy.* Catacombes) que les premiers artistes chrétiens traitaient les sujets dont ils étaient chargés avec un esprit plein de réminiscences païennes. C'est au point que plusieurs antiquaires ont avancé que les tableaux figurant des agapes devaient être rapportés aux usages païens et non aux pratiques du christianisme. Il est inutile de combattre un sentiment qui a été communément abandonné, surtout depuis que les archéologues ne font aucune difficulté d'admettre que dans un certain nombre de compositions sculptées ou peintes des cimetières sacrés, on rencontre une grande analogie entre certaines scènes attribuées à la religion chrétienne et d'autres appartenant aux coutumes de la société païenne. Peut-être M. C. Robert s'est-il laissé emporter trop loin, quand il avance, dans son *Cours d'histoire monumentale des premiers chrétiens*, qu'aucune peinture des Catacombes ne saurait être considérée comme la représentation d'un de ces pieux festins. M. R. Rochette nous semble être entré dans une voie bien plus rationnelle, en soutenant que ces tableaux nous ont conservé l'image fidèle des agapes de la primitive Eglise, et

qu'ils forment à ce titre un des éléments les plus curieux de l'archéologie chrétienne.

Parmi les peintures qui ornent un assez grand nombre de chapelles et d'oratoires des Catacombes de Rome, principalement dans les cimetières de Saint-Calixte, de Sainte-Agnès, de Sainte-Priscille, de Saint-Marcellin et de Saint-Pierre, nous choisirons de préférence celles qui, appartenant, suivant toute apparence, à l'époque la plus ancienne, et offrant ce sujet sous la forme la plus complète, constatent en même temps de la manière la plus positive la source antique où les auteurs de ces peintures en avaient puisé la composition et les détails.

La peinture du cimetière des saints Marcellin et Pierre (1), présente six personnes à table, hommes et femmes alternativement. Ces six convives sont assis, ce qui est conforme à l'usage de l'antiquité romaine. La table où sont placés nos six convives chrétiens a la forme semi-circulaire, qui était particulièrement usitée en pareille circonstance (2). La forme semi-circulaire est-elle empruntée aux croyances superstitieuses des anciens qui, regardant la lune comme l'astre des morts, employaient, en son honneur, aux repas funéraires, des tables en croissant ou en demi-cercle? Certains auteurs considèrent l'emprunt comme évident. Quoi qu'il en soit, la disposition des personnages et l'action qu'on a voulu exprimer sont rendues très-naïvement. Un des convives tend la main pour recevoir un vase qu'on lui présente, et de la personne qui offre ce vase on ne voit que le bras qui le porte. Un autre convive vide un vase qu'il tient de la main droite en faisant jaillir la liqueur dans la bouche, comme on le voit dans plusieurs peintures de Pompéi, où sont représentées des scènes de repas domestiques. Le peintre des Catacombes a commis une faute en mettant à la main de son personnage un vase de forme ronde, au lieu d'un vase en forme de corne ou de ***rhyton*** (3).

Une des peintures les plus intéressantes, sous quelque rapport qu'on l'envisage, entre toutes celles qui sont relatives à la célébration des agapes, est celle de ce même cimetière des saints Marcellin et Pierre, qui forme le tableau principal d'une niche sépulcrale en forme d'arc. A une table également semi-circulaire et qui enveloppe dans l'intérieur de son demi-cercle une autre petite table ronde en trépied, sont assis cinq convives : deux femmes siégent aux extrémités de la table ; elles paraissent surveiller la petite table ou *cibilla* où sont posés les plats. Ceux des convives dont la nappe ne cache pas les jambes sont pieds nus ; les trois femmes, la tête nue, ont deux boucles de cheveux relevées au haut du front. Les deux hommes ont au-dessus de leur tête deux inscriptions qui s'expliquent par les gestes des personnages. L'un tend la main vers un

(1) Bottari, *Pitture*, tom. II, tav. CVIII et CIX.
(2) *Ibid.*, tav. CXXVII.
(3) Rochette, *Tableau des Catacombes*, p. 140.

jeune homme qui porte un vase à boire, ***cyathus***, et qui est dans l'attitude d'une personne qui se dispose à exécuter des ordres. Voici les deux inscriptions :

IRENE DA CALDA,

Iréné donne (l'eau) chaude.

AGAPE MISCEMI,

Agapé, mêle-moi (de l'eau dans le vin).

Les noms grecs et significatifs ***Iréné*** et ***Agapé***, c'est-à-dire ***Paix*** et ***Charité***, que portent ces deux femmes, indiquent suffisamment l'objet et le but de ces repas où elles remplissent des fonctions caractéristiques. L'une d'elles est chargée de ***donner l'eau chaude***, l'autre de ***mêler l'eau avec le vin***, suivant les habitudes de la société antique, qui étaient devenues, à ce qu'il paraît, celles de la société chrétienne. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que, de chaque côté de ce tableau principal, sont représentées, dans des cadres elliptiques, les deux principales circonstances de l'aventure de Jonas ; au-dessus, le bon Pasteur, dans un cadre ovale formé de pampres ; et dans le champ de la peinture, deux têtes d'hommes couronnées de laurier, et placées dans des couronnes pareillement de laurier qui expriment sans doute ici l'idée du martyr, au moyen d'une de ces réminiscences antiques, appropriées au christianisme.

Dans les tableaux relatifs aux agapes, les personnages sont habituellement assis, au lieu d'être couchés à table, comme c'était la coutume chez les Orientaux. Les Lacédémoniens, les Etrusques et les austères Romains de la République mangeaient assis. Le luxe ayant amené d'autres usages, la femme romaine, toujours plus digne et plus grave que la femme asiatique, ne cessa jamais de manger assise : ***feminæ, cubantibus viris, sedentes cœnitabant***, dit Valère-Maxime.

Les chrétiens paraissent s'être longtemps reconnus à la fraction du pain, signe auquel les disciples d'Emmaüs avaient reconnu leur maître. L'usage de tracer le signe de la croix sur les mets et les coupes se transmit même aux barbares. Il ne faudrait pas néanmoins en conclure toujours que les tableaux primitifs où l'on voit des pains ronds marqués d'une croix sont nécessairement chrétiens; car les Romains traçaient sur leurs pains une espèce de croix, même avant Jésus-Christ. Horace a dit :

Et mihi dividuo fundetur munere quadra.

Juvénal exprime la vie d'un parasite par les mots suivants :

Aliena vivere quadra.

On lit de même dans Martial :

Nec te liba juvant, nec sectæ quadra placentæ.

L'Eucharistie, dans les Catacombes, dans les cérémonies de la primitive Eglise, comme aujourd'hui, était le but du culte chrétien. Les agapes des premiers siècles avaient été établies afin que les chrétiens suivissent exactement ce qui s'était pratiqué dans l'insti-

tution de ce sacrement à la dernière Cène. Si l'on ne trouve sur les peintures des Catacombes rien qui ait trait immédiatement au dogme de la présence réelle, on découvre, dans les bruits absurdes qui circulaient parmi les païens au sujet des repas mystérieux des Agapes, comme un écho des croyances chrétiennes. On reprochait aux chrétiens de manger un enfant nouveau-né dans leurs festins nocturnes. Comment les païens eussent-ils conçu cet horrible préjugé, si la croyance de l'Eglise à cette époque n'avait pas été en faveur de la présence réelle ou de la *transsubstantiation?* Les protestants auraient bien mauvaise grâce à alléguer contre le dogme catholique le silence de certains monuments, lorsque des millions d'autres monuments font entendre un langage clair et intelligible.

AGE DES MONUMENTS.—L'archéologue a grand intérêt à connaître l'âge des monuments d'une manière positive. Il ne peut y parvenir qu'à l'aide de l'histoire et de la critique archéologique. Les traditions sont souvent trompeuses, et il n'est pas rare de lire dans des histoires, d'ailleurs savamment écrites, que telle église remonte au siècle de Charlemagne, sans que l'auteur paraisse se douter qu'elle a pu être rebâtie plusieurs fois dans le long cours des siècles. Il est nécessaire que la critique des monuments, science nouvelle, mais aujourd'hui très-avancée, vienne contrôler la véracité des historiens. Les documents historiques eux-mêmes, quand ils remontent à une époque reculée, ne sont pas toujours très-certains. On a falsifié au moyen âge des pièces plus importantes que celles qui se rapportent à la fondation d'une église, et l'on conçoit combien, ici, le chroniqueur qui écrivait, mû par quelque intérêt particulier ou par un zèle déplacé pour l'honneur de son église, à l'abri du contrôle de la publicité, pouvait aisément consigner dans son livre des erreurs involontaires ou calculées, qui plus tard sont devenues des preuves pour les gens inattentifs ou trop confiants, et des embûches ou au moins des embarras pour l'érudit.

Il ne faut donc généralement admettre les dates écrites, à moins qu'il ne s'agisse de titres authentiques, ayant une date certaine, qu'avec beaucoup de circonspection, lorsque surtout elles paraissent en désaccord avec le style des monuments : le style est la véritable pierre de touche des documents écrits, et l'étude en a déjà servi à ruiner bien des échafaudages élevés par la seule critique littéraire.

S'il était besoin de donner de nouvelles preuves des chances d'erreur auxquelles on s'expose en acceptant sur parole ce que les chroniqueurs du moyen âge nous disent des monuments, quand par hasard ils en parlent, nous n'aurions que l'embarras du choix. Ne lisons-nous pas dans un manuscrit cité par le *Gallia Christiana*, que l'église de Jumiéges *tout entière* fut rebâtie en 1230, lorsqu'il est aussi clair que le jour que l'ancienne nef du XI^e siècle est encore debout aujourd'hui, et que le chœur seul fut reconstruit au XIII^e siècle? Ne trouvons-nous pas encore dans le *Gallia Christiana* (tom. XI, col. 920) que Guillaume Le Roy, abbé de Lessay en 1385, a été fondateur de l'église de son abbaye : *Ecclesiam inchoasse dicitur?* Or, cette église est un monument du XI^e siècle, sans aucune addition postérieure. Evidemment Guillaume Le Roy n'avait entrepris en 1385 que quelques réparations.

Encore une fois, les écrivains du moyen âge ne doivent être consultés par l'archéologue qu'avec la plus grande circonspection. S'il s'agit de priviléges concédés ou refusés à l'église, de legs ou de donations, de discussions entre l'évêque et son chapitre, de conflits de juridiction, de questions de discipline, de fondations de chapelles, d'établissement d'autels ou de services, d'actes de dévotion, de procès avec les seigneurs voisins, en un mot, d'affaires ecclésiastiques, vous pouvez compter sur l'exactitude des narrateurs. Mais quant à ces phrases si rares, si laconiques et si obscures, qui leur échappent à l'occasion des monuments, il n'en faut faire usage qu'en marchant avec précaution, comme sur un terrain où l'on peut rencontrer un piége.

Les Bénédictins, qui ont rendu de si beaux services à la science historique en France, dans le siècle dernier, ont presque toujours fait fausse route quand il s'est agi d'établir l'âge des monuments religieux. Quoiqu'ils eussent continuellement en main les titres historiques les plus importants relatifs à la fondation et à la réédification de la plupart de nos grands établissements, ils ne surent pas s'en servir pour la classification des styles et la détermination de l'âge des églises, soit qu'ils n'attachassent pas assez d'importance à cette classification, soit qu'il leur manquât un premier fil conducteur. L'abbé Lebœuf, chanoine de la cathédrale d'Auxerre, homme d'une érudition inépuisable, est le premier qui paraisse avoir compris l'importance de la détermination de l'âge des édifices sacrés, en s'appuyant sur l'observation des caractères différents de l'architecture. Dans son Eloge de l'abbé Lebœuf, Lebeau (Acad. des Inscript., tom. XXIX) prouve que ce savant écrivain, qui devinait parfois avec une justesse surprenante des problèmes qui n'ont été pleinement résolus que plusieurs années après sa mort, aurait exécuté avec succès un ouvrage sur la France où les monuments de toute espèce de l'ère chrétienne auraient été rangés chronologiquement et systématiquement. Ses voyages et ses lectures l'avaient tellement familiarisé avec les monuments du moyen âge, qu'il y démêlait, pour ainsi dire, au premier coup d'œil, le caractère propre de chaque siècle. Sur l'invitation de M. Joly de Fleury, magistrat d'un savoir universel, il avait formé le projet de réunir dans un corps d'ouvrage toutes les connaissances qu'il avait acquises sur cette partie si intéressante de l'histoire. En mourant, il confia l'exécution de son projet à un savant dont Lebeau ne nous apprend point

le nom. C'eût été une espèce de nouvelle Diplomatique, dans le genre de celle des Bénédictins, où l'on aurait trouvé des renseignements pour l'archéologie chrétienne, de même qu'on en trouve dans la Diplomatique pour la science si difficile des chartes et des titres historiques.

Le projet de l'abbé Lebœuf a été réalisé; au moins c'est la prétention des archéologues. Depuis le commencement du siècle actuel, on a entrepris en Angleterre et en France des travaux considérables sur cet objet. M. de Gerville, en 1824, publia un Mémoire dans lequel il posa les premières bases d'une classification des styles architectoniques usités au moyen âge. Cet Essai était fort remarquable, et il rendit d'éminents services aux érudits qui marchèrent sur les traces de M. de Gerville. Plus tard, M. de Caumont, puisant ses inspirations dans les ouvrages des antiquaires anglais, profitant des travaux de M. de Gerville, publia, dans le tome IVe de son *Cours d'antiquités monumentales*, un système de classification qui a été généralement adopté. Nous-même, dans notre ouvrage intitulé *Archéologie chrétienne* et publié en 1840, nous avons proposé quelques modifications au système de M. de Caumont, et ces changements ont été communément suivis. (*Voy.* CLASSIFICATION.)

Quiconque possède les principes de la science archéologique sur chacune des époques de l'architecture chrétienne du moyen âge, est à même de découvrir l'âge des édifices religieux, sans s'exposer à être trompé. A l'aide des différents caractères architectoniques, on peut parvenir à lire sur les murailles d'une église la date précise de sa fondation, les diverses restaurations qui ont successivement altéré la construction primitive, comme le naturaliste, en analysant les organes d'une fleur, arrive promptement à connaître la place qu'elle occupe dans la méthode. Dans une semblable opération, il ne faut jamais oublier que l'ensemble des caractères doit diriger l'archéologue, sans attacher trop d'importance à de légères modifications ou à des formes exceptionnelles. C'est faute d'en agir ainsi qu'on a vu des amateurs professer de la meilleure foi du monde de véritables hérésies scientifiques.

Pour ne pas s'exposer à de fausses appréciations de l'âge des édifices religieux, il ne faut point oublier que, lors de la construction des premières églises, les architectes se complurent souvent à employer des fragments de temples païens démolis ou ruinés, dont les débris étaient alors fort nombreux. Plus tard, en beaucoup d'endroits, les siècles ont peu à peu altéré la physionomie des édifices primitifs par des additions, des restaurations, des interpolations, s'il est permis d'employer cette expression. Il est indispensable de se tenir sur ses gardes, pour ne point commettre d'anachronismes.

Nous avons eu souvent l'occasion de remarquer, dans les églises du XIe ou du XIIe siècle, des fragments provenant d'églises du style romano-byzantin primordial. Ces débris sont extrêmement curieux pour l'histoire d'un style qui n'a laissé malheureusement que de faibles restes et des ruines quelquefois informes. Un œil tant soit peu exercé reconnaît facilement les emprunts faits à un style entièrement différent. Nous citerons les églises de Saint-Mexme, de Chinon, de Saint-Germain-sur-Vienne, de Cravant en Touraine, parmi celles qui conservent ainsi de très-intéressants fragments d'architecture et de sculpture provenant de monuments beaucoup plus anciens que les constructions actuelles.

Autre cause d'embarras. Les modifications de l'art ne se sont pas introduites en même temps sur toute la surface de la France. Certaines provinces ont accepté promptement des innovations que d'autres provinces n'ont reçues que longtemps après; d'autres contrées, en les adoptant, leur ont imprimé un cachet spécial. Pour ne pas s'égarer, il faut connaître le synchronisme de l'architecture en France et avoir étudié les écoles architectoniques. (*Voy.* SYNCHRONISME, ECOLES.)

Dans la question de l'âge des monuments chrétiens, trois points ont surtout attiré l'attention des antiquaires. Nous devons nous y arrêter, et exposer notre sentiment sur cet objet. Il s'agit des premières églises bâties dans les Gaules et des débris qui peuvent subsister encore; des églises à coupole du centre et du midi de la France; enfin de la célèbre cathédrale de Coutances, entièrement construite dans le style ogival, et que l'on a voulu néanmoins attribuer à l'art du XIe siècle.

I.

Dans un temps où les principes de la critique archéologique n'étaient pas encore fixés, on ne faisait nulle difficulté de rapporter la plupart de nos monuments religieux, tels que nous les voyons aujourd'hui, au siècle même où le christianisme fut prêché dans les Gaules. On supposait, sans doute, que pour ces édifices, le temps avait suspendu sa marche et ses coups. C'est ainsi que toutes les églises mentionnées par saint Grégoire de Tours, et bâties par nos premiers évêques, qu'elles fussent à ogive ou à plein cintre, on ne s'en inquiétait guère, étaient attribuées soit à saint Euphrône, mort en 573, prédécesseur immédiat de notre saint Grégoire; soit à saint Perpet, mort en 494; soit à saint Brice, à saint Martin, ou même à saint Gatien, mort en 301 ou 304. C'étaient assurément d'étranges anachronismes on vieillissait ainsi de huit ou dix siècles un certain nombre d'églises.

Depuis que la science des antiquités du moyen âge est solidement fondée sur les faits, l'observation et l'histoire, bonne et prompte justice a été faite de ces appréciations erronées. Mais, comme il arrive trop souvent dans les réactions, par une faiblesse inhérente à l'esprit humain, qui a toujours peine à se maintenir dans de justes limites, ne serait-on pas tombé dans un excès contraire? On commença par nier l'existence de

monuments antérieurs au xᵉ siècle ; peu à peu on revint de cette exagération ; enfin, on a reconnu que nous possédions en France quelques églises d'une antiquité très-reculée, sans en pouvoir préciser la date. A mesure que la science fit des progrès, les plus érudits inclinèrent davantage à croire que dans le fond de nos campagnes, des débris plus importants, peut-être, qu'on ne l'avait soupçonné d'abord, avaient échappé aux ravages des siècles. Ces prévisions se réalisèrent : on a signalé et l'on signale de temps en temps des restes précieux des arts chrétiens primitifs. Plus on étudie et plus on sent s'ébranler sa foi à un axiome prématuré, dont on se débarrassera bientôt, qui enseigne que « l'architecture romane primordiale se connaît mieux dans les livres que dans les monuments. »

Notre intention, toutefois, est d'user ici de la plus grande réserve; nous nous bornons à constater un fait important : La science archéologique est loin d'avoir donné son dernier mot sur les constructions romano-byzantines primordiales.

La Touraine est, sans contredit, en France, une des provinces qui peuvent fournir les plus nombreux éléments à la solution de cette grave question. Mieux favorisée que plusieurs autres, l'Eglise de Tours possède l'histoire détaillée de ses premiers évêques. Saint Grégoire, la lumière de son siècle, homme éminent par la fermeté de son caractère, l'élévation de ses sentiments, écrivain naïf et consciencieux, nous apprend, dans son Histoire ecclésiastique des Francs, les actions les plus remarquables de ses prédécesseurs, et quelles paroisses de son diocèse furent fondées par leurs soins. Le même auteur nous fait connaître, en outre, par des indications malheureusement trop incomplètes, les dispositions principales, les ornements et jusqu'à un certain point le style des églises bâties de son temps. En comparant certains textes de ses nombreux écrits avec l'état actuel des lieux, on peut espérer faire ressortir de cet examen quelques considérations utiles. Si nos raisonnements ne paraissent pas concluants à tout le monde, ils décideront peut-être de plus habiles que nous à étudier les mêmes faits pour en faire valoir la vraie signification.

Saint Gatien, premier évêque de Tours, prêcha le christianisme sur les bords de la Loire, vers le milieu du IIIᵉ siècle, suivant un passage de saint Grégoire qui a vivement exercé la critique et qui l'exercera sans doute fortement encore. Il creusa de ses propres mains dans les rochers qui bordent la Loire, au nord, une crypte qui subsiste encore, qu'il dédia lui-même à la sainte Vierge, et que nous vénérons comme le berceau de notre illustre église métropolitaine ; saint Martin l'agrandit, y érigea un autel dont on voit les derniers débris, et établit à côté les cellules qui donnèrent naissance à la célèbre abbaye de Marmoutier. Saint Gatien consacra une autre crypte où se réunirent les chrétiens persécutés : elle existe aussi derrière l'église de Sainte-Radegonde, et l'on voit toujours le passage secret, obstrué par des arbustes et des broussailles, qui conduisait à cette caverne. Le même évêque, suivant une tradition, aurait fondé huit églises paroissiales, dont *Sepmes* serait la *septième*, et *Huismes* la *huitième*.

Saint Lidoire, 341-387, consacra la première église dans l'intérieur de la cité et bâtit la première basilique (1). Il eut pour successeur saint Martin, qui fonda des églises à Langeais, à Sonné, à Amboise, à Chisseaux, à Tournon et à Cande (2).

Saint Brice, troisième évêque, 397-444, fit construire une petite basilique sur le tombeau de saint Martin, son maître et son prédécesseur ; il établit des églises à Cravant, à Bray ou Reignac, à Pont-de-Rouen, à Brizay et à Chinon (3). Il bâtit aussi à Tours la seconde église, sous le titre de saint Pierre et de saint Paul, la première étant insuffisante : elle fut connue plus tard sous le nom de Saint-Pierre-du-Boile (*Sanctus Petrus de Ballo seu Vallo*).

Saint Eustoche, 444-461, construisit à Tours l'église des saints Gervais et Protais, qui disparut en 1658, au moment où l'on agrandit le palais archiépiscopal; peut-être en trouverait-on les restes dans les murailles inférieures de la chapelle de l'archevêché. Il avait fondé des églises paroissiales à Brèches, Yseures, Loches et Dolus (4).

Saint Perpet ou Perpétue, 461-494, rebâtit à grands frais et sur un plan plus vaste la basilique élevée par saint Brice sur le tombeau de saint Martin. Saint Grégoire nous en a donné une description fort curieuse, quoique assez obscure : « Voyant, dit-il, les miracles qui s'opéraient continuellement au tombeau de saint Martin, Perpetuus jugea que la petite chapelle ou *celle* élevée sur les restes de ce grand saint, n'était pas digne de tels prodiges. Il la fit disparaître et bâtit à la place une grande basilique, qui subsiste encore aujourd'hui, à cinq cent cinquante pas de la ville.

« Elle a cent soixante pieds de long sur soixante de large; jusqu'au plafond elle a quarante-cinq pieds de haut. Il y a trente-deux fenêtres dans le chœur et vingt dans la nef, et quarante-huit colonnes. Dans tout l'édifice on compte cinquante-deux fenêtres,

(1) Hic ædificavit ecclesiam primam intra urbem Turonicam, cum jam multi essent christiani, primaque ab eo ex domo cujusdam senatoris, basilica facta est. (Greg. Tur., *Hist. Franc.*, lib. x, cap. 31.)

(2) In vicis quoque, id est, Alingaviensi, Solonacensi, Ambaciensi, Cisomagensi, Tornomagensi, Condatensi, destructis delubris baptizatisque gentibus, ecclesias ædificavit. (Greg. Tur. *ibid.*)

(3) Hunc ferunt instituisse ecclesias per vicos, id est, Calatonnum, Briccam, Rotomagum, Briotreidem, Cainonem. (*Ibid.*)

(4) Hunc ferunt instituisse ecclesias per vicos Brixeis, Iciodorum, Luccas, Dolos. *Ibid.* Ædificavit etiam ecclesiam intra muros civitatis, in qua reliquias SS. Gervasii et Protasii condidit, quæ a S. Martino de Italia sunt delatæ. (*Ibid.*)

cent vingt colonnes et huit portes, dont trois dans le chœur et cinq dans la nef (1). »

Lorsque cette basilique, d'un travail admirable (2), fut achevée, on en fit la dédicace en 492, et on transporta dans l'abside (3) le corps du saint évêque.

Des débris de la basilique construite primitivement par saint Brice, saint Perpet éleva une église sous le vocable de saint Pierre, connue jusqu'à présent sous le nom de Saint-Pierre-le-Puellier. Il fonda en outre des églises à Montlouis, à Esves ou Saint-Mars, à Monnaie, à Barrou, à Ballan et à Vernou (4).

Pendant la courte durée de son épiscopat, saint Volusien fonda l'église de Manthelan. L'évêque Injuriosus bâtit celles de Saint-Germain, de Neuillé et de Luzillé; et saint Baud, celles de Verneuil et de Neuillé-le-Lierre (5).

Enfin, saint Euphrône, mort en 573, auquel succéda notre saint Grégoire, consacra l'église de Sainte-Maure et fonda celles de Saint-Vincent à Tours, de Cér·, d'Orbigny et de Sorigny. Il n'était pas encore évêque lorsqu'il fit construire une église dans le faubourg de Saint-Symphorien, qui n'avait qu'une petite chapelle bâtie par saint Perpet (6).

Saint Grégoire se complaît dans l'énumération des œuvres de ses prédécesseurs : il consigne avec attention dans son Histoire tous les faits que lui a appris la tradition ou qu'il a trouvés mentionnés dans les archives de son église. Voilà donc au moins quarante églises du diocèse de Tours dont nous connaissons positivement l'origine, bâties en moins de deux siècles, depuis le milieu du IVe siècle jusqu'à la fin du VIe, temps auquel notre historien écrivait et siégeait sur le trône épiscopal de Tours.

Pouvons-nous espérer d'y retrouver quelques fragments de la construction primitive ? Avant de répondre à cette question et d'examiner ces églises sous le point de vue archéologique, nous devons étudier certains passages des écrits de saint Grégoire, relatifs au mode de bâtir usité de son temps.

Au témoignage de Sulpice Sévère, de saint Fortunat de Poitiers, de saint Grégoire de Tours et de quelques autres, il paraît que la plupart des églises, comme les autres édifices, étaient construites en bois. Ainsi seulement s'expliquent les récits des historiens qui racontent qu'une église ou une ville entière était dévorée entièrement par les flammes en quelques heures. « Vous avez relevé, dit saint Fortunat dans son style poétique, en s'adressant aux évêques, vous avez relevé les temples de Dieu ruinés par l'incendie ; vous en avez balayé les cendres légères pour en rétablir le faîte dans sa gloire primitive : ainsi le phénix devenu vieux trouve la vie dans la mort et s'élance plein de jeunesse des cendres de son bûcher (1). » Ce système de construction en bois est ce que l'auteur de la Vie de saint Didier, évêque de Cahors en 630, appelle la ***coutume gauloise, notre coutume gauloise*** (2), par opposition à la méthode romaine, suivant laquelle les vieilles murailles de fortifications avaient été bâties, et qui semblait revivre au temps où le même écrivain l'appelait ***nouvelle manière de bâtir, novum ædificandi genus***. A peu près dans le même temps, au rapport du vénérable Bède, Benoît Biscop traversa l'Océan et alla dans les Gaules chercher ***des maçons pour bâtir une église en pierre, selon la coutume romaine, qu'il aimait toujours*** (3). Voilà donc les deux procédés usités communément dans notre pays depuis Constantin jusqu'à Charlemagne. Le plus grand nombre des églises paroissiales et des basiliques qui s'élevaient comme par enchantement avec une incroyable rapidité, réparées et reconstruites à la hâte et comme en courant, étaient évidemment construites en bois ; et quelques monuments religieux plus importants, fondés à grands frais, comme les églises épiscopales et les basiliques dont il est dit qu'elles furent construites avec un ***travail admirable*** (***miro opere***), telle que la basilique de Saint-Martin, étaient bâties en pierre. Dans les campagnes, où les ouvriers sont moins habiles, où les nouveaux procédés pénètrent difficilement et à la longue, on conservait la ***coutume gauloise***; dans les villes, où les traditions des premiers conquérants s'étaient plus fidèlement gardées, on suivait la ***coutume romaine***.

Soit insuffisance des ressources, soit timidité de l'art, soit plutôt secret instinct qui attache les hommes aux coutumes de la patrie, les traditions gauloises, affaiblies par le temps, étaient encore en vigueur dans la Gaule celtique au commencement du XIe siècle. « Chez nous, dit Wandelinus, dans son ***Glossaire salique***, jusqu'à l'an 1000, presque tous les monastères et les basiliques étaient en bois (4). »

(1) Qui cum virtutes assiduas ad sepulcrum ejus fieri cerneret, cellulam quæ super eum fabricata fuerat videns parvulam, indignam talibus miraculis judicavit. Qua submota, magnam ibi basilicam quæ usque hodie permanet fabricavit : quæ habetur à civitate passus quingentos quinquaginta.

Habet in longum pedes centum sexaginta, in latum sexaginta. Habet in altum usque ad cameram pedes quadraginta quinque, fenestras in altario triginta duas, in capso viginti; columnas quadraginta unam. In toto ædificio fenestras quadraginta duas, columnas centum et viginti; ostia octo, tria in altario, quinque in capso. (*Hist.* lib. II, cap. 14.)

(2) Miro opere. (Lib. X, cap. 31.)

(3) In cujus apsida beatum corpus ipsius venerabilis sancti transtulit. (*Ibid.*)

(4) Basilicam quoque S. Laurentii monte Laudiaco ipse construxit : hujus tempore ædificatæ sunt ecclesiæ in vicis, id est, Evena, Mediconno, Barrao, Baletudine et Vernado. (*Ibid.*, lib. X, cap 31.)

(5) Lib. X, cap. 31.

(6) Hujus tempore basilica S. Vincentii ædificata est. Tauriaco, Cerate et Orbiniaco vicis ecclesiæ ædificatæ sunt. (*Ibid.*)

(1) Fortunat. ap. D. Bouquet, tom. II, *passim*.

(2) Non quidem nostro gallicano more, sed sicut antiquorum murorum ambitus magnisque, quadrisque saxis exstrui solet.

(3) Cæmentarios, qui lapideam sibi ecclesiam, juxta Romanorum, quem semper amabat, morem facerent. (Ven. Beda, lib. I, num. 5.)

(4) Lignea siquidem, ad annum Christi millesimum, apud nos omnia prope monasteria et basilicas exstitisse, tradit Wandelinus in *Glossario salico*,

Les constructions mentionnées par saint Grégoire de Tours, et dont nous avons fait l'énumération, étaient-elles bâties à la ***manière gauloise*** ou à la ***manière romaine?*** On a prétendu que, pour l'intelligence du texte de notre historien, il fallait entendre le mot ***fabricare*** par ***bâtir en bois***, et le mot ***ædificare*** par ***bâtir en pierre***. C'est ainsi qu'il est dit de saint Eustoche : « Magnam ibi basilicam, quæ et usque hodie permanet, fabricavit. » Et ailleurs : « Multas et alias basilicas ædificavit, quæ usque hodie in Christi nomine constant (1). » Mais nous n'admettons point ce mode d'interprétation ; il ne nous paraît pas suffisamment fondé. Il nous suffit de savoir que les édifices de ces âges reculés étaient plus souvent en bois qu'en pierre : ce qui nous explique amplement pourquoi la plupart ont entièrement disparu sans même laisser de ruines.

Quelle était alors la forme des églises? Le plan en était varié, mais il était ordinairement en croix, avec une nef allongée et une abside semi-circulaire au chevet; quelques églises furent entièrement rondes, d'autres carrées. Les unes étaient surmontées de plafonds et les autres de voûtes: toutes étaient tournées vers l'orient. On ne saurait prendre une idée plus exacte des principales dispositions d'une grande basilique des Gaules qu'en lisant la description de l'église bâtie à Clermont par l'évêque saint Namatius :

« Celui-ci fit construire sous sa direction l'église qui existe actuellement et qui passe pour la plus ancienne dans les murs de la cité. Elle a en longueur cent cinquante pieds, en largeur soixante pieds, en hauteur, depuis le pavé jusqu'au plafond, cinquante pieds ; elle présente, en avant, une abside ronde, et, de chaque côté, des ailes construites avec un travail élégant ; tout l'édifice s'étend en forme de croix. On y voit quarante-deux fenêtres, soixante-dix colonnes, huit portes. La crainte de Dieu y règne, et une grande clarté brille dans toute l'enceinte. Les murs du sanctuaire sont ornés en mosaïque d'une grande quantité de marbres différents (2). »

Cette église devait assurément être fort belle; celle de Saint-Martin de Tours était encore plus splendide, puisqu'on y comptait cinquante colonnes et dix fenêtres de plus qu'à Clermont; mais c'étaient, sans nul doute, les chefs-d'œuvre du temps, et l'on se tromperait étrangement si l'on prétendait retrouver cette pompeuse décoration dans les modestes basiliques de nos campagnes, dans ces édifices que saint Grégoire appelle ***plebanas ecclesias***.

Nos plus anciennes églises ont été bâties sur le plan simple de la basilique primitive : on le retrouve parfaitement conservé à Saint-Michel-sur-Loire. L'édifice consiste en une seule nef, terminée à l'orient par une abside en hémicycle. Quoique cette église offre les caractères de la plus haute antiquité et que la muraille du nord soit en petit appareil, nous n'osons pas cependant la faire remonter à une époque antérieure au XIe siècle, parce que les documents historiques nous manquent pour appuyer solidement notre opinion. Il n'en est pas de même pour Saint-Mars-la-Pile : la partie supérieure de l'église est de la fin du XIe siècle ; nous en connaissons la date positive (1). Cette portion du monument est construite en pierres de moyen et de grand appareil, et diffère essentiellement de la nef bâtie en pierres de petit appareil, ***quadris lapidibus*** : il y a évidemment ici deux procédés différents, et, puisque la région absidale et le clocher appartiennent authentiquement au XIe siècle, on ne saurait nier que la nef soit du style romano-byzantin primordial. Une fois ce point admis, et nous le croyons incontestable, y a-t-il une si grande difficulté à admettre que cette antique basilique remonte au temps de saint Grégoire? Peut-être ces belles murailles, d'une solidité à l'épreuve du temps, d'une conservation parfaite à côté des murs du XIe siècle, lézardés et écrasés par le poids des voûtes, sont-elles de la basilique d'***Evena***, nom primitif de Saint-Mars, d'après M. Chalmel (2)?

Un monument dont la vétusté est plus frappante encore est celui dont on voit les débris dans le bourg de Vernou. Un grand pan de muraille, percé de fenêtres en plein cintre, se dresse au milieu des constructions, défiant les injures des saisons, bravant les efforts des hommes. Les instruments les mieux trempés s'émoussent sans pouvoir l'endommager. Les pierres régulières de petit appareil sont unies par un ciment épais, plus dur que les pierres elles-mêmes. Les cintres sont formés de briques accolées, séparées par des claveaux de distance en distance. On connaît cette ruine sous le nom de ***Palais de Pépin le Bref***; peut-être faudrait-il y voir les restes de la basilique de ***Vernadum***, fondée par saint Perpet? Quelles que soient d'ailleurs les conjectures hasardées sur ce curieux débris, il n'en demeure pas moins certain pour les antiquaires éclairés, qu'il remonte à une époque difficile à déterminer sans le secours de l'histoire, et qui ne saurait être postérieure au Xe siècle.

Des restes non moins authentiques que

verbo *Basilica*. (Ap. Marlot., *Metrop. Eccl. Rhem. Hist.*, tom. I, pag. 470.)

(1) Greg. Tur. *Hist.* lib. II, cap. 14.

(2) Hic ecclesiam quæ nunc constat, et veterrima intra muros civitatis habetur, suo studio fabricavit, habentem in longum pedes centum quinquaginta, in latum pedes sexaginta, in altum infra capsum usque cameram pedes quinquaginta : ante absidem rotundam habens, ab utroque latere cellas eleganti constructas opere, totumque ædificium in modum crucis habetur expositum. Habet fenestras XLII, columnas LXX, ostia octo. Terror namque ibidem Dei et claritas magna conspicitur.... parietes ad altarium opere sarsurio ex multo marmorum genere exornatos habet. (Greg Tur. liv. II, cap. 16.)

(1) L'église de Saint-Mars-la-Pile fut consacrée le VII des ides de décembre MXCI (1091). — Extrait du Martyrologe de saint Julien de Tours.

(2) *Histoire de Touraine*. Chalmel, tom. III.

ceux de Vernou subsistent encore à Chisseaux, à Sonnay, à Saint-Germain-sur-Vienne et à Pont-de-Rouen ; et il ne faudrait pas grand effort pour en reconnaître des vestiges à Sorigny, à Reignac et à Manthelan. A Cravant nous voyons une muraille entière qui remonte à cette époque reculée.

Cette longue énumération d'édifices, ou, pour parler plus exactement, de fragments d'édifices contemporains de saint Grégoire de Tours, excitera l'étonnement, un sentiment d'incrédulité peut-être chez plusieurs archéologues. Nous ne nous sommes pas dissimulé la difficulté de notre thèse. Mais nous avons acquis une conviction profonde que nous possédons réellement d'assez nombreux débris des constructions religieuses les plus anciennes des Gaules. Voici quelques-uns des arguments sur lesquels elle s'appuie.

Quiconque a tant soit peu étudié la science archéologique, sait quelle importance nous attachons à l'analogie. Lorsque nous rencontrons un édifice dont les formes architecturales sont fortement caractérisées, mais dont la date est inconnue, en le comparant à un monument analogue, nous en déterminons l'âge aisément et sûrement. Contester ce principe, serait ébranler la science jusque dans sa base.

L'église de Cravant présente dans son état actuel des signes architectoniques propres à guider l'antiquaire de manière que l'erreur soit presque impossible. L'abside porte tous les caractères du style romano-byzantin secondaire, et ils y sont très-nettement accusés. L'œil peut donc facilement comparer la partie primitive avec la partie postérieurement ajoutée : deux styles sont là en présence ; toute confusion disparaît. Or, entre la nef et l'abside de la basilique de Cravant il y a une distance infinie. Il faudrait faire violence aux principes les mieux arrêtés de la critique des monuments pour les attribuer à une seule et même époque artistique. Pour l'archéologue attentif, il y a certainement une différence aussi prononcée entre les deux parties, qu'entre les constructions ogivales du XIII^{e} siècle, graves et sévères, et celles du XVI^{e} siècle, surchargées de lignes et d'ornements.

La partie antique de l'église de Cravant est bâtie en pierres très-bien appareillées. Le petit appareil domine dans l'édifice et se fait remarquer par une symétrie spéciale et par une liaison de ciment fort épaisse et fort solide. C'est une imitation, ou au moins un souvenir, des murs gallo-romains de Tours. Les fenêtres à l'extérieur sont accompagnées d'une archivolte très-simple, appuyée sur de petits modillons, régulièrement espacés, taillés en quart de rond. Entre chaque fenêtre, la grosse moulure qui sert d'archivolte se relève de manière à figurer une espèce de fronton triangulaire : les lignes en sont soutenues sur les mêmes modillons. Cette décoration, par sa régularité symétrique, produit un effet agréable. On voit une disposition semblable à l'église de Saint-Généroux, au diocèse de Poitiers, qui a été depuis longtemps signalée par M. Mérimée, M. de Caumont et d'autres antiquaires.

L'église de Pont-de-Rouen (*Rhotomagus*) est moins belle que celle de Cravant, mais, comme cette dernière, elle offre de curieux vestiges de deux styles d'architecture : on dirait vraiment que cette opposition de caractères architectoniques s'y trouve à souhait pour la facilité de la démonstration. La partie romane primitive est bâtie en petit appareil irrégulier et avec une certaine barbarie. Les fenêtres sont petites, étroites, en forme de meurtrières, fermées en haut par une espèce de linteau. Toute cette construction montre l'aspect de la vétusté, à côté du portail, qui date du XI^{e} siècle. A quelle époque peut-on rapporter un bâtiment qui est évidemment bien plus vieux que le XI^{e} siècle? Des antiquaires prévenus hésiteraient à répondre. Pour nous, nous pensons rester dans les limites les plus étroites de l'analogie et de l'induction, en attribuant à saint Brice d'antiques murailles incontestablement antérieures au X^{e} siècle, bâties suivant un système conforme aux procédés des siècles les plus éloignés.

Quant à l'église paroissiale de Sonnay, fondée par saint Martin, mentionnée par saint Grégoire et par l'historien de la translation du corps de saint Léger, évêque d'Autun, il serait assurément difficile de prouver que le moindre fragment remonte au V^{e} siècle, malgré l'apparence de la plus haute antiquité. Nous n'essayerons pas de le faire, nous contentant ici de publier une très-curieuse inscription récemment découverte par M. l'abbé Fleurat, curé de Sonnay. Après l'avoir lue, les antiquaires les plus sévères seront forcés de reconnaître dans le vieil édifice des restes de l'architecture du IX^{e} siècle. A ce sujet, notre raisonnement est toujours le même : l'archéologie nous montre une construction qui précède le style usité au X^{e} siècle; pourquoi ne pas s'en rapporter à des documents historiques parfaitement authentiques, qui ne sont pas en contradiction avec les principes de la science ?

Voici cette inscription :

Hic requiescit Alderamnus
Sacerdos, vir veræ vitæ
Amator, fide plenus et charitatis
Amore, prodigus erga pauperes
Largitor, hanc quoque quam cernis
Ædem ipse fundavit ab imo.
Obiit in pace VIII^{e} *cal. maii anno Dni*
D CCC LXXIV (874).

Plusieurs autres églises, dont nous avons déjà cité les noms, portent encore quelque empreinte des arts chrétiens primitifs dans nos contrées. A Chisseaux, M. de Caumont signalait des restes de construction à petit appareil, dont l'état ne démentirait pas l'origine ; à Saint-Germain-sur-Vienne, on aperçoit à la base de la tour et dans le mur septentrional de la nef, des débris antiques analogues à ceux de Cravant, avec quelques dessins grossièrement sculptés, dans le genre de ceux qui ont été publiés par le sa-

vant M. de Caumont dans la première partie de son cours d'Antiquités nationales. Il en est de même à Sorigny, à Manthelan et à Reignac.

Nous n'avons fait qu'effleurer une des plus graves questions de l'archéologie. Nous en avons dit assez pour appeler l'attention des antiquaires sur nos vénérables *basiliques plébéiennes*, comme les appelle saint Grégoire de Tours. Nous avons la ferme conviction que, malgré les ravages des siècles et les efforts des hommes, qui font plus de ruines que le temps, la Touraine possède encore de précieux débris de ses monuments chrétiens primitifs. On peut nier nos preuves, contester nos raisonnements, mais nous pensons qu'on ne le peut pas faire sans se jeter dans d'inextricables difficultés. N'avons-nous pas en notre faveur les principes les mieux affermis de la science des antiquités religieuses? Comment soutenir que des édifices élevés suivant des systèmes opposés, dont les caractères sont essentiellement différents, appartiennent néanmoins à une même époque et à un même style architectonique?

II.

L'âge des édifices à coupoles en France a vivement préoccupé les antiquaires. Il n'existe peut-être aucun écrit sur notre architecture nationale où il n'en soit plus ou moins longuement question. Les principales églises à coupole du midi de la France sont au nombre de huit : Saint-Etienne de Cahors, Saint-Front de Périgueux, l'église de Souillac, Notre-Dame du Puy en Vélay, Saint-Pierre d'Angoulême, l'église du Roulet, près d'Angoulême, l'ancienne collégiale de Loches, au diocèse de Tours, l'église paroissiale de Rigny, dans le même diocèse. Ces églises sont couvertes de coupoles ou dômes sphériques, comme celles de Sainte-Sophie de Constantinople et de Saint-Marc à Venise. L'existence de ces monuments à coupoles bien formées est très-curieuse dans une certaine région de la France, qui a la Loire pour limite extrême. En deçà de ce fleuve, nous remarquons d'ailleurs que l'architecture romano-byzantine a pris des développements particuliers, qu'elle n'a jamais reçus dans le nord. (*Voyez* BYZANTIN.)

On a longtemps hésité pour savoir à quelle époque il fallait rapporter ces curieux édifices, et nous devons avouer que la question n'est pas encore entièrement résolue, malgré le beau travail de M. de Vernheil sur la cathédrale de Saint-Front. Nous avons essayé de jeter quelque lumière sur ce sujet dans l'ouvrage intitulé : *Les Cathédrales de France*. Nous attachons une extrême importance, disions-nous, à la page 86, à la détermination de l'âge des monuments byzantins que nous avons précédemment nommés. On a débité tant de fables sur cette matière, que la vérité aura peut-être quelque peine à prévaloir. La cathédrale de Saint-Front de Périgueux, mieux connue et plus exactement appréciée par M. de Vernheil, a été considérée comme une construction du x^e ou du xi^e siècle, tandis que autrefois on avait osé reculer la date de sa fondation à une époque antérieure au xi^e siècle, et même, chose incroyable, jusqu'au iv^e ou v^e siècle. L'opinion de M. de Vernheil, plus vraisemblable que celle de ses devanciers, n'est pourtant pas encore démontrée, car l'apparition de l'ogive dans les arcs principaux, au xi^e siècle, dans cette partie de la France, serait un fait extraordinaire. La cathédrale d'Angoulême avait été regardée, dans sa portion antique, comme un débris d'un temple païen, et les moins obstinés ne voulaient pas admettre une date plus récente que la fin du vi^e siècle, époque à laquelle le monument a été rebâti par les soins de Clovis. Cependant, en compulsant les titres relatifs à l'œuvre de Saint-Pierre, on a trouvé que l'église fut reconstruite entièrement, *a primo lapide*, au commencement du xii^e siècle. L'ancienne collégiale de Notre-Dame de Loches présente deux belles coupoles en pointe qui ont conservé leur disposition primitive : leur construction ne remonte qu'au xii^e siècle, ainsi que nous en avons la preuve par des pièces authentiques que nous avons entre les mains. De ces faits ainsi posés, nous tirons la conclusion que les églises à dômes byzantins du Périgord et du Quercy ne doivent pas être attribuées à une époque antérieure aux premières années du xii^e siècle.

Nous ne partageons pas l'opinion de M. Calvet, auteur d'une curieuse et savante Notice sur la cathédrale de Cahors, qui attribue aux coupoles de Saint-Etienne une antiquité beaucoup trop reculée, en les reportant à la date du vii^e siècle. La ressemblance de la disposition générale entre Saint-Front et Saint-Etienne démontre que ces deux édifices ont été bâtis à peu de distance l'un de l'autre. On pourrait même aller plus loin et considérer Saint-Front comme le modèle de la basilique de Cahors, ce qui lui assurerait la priorité et par conséquent une plus grande ancienneté. En mettant de côté toutes les considérations archéologiques, on ne saurait concevoir par quelle protection spéciale la cathédrale de Cahors du vii^e siècle aurait échappé aux malheurs des temps, à l'invasion des Sarrasins, aux troubles du règne du brave mais infortuné Vaifre, duc d'Aquitaine, aux fureurs des Normands et aux guerres continuelles qui désolèrent les deux premiers tiers du moyen âge. Vers le milieu du xii^e siècle, le pape Calixte II fit la consécration du nouvel autel de Saint-Etienne. Cet acte solennel, si important dans la liturgie catholique, n'indiquerait-il pas que l'on venait d'achever des travaux considérables dans la cathédrale? Ne serait-ce pas à cette époque que les voûtes, en particulier, auraient été achevées?

III.

La cathédrale de Coutances est incontestablement un des monuments les plus remarquables de la période ogivale. On y voit, à un haut degré de perfection, toutes les formes usitées en France à la fin du xii^e siècle

et au commencement du XIII°. A ne consulter que l'analogie, cet édifice est contemporain des cathédrales de Paris, de Chartres, de Tours, de Bourges, d'Amiens et de Reims. Le style est le même dans toutes ces grandes églises ; les caractères architectoniques sont identiques. Certains archéologues normands, plus versés dans la connaissance des monuments littéraires que dans l'étude comparée des monuments d'architecture, ont prétendu que Notre-Dame de Coutances avait été commencée vers l'an 1030 et terminée en 1083, sauf quelques parties évidemment construites au XIV° et au XV° siècle. Ce serait un phénomène inexplicable que la construction de la cathédrale de Coutances, au milieu du XI° siècle, suivant un système d'architecture qui n'était même pas annoncé ailleurs par des essais, des ébauches, qui pussent le faire pressentir ; de sorte que le style si compliqué du XIII° siècle aurait pris subitement naissance en basse Normandie et aurait créé un chef-d'œuvre pour son coup d'essai. Cette prétention, soutenue par MM. de Gerville et l'abbé Delamarre, a été combattue par M. Vitet, dans sa Description de la cathédrale de Noyon, et par nous-même, dans notre ouvrage intitulé : *Les Cathédrales de France*, publié en 1843. Chacun peut aisément comprendre de quelle importance pour la science archéologique est une discussion de cette nature. Nous sommes forcé de l'abréger ici ; nous exposerons néanmoins les principaux arguments qui ont été apportés de part et d'autre. Les antiquaires anglais ont apprécié la gravité des débats relatifs à cette question : ils y ont eux-mêmes pris part dans plusieurs écrits, malheureusement peu connus en France jusqu'à présent.

Dès 1824, M. de Gerville publia un mémoire dans lequel il soutient que la cathédrale de Coutances est du milieu du XI° siècle, sauf des restaurations que le temps et les guerres civiles avaient rendues nécessaires. Il signale spécialement quelques chapelles et la partie de la façade occidentale comprise entre les deux flèches, comme offrant des caractères d'une date moins ancienne. Le monument serait donc, dans son ensemble, le même qui fut presque entièrement édifié par les soins de l'évêque Geoffroy de Montbray, que les fameux Tancrède et les autres seigneurs normands aidèrent puissamment de leurs trésors.

« L'architecture de notre cathédrale, dit M. l'abbé Delamarre (1), qui, pour la beauté du travail, ne le cède peut-être à aucune autre en France, dérange les idées reçues sur la théorie de l'art : il me paraît nécessaire de prouver qu'elle fait exception. Les deux clochers, cette admirable lanterne qui est au-dessus du chœur, la plus grande portion du côté septentrional de ce chœur et presque toute la partie centrale de l'édifice intérieurement, sauf les réparations faites aux colonnes et à leurs chapiteaux, sauf aussi celle de la voûte, me semblent du travail primitif. »

M. l'abbé Delamarre appuie son argumentation sur des pièces historiques, dont plusieurs ont disparu depuis quelques années, dont les autres sont conservées au palais épiscopal de Coutances, aux archives capitulaires. Ecoutons les conclusions de son Mémoire :

« Il ne peut y avoir de doute sur la perpétuité de la cathédrale, depuis l'épiscopat de Sylvestre jusqu'à nos jours. Outre que les motifs péremptoires que j'ai tirés du monument même, considéré à cette époque critique, revivraient dans toute leur force et se grossiraient en traversant les temps qui nous en séparent ; les délibérations capitulaires de plusieurs siècles, conservées jusqu'à présent, la belle collection des comptes annuels du chapitre, les visites officielles des chapelles par les chanoines, les prises de possession des divers titulaires, les procès séculaires du chapitre contre les évêques concernant les réparations mêmes de la basilique, nous offriraient des moyens irréfragables de prouver jour par jour et l'identité du monument et la nature, souvent même le prix des travaux intérieurs et extérieurs qui y ont été exécutés. J'ai parcouru dans les sources tous ces détails historiques, indiqués avec scrupule par l'habile correspondant des auteurs du *Gallia Christiana*, M. l'abbé Pourret, et aussi dans l'analyse remarquable qu'il a faite des délibérations capitulaires de trois siècles.

« Je crois avoir démontré que si les églises ogivales n'ont paru en foule qu'à la fin du XII° siècle et dans le XIII°, et que, si celles de ce genre, sans date certaine, qui n'ont pas encore revêtu le style flamboyant, doivent plus vraisemblablement se rapporter à cette époque, la force de l'analogie ne saurait, dans l'espèce, détruire les faits, peut-être plus nombreux qu'on ne le suppose, de constructions ogivales plus anciennes ; secondement, qu'une première lenteur dans le perfectionnement et dans la propagation du genre peut s'expliquer par la longueur même de semblables travaux et par les circonstances propres à ces temps reculés, où les communications et les rapports étaient difficiles ; troisièmement, que des exemples viennent appuyer ces hypothèses plausibles.

« Nous avons vu ensuite, même dans les basiliques en plein cintre du XI° siècle, témoin la nef de Bayeux, le fini du travail, la richesse des ornements, quand tel était le goût des fondateurs, briller à côté de monuments contemporains qui ne nous offrent que la massive simplicité des constructions de Guillaume. Nous avons cru trouver en partie, dans l'humble ferveur des moines de l'époque, la solution des objections tirées des monastères. La pensée d'élever une église entière dans le genre ogival existait d'ailleurs dans les contrées dont les Nor-

(1) *Essai sur la véritable origine et sur les vicissitudes de la cathédrale de Coutances*, par M. l'abbé Delamarre, vicaire général de Coutances, 1 vol. in-4°, extrait des Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie, XII° vol., 1840-1841.

mands faisaient alors la conquête sous la bannière du fameux Tancrède. A la vérité, cette ogive n'était pas ce qu'elle est dans la cathédrale de Coutances; mais l'idée mère était toujours là : l'ogive était dès lors généralisée dans des basiliques auxquelles le ciseau normand a profondément imprimé son cachet. Et si, dans ces contrées lointaines, ce style est demeuré stationnaire, même après qu'il était devenu si parfait chez nous, les sceaux, dans lesquels l'architecture des différents âges est toujours venue se refléter, nous montrent l'ogive même en lancette, enfantée, ou du moins reproduite dès avant le XI° siècle, par le génie fécond des artistes français. Ne dira-t-on pas d'ailleurs que, dans ce même XI° siècle, nos architectes normands semblaient vouloir lutter avec la hauteur des cieux, en élevant ces majestueuses églises de Bénédictins, dont la date n'est pas contestée ?

« Ne trouvons-nous pas dans ces faits tous les éléments de l'heureuse conception de notre cathédrale, dont l'élégante et régulière simplicité accuse la fraîcheur et la jeunesse du genre? Et toutes ces vraisemblances ne prennent-elles pas la plus grande force de ces rapports continuels des nouveaux Normands avec la mère province, du voyage de Geoffroy de Montbray, dans ces pays éloignés, et de cette circonstance que les Tancrède ont sans doute tenu à honneur d'être les principaux fondateurs de la cathédrale qui abrite leur berceau? L'église de Mortain, les cathédrales de Séez, de Bayeux et de Chartres, ne sont-elles pas venues fortifier notre système, et les sceaux des prélats normands ne nous ont-ils pas révélé combien les arts étaient relativement avancés et combien l'ogive était belle et répandue au XII° siècle dans notre religieuse province? Ne trouverait-on pas dans nos traditions le moyen de concilier l'opinion de ceux qui attribuent aux Croisades l'introduction de l'ogive en France, avec celle des antiquaires qui soutiennent qu'elle est un produit indigène du Nord de l'Europe?

« Et toutes ces probabilités et ces vraisemblances sur la date de notre cathédrale, ne se sont-elles pas changées pour nous en certitude, quand nous avons vu cette basilique offrant encore aujourd'hui les traits nombreux conservés dans une charte contemporaine, dont la lecture enchante par le naïf enthousiasme du témoin oculaire? Les caractères qu'il assigne à la basilique du XI° siècle et que je me suis attaché à faire ressortir dans mon Mémoire, conviennent si bien à celle que nous avons sous les yeux, qu'il est impossible de ne pas reconnaître l'évidence de l'identité. Nous avons fait jaillir du monument même l'impossibilité de constructions lentes appartenant à plusieurs siècles, et qui auraient renouvelé radicalement tout le premier travail; nous avons d'ailleurs constaté, en suivant pas à pas les siècles et en scrutant la tradition jusque dans ses plis les plus cachés, qu'aucun évêque n'a depuis effectué la reconstruction générale de la cathédrale de Coutances, mais qu'elle a constamment été livrée au culte. Si le mot de fabrique se fait entendre une fois, au XIII° siècle, une foule de faits et des documents précis nous apprennent qu'il est impossible de supposer une réédification entière, mais qu'on y ajoutait seulement quelques chapelles, qui confirment elles-mêmes l'existence antérieure du principal monument. Que n'avons-nous pu dérouler cette masse d'actes qui dessinent si nettement les temps de calme où les cérémonies saintes y suivaient leur cours régulier, et tant de faits qui mettraient d'ailleurs dans un nouveau jour cette vérité, qu'aucune crise n'a nécessité autre chose que des réparations! Le XIII° siècle et les siècles suivants, imprimant successivement leur sceau sur quelques-uns des accessoires de notre cathédrale, ont constaté qu'ils n'ont fait que passer devant elle en l'admirant. Je n'ai rencontré dans mes recherches aucune pièce, aucun acte qui fasse objection contre ce système complet qui présente tous les caractères de la vérité. J'ignore si ma conviction sera partagée par mes maîtres et mes juges dans une science que j'ai peu cultivée. Quant à la mienne, elle demeure parfaite sur le fait local que j'ai essayé d'approfondir et auquel j'ai entendu me borner exclusivement, laissant à d'autres le soin d'explorer les manuscrits qui concernent les monuments remarquables qu'ils ont aussi sous les yeux : c'est le moyen d'établir de plus en plus l'archéologie sur ses véritables bases. Il ne restera encore à l'incertaine analogie que trop de monuments à classer. »

On peut opposer au système de M. de Gerville et de M. Delamarre, une objection insoluble. Comment pouva t-on bâtir à Coutances un monument du XI° siècle dans un style qui ne régna qu'un siècle et demi plus tard dans les autres villes de la France occidentale, un monument complétement à ogives, tandis que les monuments bâtis au XI° siècle par les hommes les plus illustres et les plus opulents, ne présentent que des arcades cintrées? Pour citer un exemple, Guillaume le Conquérant fonda une abbaye à Caen en 1066, et la reine Mathilde, son épouse, en fonda une autre la même année et dans la même ville. Comme on n'épargna pas la dépense pour rendre ces deux monuments dignes des fondateurs et de l'événement extraordinaire en mémoire duquel ils furent élevés, il y a lieu de croire que l'on aura employé le style le plus moderne et le plus parfait. Nous voyons cependant qu'ils sont en un style plus ancien que celui de la cathédrale de Coutances, qui aurait été bâtie près de vingt ans plus tôt, suivant le document cité par M. de Gerville et si éloquemment défendu par M. l'abbé Delamarre.

Longtemps après la date assignée à la fondation de la cathédrale de Coutances, on construisit une vaste église pour l'abbaye de Bénédictins, fondée à Lessay, à la porte même de la ville de Coutances. On serait porté à croire que l'architecte chargé de cet

ouvrage, ayant pour ainsi dire sous les yeux un aussi beau modèle que la cathédrale de Coutances, aurait dû l'imiter dans quelques parties. Il n'en est rien pourtant. Nous ne voyons à Lessay que des arcades à plein cintre. L'église abbatiale appartient au style romano-byzantin, sans mélange.

On a dit : Geoffroy de Montbray, sous l'épiscopat duquel la cathédrale de Coutances fut bâtie, était allé en Pouille, près de Robert Guiscard et des autres barons normands, ses amis et ses parents. Il en rapporta des sommes considérables. Ne peut-on pas supposer qu'il ramena de ce pays des ouvriers pour construire sa cathédrale dans un style inconnu jusque-là en Normandie?

Cette explication, séduisante au premier abord, est loin de satisfaire quand on a examiné les belles vues des monuments de la Sicile, publiées par M. Sittorf. Que voyons-nous, en effet, dans les églises bâties dans ce pays, au XII^e siècle, cent ans après la cathédrale de Coutances, notamment dans la curieuse église de Mouréal, près de Palerme, élevée par Guillaume le Bon? Nous y trouvons des ogives, pour ainsi dire, de transition, qui n'ont pas à beaucoup près l'élancement de celles de Coutances, et le goût byzantin domine dans les riches ornements qui décorent l'édifice. Bref, si le style ogival était comme dès le XI^e siècle, il différait considérablement de celui que nous voyons à la cathédrale de Coutances, et ce dernier ne peut en être regardé comme l'imitation (1).

M. Vitet combat avec vivacité le sentiment de M. l'abbé Delamarre, et en termes qu'il ne se donne pas toujours la peine d'adoucir suffisamment. « Malheureusement, dit-il, l'auteur était mieux préparé aux recherches paléographiques qu'à l'étude des monuments. Il paraît en avoir peu vu, peu comparé : de là vient qu'il fait si bon marché de toute classification chronologique, fondée sur l'étude et sur la comparaison des monuments eux-mêmes. Il lui semble presque puéril d'attacher, en pareille matière, quelque importance aux analogies et aux différences, comme si, en quelque matière que ce soit, la science humaine pouvait reposer sur autre chose. Si M. Delamarre avait pour un moment laissé là les textes qu'il étudie si bien, et visité avec les yeux d'archéologue seulement quinze ou vingt monuments du XIII^e siècle pris au hasard; si, retrouvant dans tous ces monuments les mêmes principes générateurs, au travers de quelques différences secondaires, il avait ensuite porté ses regards sur un certain nombre de monuments de transition, et qu'il eût retrouvé en eux les germes encore incomplets de ces principes communs à tous les monuments du XIII^e siècle, ne se serait-il pas dit, en refermant prudemment ses nécrologes et ses archives capitulaires : Il y a quelque chose de moins trompeur que les écrits des hommes, ce sont les lois nécessaires et constantes de l'esprit humain, et, parmi ces lois, il en est une qui n'est ni la moins constante ni la moins nécessaire, celle qui veut que l'homme et l'espèce humaine ne fassent rien de complet et d'achevé du premier coup? Les plus grands siècles comme les plus grands génies ont obéi à cette loi : point de chef-d'œuvre sans ébauche. Et vous voulez que cet admirable système de l'architecture à ogives, avec tous ses effets, avec tous ses secrets, avec sa coupe de pierres si compliquée et si neuve, avec cette audacieuse légèreté, résultat d'une foule de combinaisons que nous voyons éclore successivement et laborieusement pendant plus d'un siècle, vous voulez que tout cela, sans que rien y manque, ait été improvisé un certain jour à Coutances, près de deux cents ans avant que, dans aucun autre lieu du globe, ce système eût été complétement réalisé, et quatre-vingts ans au moins avant que partout ailleurs on songeât à introduire quelques pauvres ogives au milieu des antiques pleins cintres! A quelle cause attribuer un tel prodige? L'auteur ne le dit pas, et c'est à peine s'il le cherche, tant il paraît avoir peu conscience qu'il y a là quelque chose qui révolte la raison. Il croit soutenir une opinion comme une autre, et bouleverse avec une tranquillité parfaite non-seulement toutes les données de l'histoire, mais les conditions de notre nature. Parce qu'il a lu, dans je ne sais quel registre, dont on ne trouve plus nulle part l'original, registre désigné sous le nom de *livre noir*, qu'en 1030 une église a été fondée à Coutances, il se croit en droit d'affirmer que cette église est bien celle qui existe aujourd'hui, et prétend que ce n'est pas lui qui est tenu d'en administrer la preuve, mais que c'est à ceux qui voient dans cette église une œuvre du XIII^e siècle à fournir la démonstration écrite de ce qu'ils avancent (1). »

IV.

Outre la controverse au sujet de l'âge de la cathédrale de Coutances, de beaucoup la plus connue, il en existe encore d'autres au sujet de la cathédrale de Séez, de celle de Laon, de la collégiale de Mortain, de l'abbatiale de Fécamp. Il y a quelques années la discussion à ce sujet était bien plus animée qu'aujourd'hui. Depuis que la critique monumentale s'est exercée sur ces questions pour la première fois, la science a fait des découvertes, la force de l'analogie s'est affermie. D'un autre côté, les documents historiques ont été compulsés, et l'on est parvenu à concilier ensemble et les prétentions de l'archéologie et celles de l'histoire. Ainsi, pour ce qui concerne la cathédrale de Séez, d'un style fort remarquable, quoique moins pur que celui qui règne à Coutances, il est certain que l'édifice actuel est postérieur à 1114, époque à laquelle s'écroula l'église qui n'était pas encore achevée, quoiqu'on y travail-

(1) Voy. *Cathédrales de France*, par M. Bourassé, pag. 350 et suiv.; de Caumont, *Antiq. mon.*, tom. IV.

(1) *Monographie de Notre-Dame de Noyon*, par M. L. Vitet, de l'Académie française. In-4°, de l'Imprimerie royale. 1846.

tât depuis l'année 1053. La nouvelle église ne fut consacrée qu'en 1126, et alors elle était loin d'être terminée, puisqu'on y travaillait encore quatre-vingts ans plus tard. Par conséquent ce monument. dont on attribue la construction entière à Yves de Bellesmes, ne fut terminé qu'à la fin du XIIe siècle et au commencement du siècle suivant.

Quant à la belle cathédrale de Laon, dont nous avons écrit la monographie, il est constant qu'elle fut ruinée par l'incendie en 1112, à la suite de violentes querelles qui accompagnèrent l'établissement de la commune. En 1151, l'évêque Barthélemy de Vir mourut sans voir la fin des travaux de sa cathédrale : preuve convaincante que cette église n'était pas terminée en 1214, comme on l'a prétendu un peu trop légèrement. Ne suffit-il pas de visiter ce grand et magnifique monument pour être convaincu qu'il n'avait pu être bâti en deux années ? Nous croyons être en droit d'affirmer que Notre-Dame de Laon date du XIIe et du XIIIe siècle.

Les églises de Mortain et de Fécamp appartiennent en grande partie au style de transition : elles sont plus anciennes environ d'un demi-siècle que les cathédrales de Coutances, de Séez et de Laon. A Mortain, il ne reste évidemment de la construction de 1082 qu'une seule porte, et cette porte est à plein cintre. Pour ce qui regarde l'église abbatiale de Fécamp, on oublie, lorsqu'on veut y voir un monument fini en 1108, qu'en 1167, un violent incendie réduisit en cendres tout le monastère et que l'abbé Henri de Sully travaillait encore à relever l'église de ses ruines lorsqu'il mourut en 1188.

Nous devons conclure de tout ce que nous avons dit sur l'âge des monuments que l'histoire et l'archéologie doivent se donner la main, comme deux sœurs, et qu'il est imprudent de les séparer quand on cherche à établir l'époque de la fondation d'un grand édifice. La science des antiquités est présentement assez fermement établie, pour que l'historien refuse ou dédaigne d'en tenir compte dans ses appréciations. Les erreurs dans lesquelles sont tombés ceux qui en ont méconnu l'autorité doivent servir à mettre en garde les érudits qui feuillettent sans cesse les chartes et les titres historiques. sans étudier les monuments d'architecture. D'ailleurs on ne saurait trop insister sur cette recommandation, c'est qu'il faut étudier les monuments d'une manière comparative. Si l'on se renferme dans une étroite région, sans tenir compte de ce qui s'est fait à une époque contemporaine, au moins dans les contrées limitrophes, on s'égare à peu près infailliblement.

AGENCEMENT. — Dans le langage artistique on entend par agencement l'arrangement, la disposition des parties d'une figure, des draperies sur une statue ou dans un tableau, ou de plusieurs personnages sculptés ou peints groupés ensemble. Ce mot signifie encore la disposition des accessoires d'un tableau ou d'un bas-relief. Enfin, il désigne quelquefois la manière dont les ornements sont mis en rapport entre eux, dont certains membres d'architecture sont combinés ensemble.

Les sculpteurs, durant la période romano-byzantine de transition, au XIIe siècle, ont déployé beaucoup de goût dans l'agencement des feuillages fantastiques, des bandelettes perlées, des ornements capricieux et des monstres qui forment les chapiteaux des colonnes. Cette ornementation est communément pleine d'originalité. Il en est de même pour celle qui est employée à la décoration du portail principal des églises. Il y a certaines façades de monuments romano-byzantins qui peuvent le disputer à tout ce que l'art de la Renaissance a créé de plus parfait, soit par l'heureux agencement des rinceaux, des arabesques, des végétations fantastiques, soit par l'agréable symétrie des motifs de décoration, soit par l'harmonie qui règne entre toutes les parties.

Quant aux draperies qui recouvrent les statues des églises, l'agencement en varie aux diverses périodes du moyen âge. On sait que la statuaire n'a commencé à prendre quelques développements qu'au XIIe siècle, et qu'elle semble avoir atteint son plus haut degré d'expression au XIIIe siècle. A Saint-Maurice d'Angers, à Notre-Dame de la Couture au Mans, à Saint-Etienne de Bourges, aux portails latéraux, les riches statues byzantines qui ornent les voussures des portes sont vêtues de longs habits à plis fins et serrés, embellis de franges élégantes, bordés de galons d'un travail oriental. L'agencement des draperies est généralement fort simple. Les connaisseurs estiment beaucoup les statues du XIIe siècle qui se trouvent dans l'ancienne église conventuelle de Fontevrault et représentant Henri II et Richard Cœur de Lion, rois d'Angleterre, avec Eléonore de Guienne et..... leurs femmes. Ces statues ont été quelque peu mutilées ; mais elles peuvent être prises comme type de l'état de l'art au milieu du XIIe siècle. (*Voy.* STATUES, PORTAIL, VOUSSURE, TOMBEAU.)

AGNEAU. — L'agneau est le symbole de la douceur et de la simplicité. On a très-fréquemment représenté Notre-Seigneur sous cette figure symbolique, dès l'origine du christianisme, pendant la durée du moyen âge et jusqu'à nos jours. Si l'on rencontre souvent les quatre évangélistes, saint Matthieu, saint Marc, saint Luc et saint Jean, représentés sous l'emblème d'un jeune homme, d'un lion, d'un bœuf et d'un aigle, on ne trouve pas moins souvent Jésus-Christ figuré par un agneau. Saint Jean-Baptiste, en voyant paraître le Messie, s'est écrié : *Voici l'agneau de Dieu; voici celui qui efface les péchés du monde.* Le Christ, en mourant sur la croix, est l'Agneau symbolique dont parlent les prophètes, l'Agneau qui marche à la mort et se laisse égorger sans se plaindre. Le Christ, en répandant le sang qui nous a rachetés, c'est l'agneau égorgé par les enfants d'Israël, avec le sang duquel on marque du *tau* mystérieux les maisons qui seront préservées de la colère de Dieu. L'a-

gneau pascal mangé par les Hébreux la veille de leur sortie d'Égypte, est la figure de l'Agneau divin que les chrétiens doivent manger à Pâques pour s'affranchir de la captivité où le vice les enchaîne. Dans l'Apocalypse, saint Jean vit le Christ sous la forme d'un agneau blessé à la gorge, ayant sept cornes et sept yeux et ouvrant le livre aux sept sceaux (1).

M. Didron a publié dans son *Iconographie chrétienne* le dessin d'une curieuse plaque en cuivre du XIe siècle, ciselée et découpée à jour. Cette plaque était probablement appliquée sur la couverture d'un livre d'Evangiles, de forme carrée. Elle montre l'Agneau dans le centre, entouré de cette inscription :

Carnales actus tulit Agnus hic hostia factus.

Sur les côtés, on voit la personnification des quatre fleuves du Paradis : le Tigre, l'Euphrate, le Phison et le Géhon. Les vers suivants, gravés sur les côtés de la plaque, expliquent le sens allégorique attaché à la présence des quatre fleuves :

Fons paradisiacus per flumina quattuor exit;
Hæc quadriga levis te Xps per omnia vexit.

L'Agneau de Dieu, ainsi entouré des quatre fleuves mystiques, ou dominant la montagne d'où sortent les quatre sources, emblème des quatre évangélistes, est une composition bien antérieure au XIe siècle : on en trouve des exemples dans les Catacombes romaines. Guillaume Durand, évêque de Mende, dans son *Rational des divins offices*, donne aux évangélistes le nom des quatre fleuves : « Le Géhon, dit-il, est saint Matthieu; le Phison, saint Jean ; le Tigre, saint Marc; l'Euphrate, saint Luc. » *Per Phison Joannes, per Gion Matthæus, per Tigrim Marcus, per Euphratem Lucas, designati sunt. Sic enim clare probat Innocentius III de evangelistis in sermone.*

Dans la *Roma sotterranea* de Bosio, on voit la gravure d'une charmante composition sculptée sur un sarcophage en marbre blanc provenant des grottes du Vatican. Le Christ est debout sur la montagne aux quatre sources, tenant en main un rouleau déployé, et de l'autre faisant le geste d'un homme qui enseigne. A côté de lui sur la montagne, est l'Agneau mystique, la tête surmontée d'une croix. Ni le Christ, ni l'Agneau n'ont la tête nimbée : les premiers chrétiens n'avaient pas encore voulu se servir du nimbe, consacré depuis longtemps à des usages idolâtriques. Au bas de la montagne, sont les apôtres, également sous la forme de brebis. Dans son *Rational des divins offices*, Guillaume Durand, qui passa la plus grande partie de sa vie en Italie, et qui ne donne guère dans son livre que le résultat de ses observations dans le pays qu'il habitait, s'exprime ainsi : « Quelquefois on peint les apôtres sous la forme de douze brebis, parce qu'ils ont été tués, à cause du Seigneur, comme des brebis. Mais en outre on peint quelquefois les douze tribus d'Israël sous la forme de douze brebis. Quelquefois on en voit plus ou moins autour du trône de la majesté divine; dans ce cas, ils figurent autre chose, suivant ce texte de saint Matthieu : « Lorsque le Fils de l'homme viendra dans sa majesté, alors il sera assis sur le siége de sa gloire, plaçant les brebis à sa droite, et les boucs à sa gauche. » *Pinguntur etiam quandoque (apostoli) sub forma duodecim ovium, qui tanquam bidentes occisi sunt propter Dominum; sed et duodecim tribus Israel quandoque sub forma duodecim ovium pinguntur. Quandoque tamen plures vel pauciores oves circa sedem majestatis pinguntur, sed tunc aliud figurant, juxta illud Matthæi :* Cum venerit Filius hominis in majestate sua, tunc sedebit super sedem majestatis suæ, statuens oves à dextris, et hædos à sinistris. (*Ration. div. offic.*, lib. I, cap. 3.)

On a été plus loin, dit M. Didron, auquel nous empruntons ces détails; on a figuré des personnages de l'Ancien Testament, et même de simples Hébreux, sous la forme de l'Agneau. Des scènes entières de la Bible ont été représentées par des acteurs religieux transformés en agneaux. Ainsi le tombeau de Junius Bassus, en marbre blanc, qui date du IVe siècle de notre ère, et qu'on voit dans le musée chrétien du Vatican, représente quelques sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament : la chute d'Adam et d'Eve, le sacrifice d'Abraham, Job raillé par sa femme, Daniel entre deux lions, Jésus entrant dans Jérusalem, ou comparaissant devant Pilate, ou triomphant et donnant ses instructions à saint Pierre et à saint Paul.

Tous les personnages de ces différentes scènes sont debout dans des cadres en platebande ou dans des niches circulaires et triangulaires. Mais ni les antiquaires, ni les graveurs, n'ont fait attention à la frise, aux pendentifs, qui relient entre elles les arcades de l'étage inférieur; du moins ils n'en ont pas compris le système d'ornementation. En allant de gauche à droite, comme quand on lit, on voit d'abord trois agneaux dans les flammes; puis un agneau tenant une baguette au pied droit de devant et frappant un rocher d'où s'échappe une source, tandis que deux autres agneaux, dont l'un s'apprête à boire et dont l'autre est couché, regardent se passer l'action; puis un agneau levant son pied droit de devant, comme pour recevoir un livre tendu par une main qui sort des nuages; puis un petit agneau plongé dans l'eau et sur la tête duquel un agneau plus gros étend son pied gauche de devant; puis un agneau frappant avec une baguette trois paniers pleins de pain ; enfin un agneau touche avec une baguette un mort debout dans son tombeau. Ces scènes, qui ont des agneaux pour acteurs, sont la copie de scènes semblables exécutées par des hommes, et qu'on a sculptées constamment sur les autres vieux sarcophages. C'est l'histoire du Nouveau et de l'Ancien Testa-

(1) Cf. *Monographie des vitraux de la cathédrale de Bourges*, par les PP. A. Martin et Ch. Cahier ; *Iconographie chrétienne*, par M. Didron, p. 300 ; *De sacris imaginibus*, par Molanus ; *Iconographie chrétienne*, par l'abbé Crosnier.

ment, choisie dans ses principaux épisodes et figurée par des êtres allégoriques. Ce te ornementation multiplie et continue les sujets représentés par les figures humaines placées dans les arcades.

Les trois agneaux dans le feu sont les trois enfants que Nabuchodonosor a fait jeter dans la fournaise. Moïse, sous la forme d'un agneau, frappe le rocher et en fait jaillir de l'eau; il reçoit de la main de Dieu les Tables de la loi. Jésus-Christ, petit agneau, est plongé dans l'eau du Jourdain, tandis que le Saint-Esprit, que l'on voit sous la forme d'une colombe, envoie des rayons sur la tête du petit agneau; saint Jean-Baptiste lui verse sur la tête l'eau du baptême. Jésus-Christ multiplie les pains avec la même baguette dont il se sert pour ressusciter Lazare à Béthanie (1).

L'emploi de la figure de l'agneau symbolique pour indiquer Notre-Seigneur était devenu si fréquent, surtout en Grèce, que l'Eglise s'en inquiéta : elle craignit que l'allégorie prît entièrement la place de la réalité. En 692, le concile Quinisexte ou *in Trullo* décréta formellement qu'à l'avenir la figure de Notre-Seigneur serait substituée, dans les peintures, à la place de l'image de l'agneau. Cette décision fut le signal d'une immense révolution dans les arts : nous en devons donner le texte :

« Dans certaines peintures et images vénérables, on représente le Précurseur montrant du doigt l'Agneau. Nous avons adopté cette représentation comme une image de la grâce; pour nous, c'était l'ombre de cet Agneau, le Christ, notre Dieu, que la loi nous montrait. Donc, accueillant d'abord ces figures et ces ombres comme des signes et des emblèmes, nous leur préférons aujourd'hui la grâce et la vérité, c'est-à-dire la plénitude de la loi. En conséquence, pour exposer à tous les regards ce qui est parfait, même dans les peintures, nous décidons qu'à l'avenir il faudra représenter dans les images le Christ, notre Dieu, sous la forme humaine, à la place du vieil agneau. Il faut que nous contemplions toute la sublimité du Verbe à travers son humilité. Il faut que le peintre nous mène comme par la main au souvenir de Jésus vivant en chair, souffrant, mourant pour notre salut, et acquérant ainsi la rédemption du monde. » *In nonnullis venerabilium imaginum picturis agnus qui digito Præcursoris monstratus, depingitur, qui ad gratiæ figuram assumptus est, verum nobis agnum, per legem Christum Deum nostrum, præmonstrans. Antiquas ergo figuras et umbras, ut veritatis signa et characteres Ecclesiæ traditas, amplexantes, gratiam et veritatem præponimus, eam ut legis implementum suscipientes. Ut ergo quod perfectum est, vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur, ejus qui tollit peccata mundi, Christi Dei nostri humana forma characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubemus, ut per ipsum Dei Verbi humiliationis altitudinem mente comprehendentes, ad memoriam quoque ejus in carne conversationis, ejusque passionis et salutaris mortis deducamur, ejusque quæ ex eo facta est mundo redemptionis.* (Collect. maxim. Concil. ap. Labb., tom. VI, col. 1177.)

(1) *Iconographie chrétienne*, p. 313-314.

La défense faite par le concile arrêta les progrès de l'esprit d'allégorie dans la représentation de Jésus-Christ. On employa, sans doute, l'image de l'agneau, mais d'une manière moins exclusive qu'auparavant. Dans les églises byzantines de la Grèce et dans les églises modernes, on voit toujours saint Jean-Baptiste tenant en main l'agneau symbolique. En Occident le même tableau se voit très-fréquemment à toutes les époques du moyen âge. L'agneau est regardé comme l'attribut de saint Jean-Baptiste, et jusque dans les vitraux du XVIe siècle, comme à la charmante église de Brou, près de Bourg en Bresse, on est constamment fidèle à cette tradition.

Que n'aurions-nous pas encore à dire sur l'agneau, si nous traitions ici du sujet du bon Pasteur, si souvent reproduit dans les sculptures et les peintures des Catacombes! (*Voy.* PASTEUR.) C'est une question d'iconographie chrétienne fort intéressante, sur laquelle nous donnerons quelques détails. Nous ne saurions mieux terminer les lignes que nous venons d'écrire qu'en citant les paroles suivantes de saint Paulin :

Idem agnus et pastor reget nos in sæcula, qui nos de lupis agnos fecit; earumque nunc ovium pastor est ad custodiam, pro quibus fuit agnus in victimam. (Epist. 3, ad Florent.)

AGNUS DEI.—Les *Agnus Dei* sont de petits pains de cire sur lesquels est empreinte l'image d'un agneau portant l'étendard de la croix : ils sont bénits et distribués par le souverain pontife. On y lit des inscriptions, comme dans les exemples suivants :

1. ECCE A. DEI QUI TOL. P. MUND. — Au-dessous de l'Agneau. AN. I, 1677. — Au revers : S. FRANCISCUS BORGIA SOCIETATIS I. — Au-dessous de l'image du Saint : INNOCEN. XI, PONT. MAX.

2. ECCE A. DEI QUI TOL. P. MUNDI. — Au-dessous de l'Agneau : INNOCEN. XI. PONT. MAX. A. 1683. — Au revers : SANCTUS DOMINICUS. — Au-dessous de l'image du saint : INNOCEN. XI. PONT. MAX. ANN. VII.

3. ECCE AGN. DEI QUI TOL. P. MUNDI. — Au-dessous de l'Agneau : CLEMEN. XI. PONT. MAX. AN. XIV. 1714. — Au revers : S. PATER BENEDICTUS. O. P. N. — Au-dessous : CLEMENS XI. PONT. MA. AN. XIV. 1714.

4. ECCE AGN. DEI QUI TOL. P. MUNDI. — Au-dessous de l'Agneau : CLEMENS. XII. PONT. MA. AN. I. 1731. — Au revers : la sainte Vierge et l'enfant Jésus tenant tous les deux un rosaire.

Il n'entre pas dans notre sujet de faire connaître les prières usitées dès la plus haute antiquité ecclésiastique pour la bénédiction des *Agnus Dei*. Nous ne devons traiter ce sujet qu'au point de vue archéologique. Ceux qui voudront avoir de plus amples renseignements sur cette matière n'auront

qu'à consulter un traité spécial de Molanus, faisant suite à son grand traité *De sacris imaginibus*.

Les *Agnus Dei* en cire paraissent remonter aux temps voisins du triomphe de l'Eglise, et peut-être même au siècle de Constantin le Grand, s'il faut s'en rapporter au témoignage de plusieurs écrivains dignes de foi. Widmanstad prétend qu'il existe dans les mosaïques de l'abside de la basilique vaticane, des peintures relatives à la cérémonie des *Agnus Dei;* et ces mosaïques, suivant le même auteur, dateraient du règne de Constantin. Le célèbre Alcuin et son disciple Amalaire en font mention, le premier dans son ouvrage *des divins Offices*, le second dans son traité *du sacrement de Baptême*. La preuve la plus remarquable que l'on peut invoquer en faveur de l'ancienneté des *Agnus Dei*, est rapportée par le cardinal Prosper Lambertini, depuis pape sous le titre de Benoît XIV. « On trouva, dit-il, à Rome, en 1544, dans le tombeau de Marie-Auguste, femme de l'empereur Honorius et fille de Stilicon, morte avant le milieu du v° siècle, un *Agnus* de cire, au milieu d'une grande quantité d'ornements et de bijoux de toute espèce. Par conséquent l'usage des *Agnus* est de beaucoup antérieur au IX° siècle, quoi qu'en disent Panvinius et autres écrivains ecclésiastiques. » La découverte du tombeau de Marie-Auguste est un fait archéologique tellement curieux que nous croyons devoir citer ici le passage de *la Cosmographie universelle* de Sébastien Munster, où il est raconté : « Au Vatican, en l'an de Notre-Seigneur 1544 et au mois de février, non loin du Tibre, en creusant les fondations de la basilique de Saint-Pierre, on trouva un coffre en marbre, long de huit pieds et demi, large de cinq pieds et haut de six pieds. C'était le tombeau de Marie-Auguste, femme de l'empereur Honorius, morte vierge, surprise par une mort subite avant d'avoir été unie à l'empereur. Dans le sarcophage, le corps était consumé, on trouva seulement quelques dents, des cheveux et les os des jambes; en outre une robe et un manteau dans le tissu desquels entrait une si grande quantité d'or, qu'en les brûlant on obtint 36 livres d'or. On y trouva encore une cassette d'argent, longue d'un pied, sur un demi-pied de large et 12 doigts de profondeur, dans laquelle étaient beaucoup de petits vases en cristal, quelques-uns en agate délicatement travaillée. Il y avait 40 anneaux d'or, garnis de pierres précieuses de différente espèce. Une émeraude, enchâssée d'or, était finement gravée : on y voyait une tête, que l'on regarda comme le portrait d'Honorius ; cette émeraude seule fut estimée 500 pièces d'or de notre monnaie. On trouva de plus des pendants d'oreille, des colliers et d'autres bijoux de femme, entre autres une bulle dans le genre de celles que nous appelons aujourd'hui *Agnus Dei*, autour de laquelle était gravée l'inscription suivante : MARIA NOSTRA FLORENTISSIMA. Une lame d'or portait cette autre inscription en lettres grecques : MICHAEL, GABRIEL, RAPHAEL, URIEL. Une espèce de raisin était formé d'émeraudes et d'autres pierreries. Sur un *discriminale*, long de douze doigts, on lisait, d'un côté, cette inscription : DOMINO NOSTRO HONORIO ; de l'autre côté, DOMINA NOSTRA MARIA. Près de ces objets étaient une souris en pierre de chélidoine, un limaçon et une coupe en cristal ; un petit globe d'or, semblable à une balle pour jouer, mais pouvant se séparer en deux parties. Il y avait une infinité de pierres fines, dont les unes étaient détériorées par la vétusté, les autres avaient conservé leur éclat et toute leur beauté. Tous ces objets avaient été donnés en dot par Stilicon à sa fille. On les voit aujourd'hui dans le jardin du Vatican. »

Le savant dom Mabillon, dans sa *Liturgie gallicane*, émet l'opinion que les *Agnus Dei* en cire étaient connus au plus tard au commencement du VI° siècle. Quoique Baronius (*ad ann. Christi* 58, n° 76) rapporte un fait qui semble infirmer le sentiment du bénédictin français, on doit regarder le sentiment qui attribue les *Agnus Dei* au siècle de Constantin, ou à celui qui le suivit immédiatement, comme le plus probable, attendu qu'il est appuyé sur des preuves archéologiques.

Les protestants, et surtout Matthias Flach Francowitz, plus connu sous le nom de Flaccius Illiricus, dans les Centuries de Magdebourg, ont attaqué par des paroles violentes la croyance catholique relative aux *Agnus Dei*. En cela, comme en beaucoup d'autres choses, ils sont en désaccord complet avec l'antiquité ecclésiastique. L'archéologie chrétienne fournit aux catholiques des armes irrésistibles pour combattre les prétentions des novateurs du XVI° siècle.

Urbain V, souverain pontife, en envoyant trois *Agnus Dei* à l'empereur Jean Paléologue, surnommé *Kalo-Joannes*, à cause de la beauté de sa figure, écrivit les huit vers suivants :

Balsamus, et munda cera, cum chrismatis unda,
Conficiunt Agnum; quod munus do tibi magnum :
Fonte velut natum, per mystica sanctificatum.
Fulgura desursum depellit, et omne malignum :
Peccatum frangit, ut Christi sanguis et angit :
Prægnans servatur, simul et partus liberatur :
Donaque fert dignis : virtutem destruit ignis :
Portatus munde, de fluctibus eripit undæ.

AGRAFE. — L'agrafe est un ornement destiné à unir plusieurs membres d'architecture. On appelle encore ainsi la décoration dont on embellit le parement extérieur, la clef d'une fenêtre ou d'une arcade. Les anciens sculptaient souvent sur ces clefs des figures entières ou des masques. La clef de l'arc de Titus, celle qu'on voit au Capitole dans la cour des conservateurs, celle de l'arc de Pola, sont des chefs-d'œuvre de forme, de richesse, de bon goût et d'exécution. Les architectes du moyen âge ont rarement fait usage de l'agrafe : on en voit cependant des exemples durant la période romano-byzantine, surtout dans les monuments du midi de la France. Le portail de la cathédrale d'Avignon, Notre-Dame des Doms, en offre un

spécimen fort curieux. Nous avons eu aussi l'occasion d'en observer dans plusieurs édifices de la période ogivale. Il faut noter que cette forme est tellement insolite, que l'on serait tenté au premier abord de regarder les agrafes qui se trouvent à certains portails comme une addition postérieure. Un examen attentif démontre par la nature des appareils que les agrafes appartiennent réellement à la construction primitive. A Sainte-Maure, au diocèse de Tours, dans une église où l'ogive est bien tracée et qui, dans sa masse, appartient à la dernière moitié du XIIe siècle, on voit dans une arche, qui se trouve au-dessus du puits de l'œuvre, une agrafe saillante et bien dessinée. Généralement au XIe siècle, les cintres des portes et fenêtres sont formés de pierres régulières, taillées en claveaux ; dans les églises de l'Auvergne et du Velay, où l'on emploie fréquemment des matériaux de diverses couleurs, on voit que le claveau central, qui tranche par sa couleur foncée, simule une sorte d'agrafe comme dans les monuments antiques.

Dans l'architecture moderne, la fonction apparente de l'agrafe est d'attacher, pour ainsi dire, l'archivolte ou le chambranle au nu du mur. L'usage trop multiplié de cette forme dégénère facilement en abus : aussi quelques architectes, d'un goût sévère, le réprouvent-ils absolument.

AIGLE. — I. L'aigle fut considéré, dès la plus haute antiquité, à cause de sa force, de sa hardiesse, de la fierté de son regard, de la puissance de son vol, comme l'emblème du courage, du pouvoir souverain, de la majesté. Les Perses et les Romains en avaient adopté la figure pour leurs enseignes militaires. On en trouve souvent l'image sur les médailles des empereurs romains pour marquer leur consécration et leur apothéose. Les chrétiens l'adoptèrent, et nous la rencontrons dans les Catacombes romaines ayant une signification analogue, c'est-à-dire, symbolisant le triomphe des martyrs et leur glorification dans le ciel. Le paon, comme oiseau consacré à Junon dans l'antiquité profane, devint, à l'époque romaine, le symbole de l'apothéose des impératrices, de même que l'aigle avait été adopté pour celui de la consécration des empereurs. Sur les monuments funéraires on voit fréquemment *l'aigle et le paon*, tantôt placés au haut du bûcher, tantôt volant les ailes déployées.

Les enseignes romaines portèrent l'aigle jusqu'au règne de Constantin. Elle fut restituée sur les étendards militaires par Frédéric Ier, empereur d'Occident.

Dès l'an 1197, *l'aigle éployée* se voit sur le sceau de Matthieu de Lorraine, depuis évêque de Toul. C'est peut-être la première fois qu'elle fut employée dans les sceaux.

Grand nombre de savants ont prétendu que Sigismond, fils de Charles IV, était le premier empereur qui eût introduit l'aigle à deux têtes sur les sceaux de l'empire vers 1410. Cependant Ludewig, conseiller du roi de Prusse, a donné la description du contre-scel d'une charte de Winceslas datée de 1357, où l'on voit *l'aigle éployée à deux têtes.*

Saint Grégoire regarde l'aigle comme le symbole de la vie contemplative, à cause de la hauteur de son vol. « Cet oiseau, ajoute-t-il, va poser son nid dans les rochers et sur les lieux les plus élevés, se mettant ainsi à l'abri des orages. »

L'aigle est l'attribut de saint Jean l'évangéliste.

On observe souvent dans les sculptures de l'époque romano-byzantine des aigles buvant dans un calice. C'est un emblème de la force que le chrétien puise dans la divine Eucharistie.

On rencontre encore souvent à la même époque des aigles qui se battent contre des serpents : on a considéré cette image comme un emblème de la lutte qui existe sur la terre entre la grâce et la nature.

II.

Autrefois, dans le chœur des églises, on voyait une espèce de lutrin en forme d'aigle. Dans le principe, le livre de l'Evangile était le seul qui fût posé sur les ailes déployées de l'aigle, qui était regardé comme le symbole de saint Jean, le plus sublime de tous les évangélistes. Plus tard, l'aigle du chœur servit à porter les graduels, antiphoniers et tous les livres de plain-chant. C'est ce qui nous explique le sens de cette rubrique qu'on lit si fréquemment sur les livres d'église : *Ad aquilam chori.*

A Aix-la-Chapelle, dans le chœur de l'église, on voit un aigle en métal qui avait d'abord été placé dans le tombeau de Charlemagne. (*Voy.* LUTRIN, PUPITRE.)

AIGUILLE. — On appelle *aiguille* une pyramide en pierre ou en charpente établie sur la tour d'un clocher, ou le comble d'une église, pour lui servir de couronnement. (*Voy.* FLÈCHE, CLOCHER, PYRAMIDE, CLOCHETON.) On donne encore ce nom à des espèces de couronnements aigus qui surmontent des contreforts, des panneaux, des montants de menuiserie ou de maçonnerie et même des arcades resserrées, trilobées ou ogivales.

Nous n'avons pas l'intention d'entrer dans des détails qu'on peut lire à l'article CLOCHER. Nous voulons seulement les compléter. Sans parler de l'origine des tours et des clochers, sans faire l'histoire des formes architectoniques de cette partie caractéristique des temples chrétiens, bornons-nous à faire connaître les plus curieuses aiguilles ou flèches en bois. Nous terminerons en donnant une courte description des plus célèbres aiguilles en pierre des monuments religieux de l'Angleterre et de l'Allemagne.

Les pyramides en bois, élevées communément au-dessus du transsept des églises, présentent dans leur mode de construction des dispositions savantes, dignes de l'attention des architectes et des constructeurs plus encore que de celle des archéologues. Les problèmes les plus difficiles de l'art du charpentier y sont résolus, le plus souvent, avec une habileté dont on a peine à se faire une

juste idée. Les conditions essentielles de solidité sont remplies, sans que la légèreté et l'élégance en aient souffert, soit à l'intérieur soit à l'extérieur. Les principales pièces de charpente sont bien choisies et reliées entre elles par des traverses en croix de Saint-André, de manière à résister aux orages et à offrir une résistance égale à tous les points de l'horizon. Nous avons souvent vu des architectes modernes s'extasier en examinant avec attention des clochers en bois du XVI^e siècle, en voyant avec quel art et quel bonheur les difficultés avaient été vaincues et avec quel soin les causes de ruine avaient été prévues.

C'est à partir surtout de la fin du XV^e siècle que les aiguilles en charpente, recouvertes d'ardoise, devinrent communes sur les églises des campagnes, dans le centre de la France. Dès le XIII^e et le XIV^e siècle, on en avait construit qui furent regardées, à juste titre, comme autant de chefs-d'œuvre.

A la cathédrale d'Amiens, un clocher en pierre avait été primitivement bâti sur la partie centrale du transsept : cette construction avait eu lieu vers 1240. Il était, à la base, en forme de tour carrée ; et la flèche, en charpente couverte en plomb, était d'un style en harmonie avec l'ordonnance générale du monument. La foudre le détruisit entièrement le 15 juillet 1527, ainsi qu'il est attesté par l'inscription suivante :

1527

Cest an durant quinze juillet
Par foudre fut le clocher de céans
Espris du feu, et rasé tout net ;
Duquel mesfait pleurent maintes gens.

Deux ans après cet accident l'évêque d'Amiens, François Halluin, de concert avec le chapitre de la cathédrale, prit une décision par laquelle il ouvrit un concours aux architectes pour la reconstruction de ce clocher. Les projets présentés n'offraient pas toutes les garanties désirables, et cet état d'incertitude ne faisait que prolonger les regrets des fidèles, lorsqu'un pauvre compagnon charpentier, originaire de Cottenchy, près d'Amiens, nommé Louis Cordon, de concert avec Simon Tanneau, autre charpentier, dirigea la construction avec tant d'adresse et d'habileté que le clocher est encore aujourd'hui un objet d'admiration et l'une des merveilles de l'art : il fut fini le 22 mai 1533. La décoration extérieure de ce clocher se compose de huit pieds-droits ou grands pilastres, posés sur un stylobate octogone et surmontés de statues de huit pieds de hauteur, représentant Jésus-Christ, la sainte Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul, saint Jacques le Majeur, saint Firmin, premier évêque d'Amiens et sainte Ulphe. Ces figures sont placées sur des colonnes qui s'élèvent de dessus les acrotères et se rattachent au corps du clocher par de légers arcs-boutants. La partie supérieure du clocher est ornée de statues d'anges tenant chacun un instrument de la passion. Les autres ornements en saillie, qui embellissent cette flèche, sont des dragons à deux têtes servant de gargouilles, des sphinx et des salamandres que l'on reconnaît être le cachet de toutes les œuvres d'art exécutées sous le règne de François I^{er}. Cette flèche est haute de 59 mètres 43 centimètres, depuis sa base jusqu'à l'extrémité de la croix, et de 130 mètres 54 centimètres depuis le pavé de l'église jusqu'au même endroit.

Sur la partie la plus élevée de l'abside et à l'extrémité des combles de la cathédrale de Reims, se dresse une aiguille non moins élégante que celle de Notre-Dame d'Amiens. Elle a résisté aux atteintes du temps et des hommes : on la nomme la *Flèche de l'Ange*, parce qu'elle porte à sa pointe un ange doré qui tient une croix. L'originalité et la délicatesse de sa structure attirent les regards autant que sa situation pittoresque. Sa hauteur est de dix-huit mètres au-dessus des toits de l'église. Cette aiguille est en charpente et recouverte en plomb. Sa base en encorbellement est supportée par huit figures courbées ou espèces de cariatides, dont l'attitude, l'expression et les attributs singuliers ont en vain exercé la sagacité des curieux qui n'ont pu encore expliquer d'une manière satisfaisante à quel sujet, historique ou emblématique, ces figures avaient rapport. Nous n'en avons trouvé l'explication dans aucune des descriptions de la cathédrale de Reims, mais l'iconographie qui fait tous les jours de remarquables projets, ne sera pas longtemps sans découvrir le sens de cette composition.

La flèche si célèbre de la cathédrale de Chartres, dont nous avons donné la description ailleurs, remplaça une aiguille en bois, comme nous l'apprenons par une curieuse inscription gravée sur une grande pierre blanche, placée dans la chambre de la sonnerie ; elle est conçue dans les termes suivants :

Je fu jadis de plomb et de bois construict
Grand, hault, et beau et de somptueux ouvrage,
Jusques à ce que tonnerre et orage
M'ha consommé, dégasté et détruict.

Le jour de sainte Anne vers six heures de nuict,
En l'an compté mil cinq cens et six
Je fus brulé, démoli et recuit
Et avec moi de grosses cloches six.

Après, Messieurs en plein chapitre assis
Ont ordonné de pierre me refaire
A grande voulte et piliers bien massifs,
Par Jean de Beaulse ouvrier qui le sceut faire.

L'an dessus dict, après pour me refaire
Firent asseoir le vingt-quatrième jour
Du mois de mars pour le premier affaire
Première pierre et aultres sans séjour.

Et en Aprvil huictiesme jour exprès,
René d'Illiers, évesque de renom
Perdit la vie, au lieu duquel après
Fust Erard mis par postulation.

En ce temps-là qu'avais nécessité
Avait des gens qui pour moy lors veillaient
De bon cœur, fut hyver ou esté.
Dieu leur pardoint car pour lui travaillaient.

1508.

L'église de Saint-Bénigne de Dijon, actuellement cathédrale, est surmontée d'une grande et belle aiguille en charpente, placée au centre du transsept. L'exécution en est savante et hardie, et cette flèche mérite avec raison d'être comptée au nombre des plus célèbres constructions du même genre. Elle a 295 pieds de haut, à partir du sol jusqu'à l'extrémité de la pointe, et 200 pieds seulement au-dessus de la voûte. La base est formée d'une charpente à jour, sans ornements : sous ce rapport, l'aiguille de Dijon ne peut soutenir la comparaison avec celles d'Amiens et de Reims. Du reste, comme le fait judicieusement remarquer M. de Jolimont, dans la description de Saint-Bénigne de Dijon, elle ne mérite pas les éloges exagérés qu'en ont faits naïvement les historiens du pays, qui disent, par exemple, que cette flèche passe pour être la plus belle de l'Europe (1).

La flèche de Rouen, élevée également au milieu du transsept, et si malheureusement détruite par le tonnerre le 15 septembre 1822, était incomparablement plus belle que celle de Dijon. Elle avait 396 pieds de hauteur. L'élégance et la richesse des détails s'y trouvaient appliquées à une construction fort ingénieuse. Elle remplaçait une autre aiguille qui avait elle-même été frappée de la foudre. A sa place, on voit aujourd'hui se dresser une aiguille où le fer a remplacé le bois. Quoique commencée depuis de longues années, cette aiguille est loin d'être achevée: peut-être même ne le sera-t-elle jamais. A peine était-elle conduite à la hauteur qu'elle atteint aujourd'hui, que l'on s'aperçut que les supports n'étaient pas assez robustes pour soutenir une charge aussi lourde. Il est assez probable que tôt ou tard on sera forcé de la détruire pour la réédifier d'après un autre plan et sur de nouvelles bases. Nous devons ajouter que dans son état actuel l'aiguille en fer de Notre-Dame de Rouen produit l'effet le plus disgracieux. Cela tient surtout à ce que les côtés de la pyramide, destinés à être revêtus en cuivre doré, demeurent entièrement à jour, ce qui donne à la construction un aspect de maigreur et de dureté vraiment déplorable ; on dirait de loin le squelette desséché d'un reptile ou d'un poisson.

L'aiguille qui se dressait autrefois sur la Sainte-Chapelle de Paris, et qui doit être restaurée par le savant architecte M. Duban, peut être citée comme un vrai modèle du genre par sa grâce, sa légèreté et son ornementation. Il serait difficile d'imaginer une composition plus originale et plus élégante à la fois. Le dessin en a été souvent reproduit.

En Angleterre, ce pays si riche en monuments religieux, où les édifices bâtis jadis par les populations catholiques ont un caractère si remarquable de grandeur et d'élégance, plusieurs cathédrales sont justement célèbres par leurs flèches. La cathédrale de Lichfield présente trois aiguilles en pierre d'une rare magnificence ; deux sont placées sur les flancs du frontispice occidental, la troisième se dresse au milieu de l'intertranssept.

La façade de la cathédrale de Lichfield se développe dans de belles et harmonieuses proportions : le spectateur peut aisément en découvrir la perspective entière, car le monument est suffisamment dégagé du côté de l'occident. A la partie inférieure, trois portes en ogive donnent accès aux trois nefs intérieures. La porte centrale a une voussure profonde et est encadrée extérieurement à son sommet dans de légers festons en pierre très-finement découpés. Les deux autres portes manquent de grandeur et sont trop resserrées entre de belles arcades simulées, couronnées de formes rayonnantes, ayant servi autrefois à accompagner des statues détruites à l'époque fatale de la prétendue réformation. L'ensemble des trois portails et des dix arcades, formant comme le rez-de-chaussée, est très-satisfaisant pour l'œil et forme un support admirable à toutes les autres formes architecturales de la façade.

Au-dessus des portails se développe une galerie composée de petites arcades trilobées, ornées de feuillages, où se trouve une rangée de statues. Si l'on voulait accepter à ce sujet la comparaison de l'édifice avec une des maisons qui se trouvent dans les rues modernes de nos grandes cités, la galerie représenterait l'entre-sol. Le premier étage au-dessus de l'entre-sol est formé, au centre, d'une large fenêtre, d'un style original et sévère, et sur les côtés de panneaux simulés, partagés en deux, dans le sens de la hauteur, par de gracieux couronnements de niches et terminés par de petits frontons triangulaires ornés de feuilles grimpantes. La fenêtre, par un renfoncement assez considérable, produit un effet heureux, à distance surtout, à cause de l'opposition des ombres fortement prononcées, à côté des panneaux de maçonnerie très-légèrement construits.

Le deuxième étage est formé par le galbe qui surmonte la fenêtre du centre, et par les deux tours carrées qui supportent les deux aiguilles du frontispice. Le galbe est orné d'une espèce de *tracery*, comme disent les Anglais, sorte de réseau de nervures délicates fantastiquement tissu ; seulement l'espace des réticulations n'est pas à jour, comme cela a lieu dans les fenêtres et les divisions des compartiments de menuiserie à l'époque du XV^e siècle. Une statue est appuyée sur l'acrotère qui termine les lignes du fronton aigu de l'ogive. Les deux tours sont percées d'une fenêtre à deux divisions, et ont leur face antérieure décorée d'arcades simulées et de petites aiguilles en application. Ajoutons à cela sur chaque angle extérieur de la façade un contre-fort carré qui en forme, pour ainsi dire, l'encadrement, et l'on aura une description exacte du riche frontispice de la cathédrale de Lichfield.

Les tours, au point de départ des aiguilles, ont à leurs quatre angles un clo-

(1) *Guide du voyageur à Dijon* ; Noellat, 1822.

cheton élégant, destiné à déguiser à l'œil la disposition de la flèche à sa base, puisque cette flèche est octogone et s'appuie sur une base carrée. De distance en distance, le corps de la flèche est entouré d'un anneau qui le partage en divisions qui vont toujours en diminuant jusqu'à la pointe. Les quatre premières divisions ont une fenêtre fort ornée sur chaque face de l'octogone. Cette disposition contribue à communiquer beaucoup de légèreté à sa construction. L'aiguille centrale présente, en outre, des crosses végétales tout au long des nervures saillantes des angles. Ces trois aiguilles sont parfaitement conservées, moyennant d'importantes restaurations opérées dans le cours des deux derniers siècles, non-seulement à la façade, mais aux diverses parties du monument. C'est la seule cathédrale d'Angleterre qui possède trois flèches.

La tour centrale de Lichfield et sa flèche ont 353 pieds anglais de hauteur; les deux tours de la façade occidentale ont chacune 183 pieds anglais d'élévation. La longueur de cette cathédrale hors œuvre est de 400 pieds anglais.

La cathédrale de Salisbury offre une aiguille en pierre dont nous devons donner ici une courte description. La cathédrale de Salisbury est incontestablement un des plus beaux monuments de l'Angleterre et l'un des édifices les plus complets du moyen âge. Son plan est en forme de croix archiépiscopale et l'église est accompagnée de beaux cloîtres et d'une salle capitulaire fort élégante. La flèche est bâtie sur le milieu des transsepts. La partie inférieure de la tour ainsi que ses contre-forts et la flèche furent élevés sous le règne du roi Edouard III. Le corps de la tour au-dessus des toits est formé de deux étages distingués par des ouvertures ornées, surmontées de petites arcades et de frontons d'ornementation. A la base de la pyramide, quatre clochetons aigus se dressent aux angles et rachètent par leur ordonnance régulière le changement de plan de la construction qui de carrée devient octogone. L'aiguille, sans être très-effilée, est assez élancée, et les longues lignes en sont interrompues par des ornements d'un bon effet.

La cathédrale de Norwich, dont la façade, moitié romane, moitié ogivale, n'a de remarquable qu'une immense fenêtre en style perpendiculaire, présente sur l'intertranssept une haute aiguille, qui produit un merveilleux effet dans le paysage. Rien ne communique à une ville ancienne une physionomie animée et pittoresque comme les tours et les clochers des édifices religieux. L'aspect de la plupart de nos villes de France a perdu considérablement depuis qu'un grand nombre de flèches a disparu par suite de la tourmente révolutionnaire. L'aiguille de Norwich a 313 pieds anglais de hauteur. Elle est octogone et repose sur une tour carrée, flanquée aux angles de contre-forts couronnés de clochetons et entourés au sommet d'une balustrade crénelée, disposition inusitée en France et commune en Angleterre. La pyramide de Norwich est moins riche, sous le rapport de l'ornementation, que celle de Lichfield, mais elle n'est pas moins hardie, sous le rapport de la construction. Les nervures d'angles sont ornées de crochets et feuilles grimpantes. La pointe en est merveilleusement effilée.

Nous ne nous arrêterons pas à faire la description des deux aiguilles de la façade occidentale de la cathédrale de Peterborough. Elles ne sont ni gracieuses ni très-élevées. Nous dirons néanmoins qu'elles donnent au frontispice, d'une disposition si étrange à cause de ses trois énormes arcades à profondes voussures, un caractère assez remarquable, parce qu'elles sont accompagnées de hauts clochetons en forme d'aiguilles.

La cathédrale de Chichester, dont le frontispice occidental est si sévère, avec ses deux grosses tours inégales et inachevées, possède une aiguille centrale, comme l'église de Norwich. La tour et l'aiguille de Chichester peuvent être comparées aux tours et aux flèches de Salisbury, quoiqu'elles soient moins hautes et moins ornées. Les proportions n'en sont pas moins heureuses et l'effet général n'en est pas moins agréable. Les angles de l'octogone sont décorés à leur base de clochetons fort élégants et de fenêtres surmontées de frontons à feuillages, dont le tympan est découpé à jour. Vers le tiers de la hauteur, la pyramide est entourée d'une espèce de ceinture formée de moulures nombreuses. La disposition en est originale et l'œil aime à voir les longues lignes des pans de l'octogone interrompues de la même façon en deux endroits différents. L'aiguille de Chichester a 271 pieds anglais de hauteur.

Avant de passer à la description de quelques flèches célèbres de l'Allemagne, nous ferons quelques observations générales. En Angleterre le style romano-byzantin fut importé par les Normands; les monuments indigènes antérieurs à la conquête sont peu nombreux et peu remarquables. C'est à peine si l'on retrouve des aiguilles en pierre qui puissent être attribuées authentiquement à l'époque romano-byzantine secondaire. Le XII[e] siècle, soit en Normandie, soit en France, vit s'élever des pyramides en pierre d'une hardiesse inconnue auparavant. A quelle cause faut-il attribuer le développement prodigieux des tours et des clochers à cette époque? Est-ce à l'influence militaire, parce que les châteaux-forts, construits alors en grand nombre, étaient garnis de hauts donjons? Quelques auteurs, entre autres M. de Caumont, ont proposé à ce sujet des hypothèses que nous ne voulons ni combattre ni admettre. Le langage des faits doit être seul écouté : quand les documents historiques sont muets, les suppositions les plus ingénieuses trompent souvent. Les flèches du XII[e] siècle sont généralement moins aiguës que celles des siècles suivants :

on en trouve des exemples à Ryhall, Rutland, à Barnack, Northamptonshire, à Oxford, dans l'église du Christ. Les aiguilles, aux XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, ne diffèrent de celles de la période de transition que par des caractères de détail et des modifications de pure ornementation.

Les flèches en pierre les plus connues en Allemagne sont celles des cathédrales de Fribourg en Brisgaw, et de Vienne en Autriche. Celle de Saint-Jean à Vienne passe à juste titre, pour un des chefs-d'œuvre de ce genre de monuments, tant à cause de son élévation que de la perfection de son architecture.

La tour qui supporte la flèche de la cathédrale de Fribourg est d'une extrême simplicité, ce qui fait mieux ressortir la richesse de la flèche elle-même. Il est difficile de rien concevoir de plus capricieusement découpé que cette aiguille, qui n'a point de rivale sous le rapport de la légèreté et de la délicatesse. La flèche de Saint-Jean de Vienne ne l'emporte sur cette dernière que par sa hardiesse et sa prodigieuse élévation.

Nous terminerons cet article en faisant connaître brièvement la manière de bâtir les pyramides en bois. Ces notions nous ont été fournies par M. G. Guérin, architecte de la cathédrale de Tours, versé dans l'étude des monuments du moyen âge, et qui, dans la construction de plusieurs églises en style du moyen âge, a eu l'occasion de faire exécuter des aiguilles en bois, notamment à Savigny en Verron, et à Saint-Patrice, au diocèse de Tours.

« Nous supposons, dit-il, que la flèche octogonale doit être prise comme type, parce que la construction en est à la fois plus élégante et plus solide. On pourrait toutefois faire l'application des principes suivants à toute autre forme quelconque ; il n'y aurait que de légères modifications à introduire, modifications commandées par la différence du plan géométral.

« Les arêtes sont formées par des pièces de bois dont le pied s'assemble sur une première enrayure et dont le sommet est réuni autour de l'aiguille ou poinçon. Ces arêtiers doivent être d'une seule pièce, ainsi que l'aiguille dont la hauteur est divisée en un certain nombre d'enrayures qui soutiennent les arêtiers et rendent toutes les pièces solidaires entre elles.

« Des chevrons établis en remplissage complètent la charpente qui peut alors recevoir la couverture.

« Les flèches ou aiguilles sont supportées par une première partie dont les faces sont verticales, ce qui constitue le corps du clocher qui est assemblé avec la charpente des combles, ou bien qui repose sur une base en maçonnerie plus ou moins élevée. Dans cette partie les ouïes ou fenêtres sont ménagées et le beffroi est disposé de manière à recevoir une ou plusieurs cloches. Il est très-important d'établir solidement le beffroi ; c'est du défaut de précaution dans le beffroi que provient la chute de la plupart des aiguilles en bois, à cause du mouvement continuel d'oscillation communiqué par les cloches à la charpente.

« Si l'on suppose maintenant, à la base de la flèche, des têtes de lucarne, des clochetons, des galeries, ou d'autres accessoires, on complétera un ensemble plus ou moins riche et que l'on pourra varier, quant aux détails, suivant les exigences du style que l'on aura adopté. » — *Voy.* FLÈCHE, CLOCHER, TOUR.

AILES. — En architecture on donne le nom d'*aile* à toute partie qui est jointe à la masse principale d'un monument : vulgairement on en restreint l'application aux parties latérales d'un édifice. C'est ainsi qu'on désigne sous le nom d'ailes, dans les églises, les nefs latérales, les bas-côtés et quelquefois les croisillons du transsept, quand ils sont en saillie sur le corps de la nef majeure. (*Voy.* BAS-CÔTÉS.)

La signification du mot *aile* employé dans la description des vieux monuments, a besoin d'être interprétée quand on lit les ouvrages des écrivains ecclésiastiques. Quelquefois on désigne sous ce nom les parties à la droite ou à la gauche du centre de la construction, quoique l'édifice ne soit que d'une seule masse. L'indication d'*ailes* dans un monument de grande étendue n'emporte pas toujours et nécessairement avec elle l'idée de bas-côtés ou de nefs mineures. Déjà nous trouvons le même mot avec cette acception dans les auteurs les plus anciens. Ainsi Strabon nous apprend que chez les Egyptiens on appelait *ailes* du temple les deux murs qui enfermaient les deux côtés de ce que les Grecs nommaient *pronaos*, et qui s'élevaient à la même hauteur que le temple.

On a parfois appelé *ailes* d'un temple tous les accessoires qui ne pouvaient se rattacher au corps de la construction et qui en étaient détachés pour loger les prêtres, ou pour servir à des usages relatifs aux cérémonies pieuses. Le temple de Jérusalem avait ainsi des ailes ou des galeries, de même que la plupart des temples orientaux.

En grec, *ptère* veut dire *aile :* de là l'origine du mot *monoptère*, appliqué aux temples qui n'avaient que des colonnes sans murs intérieurs ; *périptère* pour ceux qui n'avaient qu'un rang de colonnes autour du corps du temple ; *diptère* pour ceux qui avaient deux rangées de colonnes, etc.

AILERON. — Les ailerons sont de petites consoles renversées dont on décore les ailes ou joues des lucarnes de maçonnerie ou de charpente. Les architectes regardent généralement cet ornement comme de mauvais goût, surtout quand on l'emploie en grand dans les portails à plusieurs ordres. Le but de ces ailerons ou consoles renversées sur le devant d'un portail, est de lui donner de la solidité, de cacher les arcs-boutants élevés sur les bas-côtés d'une église et de raccorder les deux derniers ordres ensemble. Dans l'architecture moderne, et surtout dans les églises construites durant le cours des

règnes de Louis XIV et de Louis XV, on a fait usage d'ailerons de grande dimension, qui produisent un effet désagréable. On en peut voir des exemples à plusieurs édifices religieux et civils de Paris. Quoique le but que l'on se propose en établissant des ailerons semble au premier abord convenable et louable, on ne saurait dissimuler que l'usage en est condamné par les meilleurs principes de l'art de bâtir. Un architecte habile aura toujours le talent de mettre de l'harmonie dans l'ensemble des lignes d'un monument dont il dirige la construction, sans avoir recours à ces trompe-l'œil et à ces formes que le raisonnement ne saurait justifier. L'antiquité n'a guère fait usage de ces espèces de consoles renversées, et le moyen âge ne les a point connues. C'est que l'art, quand il est rationnel, ne s'abaisse pas à déguiser les parties essentielles d'un plan, ni même les accessoires nécessaires : loin de chercher à surmonter des difficultés inévitables, il s'en empare et leur imprime ce cachet d'élégance, cette forme dont l'esprit saisit la raison d'être, cette disposition harmonieuse que l'on rencontre dans toutes les belles œuvres d'une nation civilisée.

ALIGNEMENTS (Monuments druidiques). – Des menhirs ou simplement des blocs de pierre posés à terre constituent les monuments celtiques que les antiquaires ont désignés sous le nom d'alignements. On les appelle encore *allées non couvertes*, et ils sont formés de longues files de pierres grossières rangées symétriquement comme des arbres en quinconce. Ces pierres sont alignées avec plus ou moins de régularité, sur une seule ligne et quelquefois sur deux, trois, quatre, cinq lignes et même davantage, parallèles les unes aux autres. Ces espèces d'avenues se dirigent ordinairement de l'est à l'ouest, ou du nord au sud. Cette dernière observation appartient à M. Mahé, qui l'a exprimée dans son *Essai* sur les antiquités du Morbihan.

Les alignements de pierre les plus remarquables sont ceux de Karnac et d'Ardven, dans le département du Morbihan. Ces monuments, d'une nature si singulière et qui ont déjà exercé la sagacité d'un grand nombre de savants, ont été décrits soigneusement par M. de Fréminville. Les alignements de Karnac sont situés dans une vaste lande, à un quart de lieue du bourg de ce nom : ils consistent en plus de 1200 pierres brutes sur onze files parallèles, et s'étendent du sud-est au nord-ouest sur une longueur de 763 toises et une largeur de 47 toises. A la tête des files, c'est-à-dire vers l'extrémité nord-ouest, près de la métairie de Menec, est un demi-cercle formé de pierres semblables, qui part de la première file et va se terminer à la onzième, de sorte que la perpendiculaire à la direction des alignements forme son diamètre. Ce demi-cercle qui traverse la métairie est composé de 18 pierres.

La majeure partie, ou si l'on veut les trois quarts environ des pierres qui composent le bizarre assemblage des monuments de Karnac, sont de véritables menhirs ou pierres plantées verticalement en terre et dont les hauteurs varient autant que les formes. Les plus élevées ont 18 à 20 pieds de haut, beaucoup ont 10 ou 12 pieds, quelques-unes seulement, quatre à cinq pieds. D'autres enfin sont de gros blocs simplement posés, mais dont la masse est si énorme que, d'après le cubage, on évalue leur poids à 70 ou 80 milliers.

Quoique toutes ces pierres soient d'un granit fort dur, elles sont comme rongées par le temps; leurs fissures, leurs accidents divers, la mousse ou plutôt les lichens d'un vert pâle dont leurs sommets sont couverts, leur donnent l'aspect le plus étrange. Ce qu'il y a de plus singulier, c'est qu'un grand nombre de celles qui sont plantées en terre le sont, pour ainsi dire, la pointe en bas, c'est-à-dire que leur volume est infiniment plus considérable à leur sommet qu'à leur base, et qu'elles paraissent portées comme sur un pivot. Cette particularité paraît intentionnelle de la part de ceux qui les ont érigées, car naturellement on eût dû asseoir ces pierres sur leur extrémité la plus pesante et la plus massive, afin de leur donner plus de stabilité; mais il est impossible de deviner quelle fut cette intention et quel en fut l'objet.

La main de l'homme qui seconde et hâte souvent trop bien les efforts destructeurs du temps, a renversé un grand nombre des pierres de Karnac ; ce nombre était autrefois bien plus considérable qu'il n'est aujourd'hui, puisqu'il s'élevait à plus de trois mille, il y a environ 67 ans. On en a abattu et employé beaucoup pour des constructions modernes. Dans plusieurs endroits, ces dévastations ont eu lieu au point que les files sont interrompues et séparées par d'assez grands intervalles, mais on les retrouve toujours à quelque distance dans la même direction, jusqu'à ce qu'enfin elles se terminent au sud-est au delà du moulin de Kervav, en se dirigeant vers la Trinité.

On est frappé d'étonnement, ajoute M. de Fréminville, lorsqu'on aperçoit pour la première fois la plaine de Karnac avec ses bruyères sauvages, son horizon bordé de bois de pins, et surtout avec cette phalange de pierres, cette surprenante armée de rochers informes.

Le nombre de ces pierres, leurs figures bizarres, l'élévation de leurs pointes grises, allongées et mousseuses, qui se dessinent d'une manière tranchante sur la noire bruyère dont la plaine est couverte, enfin la silencieuse solitude qui les environne, tout frappe, tout étonne l'imagination, tout pénètre l'âme d'une vénération mélancolique pour ces antiques témoins des événements qui signalèrent des siècles si reculés.

D'un peu plus loin ces pierres plantées debout apparaissent au voyageur comme l'assemblage informe des ruines d'une ville; mais lorsqu'en approchant on remarque la disposition régulière de leurs masses brutes, elles perdent cette apparence pour prendre celle d'une cohorte de géants pétrifiés.

Les alignements d'Ardven sont disposés

régulièrement sur neuf files parallèles, se dirigeant encore du nord au sud dans un espace de près d'une demi-lieue d'étendue. Ces rangées de pierres présentent quelquefois des lacunes, parce que ici, comme à Karnac, on en a détruit beaucoup. Quelquefois aussi elles se trouvent interrompues par une haie, un fossé, un sentier, mais elles se retrouvent au delà exactement coïncidentes et se continuent ainsi jusqu'un peu au delà du village de Kercouno, près des bords d'un étang. Il est à remarquer qu'en cet endroit, c'est-à-dire, vers leur extrémité sud, les alignements, qui d'abord étaient directs, dévient un peu de cette direction et prennent une courbure sensible vers l'ouest.

De toutes les pierres qui les composent, les unes sont des menhirs verticalement plantés en terre, d'autres, d'énormes blocs posés simplement sur le sol. Si dans leur totalité ces pierres sont plus nombreuses qu'à Karnac, elles sont aussi en général moins élevées. Les plus hautes se voient aux deux extrémités des files et n'ont guère plus de dix ou douze pieds, mais elles sont fort grosses.

Le monument de Karnac nous offre la même singularité ; les plus hautes pierres s'y voient aux deux extrémités des alignements.

On a vu qu'au commencement des alignements de Karnac était une rangée de pierres disposées en demi-cercle : on n'en trouve pas de pareille à Ardven ; mais on y remarque une autre particularité : c'est une ligne droite diagonale, qui part de la première pierre de la tête des files et se dirige vers le bourg d'Ardven. Cette rangée diagonale est composée de gros blocs de pierre posés à nu sur le sol, et à chacune de ses extrémités on trouve un menhir. (De Fréminville.)

Les deux monuments que nous venons de décrire sont incontestablement les plus considérables et les plus curieux qui existent dans ce genre. Il en existe un troisième dans le même département du Morbihan à Plouhinec, beaucoup plus simple que les précédents et composé seulement de deux rangées de pierres. Les pierres sont brutes et assez régulièrement alignées, les unes plantées debout, les autres posées à la surface de la terre. Les deux files se dirigent du nord au sud sur une longueur de 35 pas et il règne entre elles un intervalle d'environ dix pas.

M. de Gerville, un des plus habiles archéologues normands, a découvert à Tourlaville, dans l'arrondissement de Cherbourg, une avenue de pierres, également composée d'un double rang de pierres brutes dirigé de l'est à l'ouest et long de 50 pieds. On en trouve une description assez détaillée dans le 1er volume des Archives normandes, p. 160.

Dans la Cornouaille, en Ecosse, dans l'ancienne Scandinavie, dans le nord de l'Allemagne et en Russie, il existe des alignements de pierres à peu près semblables à ceux que l'on rencontre en France.

On a formé un grand nombre de conjectures sur la destination des alignements et en particulier sur celle du monument de Karnac. Des auteurs, entre autres Borlase, ont prétendu que la réunion des menhirs représentait un vaste cimetière celtique, et que ces pierres avaient été dressées sur la tombe des guerriers morts en combattant. D'autres auteurs, et leur opinion est plus vraisemblable, ont pensé que cet assemblage de pierres donnait l'aspect d'un temple n'ayant d'autre voûte que celle du ciel, comme les temples des Perses, et ceux en général des peuples adonnés au sabéisme, adorateurs des astres.

A l'article Dolmen, nous avons comparé les monuments druidiques avec ceux des Juifs et des plus anciens peuples de l'Asie. C'est le meilleur moyen d'éclairer les questions d'origine qui sont toujours fort obscures. *Voyez* Dolmen.

ALLEE COUVERTE (Monument druidique).—Le principe de construction simple et durable adopté pour les dolmens se développe sur une plus grande échelle dans un genre de monuments complétement ignoré, d'origine celtique, et qu'on nomme *Allées couvertes*, *Grottes des fées*, *Coffres de pierre*, etc. Ces monuments sont formés de deux rangées parallèles de pierres brutes, dressées verticalement et contiguës ; un toit en terrasse, ressemblant à la table des dolmens, couvre cette longue suite de pierres plus ou moins bien jointes. Quelques-uns de ces monuments nous fournissent une preuve matérielle que les Gaulois savaient travailler la pierre avec des instruments tranchants. Les allées couvertes ressemblent aux dolmens et n'en diffèrent que par de plus grandes dimensions ; c'est pour cela que plusieurs antiquaires les ont parfois confondus sous une même dénomination.

Les allées couvertes, au lieu de présenter une largeur égale d'un bout à l'autre, s'évasent quelquefois sensiblement à l'une de leurs extrémités ; il y en a même qui offrent l'aspect d'un corridor terminé par une espèce d'appartement grossièrement arrondi ou carré. Quelques-unes sont divisées à l'intérieur en deux ou trois pièces, comme des chambres, ainsi qu'on l'a remarqué dans certains dolmens de grande dimension.

Les allées couvertes ou grottes aux fées sont encore de nos jours l'objet des superstitions du peuple des campagnes. On dit que d'immenses trésors sont enfouis en terre au milieu des chambres ; pendant le silence des nuits, on entend des bruits étranges, comme de pièces d'or qui sonnent sur la pierre ; mais des fantômes, des monstres, des spectres, des fées, veillent à leur garde. Malheur à l'imprudent qui tenterait de violer le monument des fées !

Les deux plus beaux monuments de ce genre qui soient en France sont peut-être la Roche aux fées d'Essé, à sept lieues de Rennes, et celui de Bagneux, à une petite distance de la ville de Saumur. Ces deux monuments ont la forme d'un carré très-allongé et s'élargissent vers le fond. La grotte d'Essé a 56 pieds de longueur : elle est divi-

sée intérieurement en deux parties. La première pièce a environ quatre mètres 60 centimètres de longueur sur un peu moins de trois mètres dans œuvre. On entre dans la seconde par une ouverture en forme de porte. Cette seconde pièce a quatorze mètres 35 centimètres de long sur quatre mètres de largeur à l'une des extrémités, et dix mètres 25 centimètres à l'autre extrémité : elle est divisée dans sa longueur, sur un des côtés seulement, par trois grandes pierres plates qui forment quatre cellules ou alcôves. Les murs de tout l'édifice sont en pierres brutes énormes plantées verticalement ; ils sont recouverts par des quartiers de roches posés d'un côté à l'autre, sans ciment, sans attache, mais que leur poids rend d'une solidité inébranlable. L'une de ces pierres est longue de plus de six mètres, épaisse de deux mètres, et large de trois mètres ; les autres ont de moindres dimensions.

Le monument de Bagneux, a dix-neuf mètres 33 centimètres de long, sept mètres de large, sur trois mètres de haut. Il est composé de quinze pierres de grès, dont neuf posées de champ, quatre pour chaque côté et une dans le fond. Deux autres sont debout : l'une, à l'entrée de la grotte, sert à rétrécir l'ouverture et fermer la porte ; l'autre, placée dans l'intérieur, sert de support à la plus grande pierre du toit, qui est fendue. Ce toit est composé de quatre pierres de différente largeur ; la plus grande a sept mètres 50 centimètres de longueur sur sept mètres de largeur. L'épaisseur de ces pierres varie depuis 10 centimètres jusqu'à 80.

Les pierres qui forment les côtés et le fond ne sont pas posées verticalement ; elles inclinent leur partie supérieure en dedans du monument ; mais celle qui est à l'entrée et celle qui sert de support sont d'aplomb.

On trouve dans les *Antiquités de la France*, par Caylus, une gravure de ce curieux monument qui a été souvent dessiné depuis. Le célèbre Dolomieu, alors officier au corps des carabiniers, se trouvant, en 1775, en garnison à Saumur, eut la curiosité de le faire fouiller, pour connaître la mesure de l'enfoncement des pierres, et voir s'il ne trouverait point quelques indices de l'usage auquel il avait anciennement servi. On ne trouva rien qui pût donner là-dessus quelque éclaircissement ; on reconnut seulement que les pierres entraient en terre d'environ trois mètres.

On trouve la description du monument de Bagneux dans le livre de Bodin, *Recherches sur la ville de Saumur, ses monuments et ceux de son arrondissement*, tom. Ier, chap. 2 ; dans le *Voyage dans l'Ouest*, par M. Mérimée ; dans l'ouvrage de M. Godard-Faultrier, intitulé : *L'Anjou et ses monuments*.

La commune de Saint-Antoine du Rocher, à peu de distance de la ville de Tours, possède le monument celtique le plus grand et le mieux conservé de ceux qui se trouvent en Touraine et l'un des plus remarquables de la France ; ses proportions permettent de le classer parmi les allées couvertes. On le connaît dans le pays sous le nom de *Grotte des Fées* ; il est composé de douze énormes quartiers de roche à la disposition desquels le système ternaire semble avoir présidé. Deux à l'ouverture semblent figurer une espèce de vestibule ; trois sont placés du côté gauche, un au fond, et trois à droite ; supportés horizontalement par ceux dont la position est verticale, les trois derniers, de dimensions plus considérables, forment la couverture. Celui du milieu étant plus épais d'environ 60 centimètres, cette différence ferait présumer que ce bloc était véritablement la table de l'autel et le lieu où s'accomplissait le sacrifice, en supposant à ce monument une destination religieuse. Toutes les pierres sont complétement brutes et de la nature des roches du voisinage.

Le monument de Saint-Antoine du Rocher est placé à mi-côte, à cent mètres environ de la petite rivière de la Choisille, à quelque distance du bourg de Mettray. L'entrée est à l'orient, suivant l'usage presque constant des constructions de ce genre. La longueur totale dans œuvre est de onze mètres, la largeur de trois, et la hauteur de deux environ : la partie intérieure a sept mètres 50 centimètres de longueur, et le vestibule trois mètres 50 centimètres. Le plus gros bloc de cette construction, ayant environ six mètres de longueur, sur trois mètres 50 centimètres de largeur, et un mètre 60 centimètres d'épaisseur, cubant environ cent soixante-dix mètres, doit peser 42,500 à 43,000 kilogrammes. On ne peut s'empêcher, en voyant de telles masses, de penser aux forces prodigieuses dont il a fallu disposer pour en opérer le déplacement et la pose, dans des temps surtout où la mécanique ne fournissait pas les puissants moyens qu'on pourrait employer aujourd'hui. Les druides n'avaient pu trouver de symbole plus exact de l'éternité de Dieu, s'il était possible de rien comparer à l'infini, que ces roches énormes dont le volume et la dureté semblent devoir résister à la marche des siècles et aux ravages des éléments.

La description du monument de Saint-Antoine du Rocher a été faite pour la première fois par M. Noël Champoireau, et publiée dans les *Tableaux chronologiques* de l'histoire de Touraine.

En Angleterre, il existe une très-belle allée couverte à New-Grange : on en voit la figure dans le deuxième volume de l'*Archéologie britannique*.

M. de Fréminville en a découvert une fort curieuse dans le golfe du Morbihan : elle n'est pas si considérable par le volume des pierres, la largeur et la hauteur de l'allée intérieure, mais elle est plus longue encore. « Ce monument, dit M. de Fréminville, a l'apparence d'une longue galerie, arquée vers l'une de ses extrémités, et formée de deux rangs parallèles de pierres verticales, soutenant une plate-forme, composée de 14 pierres plates posées en travers, les unes à côté des autres, de manière à former un plan horizontal. La longueur de cette galerie est de soixante-trois

pieds : on compte quatorze pierres verticales sur chacun des côtés ; l'extrémité arquée est ouverte, l'autre est fermée par une pierre plantée sur champ. Dans l'intérieur, une pierre disposée de même fait une cloison qui forme vers cette extrémité une petite cellule d'environ quatre pieds et demi en carré. La hauteur totale de l'édifice, mesurée en dehors, est de cinq pieds et demi. »

Dans le département de la Manche, M. de Gerville a observé des allées couvertes fort curieuses sur le bord de la forêt de Briquebec ; il en a remarqué deux autres, en partie détruites, dans les communes de Vauville et de Breteville, arrondissement de Cherbourg : la première a quarante pieds de longueur, et la seconde environ cinquante pieds ; on en trouve la description dans le tome Ier des *Archives de la Normandie*.

Les allées couvertes, s'il est permis d'émettre à ce sujet quelques conjectures, avaient une triple destination, comme les dolmens ; ils étaient à la fois grotte sacrée, autel et tombeau.

N'est-ce point dans ces enceintes de pierres brutes que les druides se retiraient avec plusieurs disciples auxquels ils enseignaient leur théologie (*Comment. Cæsar.*, alin. XIV, *lib.* VI). Vienne l'imagination en aide à l'histoire ; quel tableau ! d'épaisses forêts, un lac, des arbres brisés, humides, sans soleil ; des allées de pierres taillées en géants, d'autres noires, cendrées, couvertes de lichens gluants, de mousses pendantes comme des herbes négligées ; des fontaines cachées sous l'épaisseur des algues et des nénuphars ; de petits sentiers étroits, raboteux, obliques, conduisant au sombre dolmen, à la mystérieuse caverne ; tels furent les lieux sacrés des druides. Au sein de cette nature sauvage, dans ces grottes silencieuses, assis sur des rochers que leur robe blanche couvre de ses plis, le symbole du croissant à la main, la faucille d'or (*Sacerdos candida veste... falce aurea*.. [Plin., *lib.* XVI, *cap.* 44]), ils apprennent à compter le temps par les nuits (*spatia omnis temporis, non numero dierum, sed noctium* [Cæs., *Comm.*, lib. VI, num. 18]) ; ils méditent sur le cours des astres, l'étendue de la terre, les phénomènes de la nature ; sur Dieu, sur l'immortalité de l'âme : toutes connaissances qu'ils défendent d'écrire, mais qu'ils mettent en vers, afin de mieux aider la mémoire.

N'est-ce point sous ces grottes et ces dolmens que la jeunesse appelée au sacerdoce passait vingt années à étudier la science et les mystères ?

Les allées couvertes et les dolmens servaient encore de tombeaux, ainsi que le prouvent des amas de cendres et d'ossements humains, des haches et des pointes de flèches en silex, des armes de serpentine ou de bronze, des ossements de petits animaux, des vases de terre, des os de cheval et d'autres grands quadrupèdes, tous débris trouvés sous ces monuments. En rapprochant ces découvertes d'un texte des *Commentaires* de César, où nous lisons que les Gaulois faisaient à leurs morts de riches funérailles ; qu'ils confiaient au bûcher les objets les plus chers au défunt, tels que ses animaux et même ses esclaves et ses clients, il nous sera facile de conclure que les grottes des fées et les dolmens furent les témoins de ces barbares sacrifices. *Funera sunt pro cultu Gallorum magnifica : omnia quæque vivis cordi fuisse arbitrantur in ignem inferunt, etiam animalia ; ac paulo supra hunc memoriam servi et clientes quos ab iis dilectos esse constabat, justis funeribus confectis una cremabantur.* (*Comm. Cæsar.*, lib. VI).

Les allées couvertes et les dolmens furent encore des autels. Lucain, en parlant du bois sacré situé près de Marseille, nous apprend que les nymphes et les sylvains n'en gardaient pas l'enceinte, mais qu'on y voyait des autels de pierres brutes, des arbres inondés de sang humain, qui attestaient un rite effrayant et barbare. Ne sont-ce pas là nos dolmens et les traces des sacrifices ?

...... Sed barbora ritu
Sacra Deum, structæ diris altaribus aræ ;
Omnis et humanis lustrata cruoribus arbor
LUCAN. lib. III.

ALLÉGE. — Mur d'appui dans l'embrasure d'une fenêtre, qui a moins d'épaisseur que cette fenêtre. Dans ce cas les pierres en harpe des pieds droits de la fenêtre, réduites à l'épaisseur du mur d'appui qu'elles pénètrent, prennent aussi le nom d'alléges. Ce n'est que dans les constructions destinées à servir d'habitation que l'allége est moins épaisse que le reste de la muraille et mérite ainsi son nom : la disposition qu'elle offre alors est nécessaire pour que l'on puisse regarder au dehors. Les alléges des fenêtres propres seulement à donner du jour ne diffèrent en rien des parties environnantes. On trouve la disposition architecturale des alléges dans la plupart des monuments du moyen âge. On peut même dire qu'elle était beaucoup plus en vigueur dans les robustes édifices de cette époque que dans les constructions modernes.

ALLÉGORIE. — En 1844, M. Ch. des Moulins a publié un intéressant Mémoire sur quelques bas-reliefs emblématiques des péchés capitaux. Ce savant antiquaire a commencé son travail en cherchant à définir ce qu'il faut entendre par les mots *symbole*, *emblème* et *allégorie*. Ces expressions ont été employées en divers sens par grand nombre d'écrivains modernes ; il n'est donc pas hors de propos d'en établir la vraie signification.

Nous allons d'abord reproduire quelques pages du Mémoire de M. Ch. des Moulins.

SYMBOLE. « J'ouvre le dictionnaire de l'Académie (édition de 1802) et j'y trouve la définition suivante du symbole : *Figure ou image qui sert à désigner quelque chose, soit par le moyen de la peinture ou de la sculpture, soit par le discours*. Des exemples expliquent la définition. Ainsi le chien est le symbole de la fidélité ; la colombe est le symbole de la simplicité ; le renard est le symbole de la ruse, de la finesse ; la girouette, de l'incons-

tance; le lion, de la valeur; la palme et le laurier, de la victoire.»

Quant à l'adjectif *symbolique* (qui sert de symbole), le dictionnaire donne pour exemple : « L'hermine est une figure ou image symbolique de la pureté. »

Considéré sous le point de vue qui nous occupe, le symbole sera donc la figure d'un objet matériel, irrationnel, animé ou inanimé, servant à désigner une qualité ou un acte de l'être moral.

La figure de l'homme est essentiellement exclue de tout vrai symbole.

Pour qu'il y ait symbole, on le voit, une condition est absolument nécessaire; c'est qu'il y ait différence radicale de nature entre la chose représentée et la chose désignée : ainsi, un chien n'est pas une vertu, quoiqu'il soit le symbole de la fidélité qui est une vertu. Le chaînon qui unit la chose représentée à la chose désignée est donc une abstraction, c'est-à-dire la comparaison de l'une des propriétés ou qualités de la chose représentée avec la chose désignée : — Le chien se fait remarquer par sa fidélité à son maître; — le propre de la girouette est de tourner au moindre vent; — la palme et le laurier se fanent difficilement.

De tout ceci résulte une définition plus haute, plus métaphysique, plus générale du symbole : le symbole est un *enseignement mystérieux*, partant un *chiffre* dont il faut avoir la clef pour le lire. Donc le symbole convient pour rappeler les mystères : il convient aussi nécessairement aux temps de persécution.

Ainsi les nefs, les absides, les fenêtres, lorsqu'elles sont *ternées*, peuvent offrir une véritable allusion symbolique à la sainte trinité.

Ainsi le pélican est le symbole de la charité, et le lis celui de la chasteté.

Ainsi la palme est le symbole direct du martyre, par cela même qu'elle est celui de la victoire.

Ainsi les colombes (symbole de la simplicité, de la douceur) avec ou sans queue de serpent (symbole de prudence, *saint Matthieu*, chap. x), et qui se désaltèrent dans un calice ou becquètent des raisins (images naturelles de l'une des espèces sous lesquelles est voilée la présence réelle de Jésus-Christ), sont le symbole le plus rigoureux, le plus parfait de la foi catholique au mystère de l'eucharistie; et Clément d'Alexandrie les met au nombre des symboles chrétiens. (*Pedagog.*, cap. 3.)

Ainsi les poissons, les ornements funéraires en forme d'écailles de poisson, sont des symboles du christianisme, parce que le poisson vit dans l'eau, matière du baptême (Tertull., *De baptismo*); Clément d'Alexandrie (*libro supra citato*) compte aussi le poisson parmi les symboles chrétiens.

Ainsi le poisson est encore le symbole de Jésus-Christ lui-même, parce que son nom se compose, en grec, des cinq lettres initiales de cette phrase : *Jesus Christus, Filius Dei, Salvator*. (*S. Optat.*, *De schism. Donat.*) I. X. Θ. Υ. Σ.

Ainsi, enfin, la sirène est probablement, comme on l'a pensé, un véritable symbole du chrétien, parce que l'union de ses deux natures humaine et animale représente, par sa portion supérieure, l'excellence et la supériorité de l'âme; par sa portion inférieure, la subordination du corps, et celui-ci purifié visiblement par l'eau du baptême, etc.,etc.

Les vrais symboles sont probablement en petit nombre et remontent tous à une antiquité reculée : cela ressort nécessairement de la circonstance déterminante de leur adoption, la persécution. *Quant* à leur application *partielle*, comme simple motif d'ornementation (ceps, feuilles de vigne, raisins, colombes, écailles de poisson, etc.), elle est et doit être très-fréquente dans la sculpture chrétienne, sans cependant que l'on puisse toujours donner à ces détails le nom d'ornementation symbolique : il faudrait pour cela un ensemble, une concordance, qui ne laissassent pas de doute sur l'intention du sculpteur. (*Voy.* Symbole.)

Emblème. « *Espèce de figure symbolique, qui est ordinairement accompagnée de quelques paroles sentencieuses.* » Si je ne me trompe, dit toujours M. Ch. des Moulins, cette définition de l'Académie est encore incomplète. Qui de nous ne dirait pas *une statue d'Hercule, emblème de la force; une statue de Minerve, emblème de la sagesse?* Cependant l'Académie, en faisant ressortir la différence d'acception des mots *emblème* et *devise*, nous donne quelques éclaircissements précieux, qui sont reproduits par le *Dictionnaire universel des synonymes*, tom. I, p. 380. Nous y voyons : « que les paroles de l'*emblème* ont toutes seules un sens plein et achevé, et même tout le sens et toute la signification qu'elles peuvent avoir avec la figure (ce qui n'existe pas dans la *devise*, où la figure et les paroles sont nécessaires); que l'*emblème* est un symbole plus général (tandis que la devise est déterminée,personnelle); enfin, que l'*emblème* suppose souvent une comparaison entre des objets de même nature, tandis que la *devise* porte sur une métaphore. » Le dictionnaire des synonymes définit à la fois l'emblème et la devise, comme étant l'un et l'autre *la représentation d'une vérité intellectuelle par un symbole sensible accompagné d'une légende qui en exprime le sens.*

Remarquons que, d'après l'Académie, l'emblème n'est qu'*ordinairement* accompagné d'une légende, et concluons que si, dans l'art chrétien, il existe des figures qu'on puisse nommer *emblématiques*, la leçon du catéchisme qui apprend à les expliquer remplace surabondamment la légende qui aurait pu être gravée auprès d'elles. Tenons compte de l'usage, cette licence qui, en vieillissant, prend forme et force de loi. Rappellons-nous *ce sens plein et achevé* qui appartient à la légende de l'emblème, même en l'absence de la figure, et tirons de là cette conséquence que si la légende ne peut recevoir de la fi-

gure aucun complément de sens et de force, la figure, de son côté, ne doit pas être le complément de la légende, mais son exposition à nos sens, sa manifestation vulgarisée, en un mot, et comme le dit le dictionnaire des synonymes, « la représentation, par un symbole sensible, de la vérité intellectuelle énoncée par la légende. » N'oublions pas, enfin, le caractère de généralisation qui semble attaché à l'emblème, et la comparaison qu'il admet entre objets de la même nature, condition, comme nous l'avons montré, qui est repoussée par le symbole.

D'après ces considérations, continue toujours M. des Moulins, il me sera permis, j'espère, de proposer la définition suivante pour l'emblème, en matière d'iconographie chrétienne : « L'emblème est un enseignement dogmatique, moral, non mystérieux, mais direct, exprimé par une personnification de l'homme vertueux ou criminel en général, représenté dans la situation où le place le précepte religieux, observé ou enfreint, qui se rapporte à l'emblème. » Cette situation est exprimée soit par la représentation de l'acte louable ou criminel, soit par l'adjonction à la figure principale, des *attributs* qui caractérisent la vertu ou la passion dont il s'agit, soit par la personnification de la suggestion qui pousse au bien ou au mal, soit enfin par l'image sensible du remords et de la punition, ou de la récompense, qui suivent l'acte.

La figure de l'homme est donc l'élément nécessaire de l'emblème dans l'art chrétien. Quant aux accessoires, ils sont fournis par les attributs caractéristiques dont je viens de parler, et dans certains cas par la figure d'un personnage historique, auquel, comme je l'expliquerai bientôt, la qualification d'*emblématique* ne peut jamais être donnée.

Exemple : La *charité* sera représentée par un homme qui distribue de l'argent, des vivres, des vêtements à des pauvres; voilà l'acte lui-même. Le pauvre, les vêtements, les vivres, l'argent, sont de simples attributs. Ajoutez un ange qui montre les pauvres à l'homme, voilà la suggestion représentée par l'ange, personnage historique. Ajoutez une main bénissante sortant d'un nuage, voilà la récompense.

Le péché d'*avarice* sera représenté par un homme qui tient serrée sur sa poitrine une aumonière pleine : celle-ci est l'attribut caractéristique. Ajoutez un démon, personnage historique, qui parle à l'oreille de l'homme ou lui présente une autre bourse; voilà la suggestion. Que le démon pousse dans les flammes l'homme ayant l'aumonière détachée du cou, comme au portail de Moissac, voilà la punition.

Ainsi, au résumé, l'emblème est une personnification de l'homme moral dans l'état où le placent ses actes, leurs causes, leurs suites.

Ainsi encore l'emblème est un enseignement qui doit, il est vrai, être développé par l'instruction religieuse, mais qui est public et non mystérieux, puisqu'il ne peut pas, comme le symbole, être méconnu par les profanes. Au temps des persécutions, on employait des *symboles ;* on se serait compromis en employant des *emblèmes.* Au temps où la foi est triomphante, générale, on n'a plus à créer de symboles : on fait des emblèmes.

Allégorie. Dans le langage usuel, les mots *figure allégorique* désignent la personnification, sous forme ordinairement humaine, accompagnée d'attributs caractéristiques, d'une vertu, d'un vice, d'un penchant, d'un être abstrait, d'un être collectif, d'un résultat moral. On dira : des statues allégoriques de la Force, de la Justice, de la Mollesse, de la Gloire, de la France, de la ville de Paris, de l'Industrie, de la Musique, de la Victoire. Dans l'iconographie chrétienne, les vertus, auxquelles les saintes Ecritures n'assignent aucune représentation spéciale, sont souvent représentées sous la forme de femmes, avec attributs constants et déterminés, comme la Foi, l'Espérance et la Charité, ou sans attributs, comme les vertus cardinales (au portail de Moissac), ou armées et combattant des monstres qui figurent les vices, comme à Notre-Dame de la Coudre, à Civray, à Parthenay. Le *bien* opposé *au mal* est aussi figuré par un combat, et le combattant qui représente le mal se fait reconnaître par un attribut, comme le serpent ou le dragon.

Il existe une autre acception vulgaire du mot allégorie, et celle-là nous devons la repousser de toutes nos forces. L'allégorie serait prise dans un sens poétique, de manière à exclure toute réalité : ce serait, pour ainsi dire, le *mythe* des Allemands. Ainsi les démons ne seraient que l'allégorie des passions; les anges, l'allégorie des bons penchants. Nous reviendrons sur ce sujet.

Figures historiques. Sous les titres précédents, on peut classer un grand nombre des figures que nous trouvons sur les monuments chrétiens. Mais il en est un nombre bien plus grand encore qui échappe à la classification proposée. Celles-ci sont de deux sortes. Les unes n'ont de raison d'être que les besoins ou les fantaisies de l'ornementation : telles sont probablement les gargouilles, peut-être aussi les figures d'une grande partie des consoles et des modillons, etc. Toutes les autres sont des figures historiques. Je dois justifier en peu de mots l'adoption de ce terme ; il suffit pour cela de remonter aux principes.

Toutes les paroles de l'Ecriture sainte obligent la foi du chrétien.

Donc tout fait mentionné dans l'Ecriture est un fait historique.

Donc tout être, tout personnage mentionné dans l'Ecriture est un être, un personnage historique.

Donc toute forme, toute figure sous lesquelles l'Ecriture rapporte qu'un être immatériel s'est rendu visible, est une forme, une figure historique.

De ces trois conséquences il résulte en fait :

Que le Saint-Esprit s'étant rendu visible,

au baptême de Jésus-Christ sous la figure d'une colombe, l'iconographie chrétienne a dû représenter la troisième personne de la Sainte Trinité sous cette forme, laquelle est *historique*, et non symbolique, ni emblématique ou allégorique.

Que les anges s'étant montrés aux hommes sous la figure humaine, l'iconographie les a ainsi représentés, en les caractérisant au moyen des ailes, attribut prescrit par les paroles mêmes de l'Ecriture (*Ezech.*, cap. x, vers. 5 et 19). Ils ont encore d'autres figures également historiques, telle que celle des trônes dans l'usage constant de l'Eglise grecque, citée et figurée par M. Didron dans son intéressant travail sur la damaltique impériale (*Ann. archéol.*, tom. 1, pag. 156). Cette figure de roues enlacées, enflammées, ailées et oculées, est tirée des chapitres Iᵉʳ et Xᵉ d'Ezéchiel, combinés avec le verset neuvième du chapitre VII de Daniel, où il est dit : *Aspiciebam donec throni positi sunt, et antiquus dierum sedit... Thronus ejus flammæ ignis : rotæ ejus ignis accensus.* La forme des chérubins est aussi décrite par Ezéchiel dans les mêmes chapitres Iᵉʳ et Xᵉ.

Que par conséquent les démons, anges rebelles, ont dû être représentés pareillement sous la forme humaine, mais avec traits, attributs ou circonstances caractéristiques de leur malice et de leur état de damnation.

Qu'en outre le démon, ayant pris la forme du *serpent* pour tenter nos premiers parents, et ayant été vu par saint Jean sous la forme du dragon (*Apoc.* xx), ces figures sont historiques au même titre que les précédentes. Cependant on ne peut disconvenir que le démon étant *père du mensonge*, *l'auteur de tout le mal*, les figures des reptiles, des dragons et surtout du serpent, ont souvent été employées symboliquement ou allégoriquement comme images sensibles du mal, du vice, etc.

Il résulte encore de là :

Que l'agneau représentant Jésus-Christ est, de sa nature, un vrai symbole, d'après les paroles des prophètes et celles de saint Jean-Baptiste : *Ecce Agnus Dei;* mais qu'ayant été vu par saint Jean l'Evangéliste, dans le ciel, comme forme visible de Jésus-Christ immolé pour le salut des hommes et recevant les adorations des vingt-quatre vieillards, l'agneau passe, par ce fait, de la classe des symboles dans celle des figures historiques, lorsqu'il est représenté avec le nimbe ou d'autres attributs caractéristiques.

Que l'ange, le lion, le bœuf et l'aigle, très-justement nommés *symboles des quatre évangélistes*, joignent à cette qualité, s'ils sont oculés et pourvus de six ailes, celle de figures historiques, parce qu'ils ont été vus ainsi par saint Jean (*Apocal.* cap. IV). De plus, en qualité d'*attributs* des quatre évangélistes, ils peuvent les remplacer comme *figures historiques*.

Que les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse sont aussi des figures historiques, puisqu'ils représentent les docteurs de l'ancienne loi et de la nouvelle loi, comme l'explique Guillaume Durand, évêque de Mende, dans son *Rational des divins offices*.

Qu'enfin la représentation du Père éternel sous la figure d'un vieillard vénérable est pour ainsi dire *dessinée* par ces paroles du prophète Daniel (cap. VII, vers 9) qui le fait connaître sous le nom d'*Ancien des jours : Et Antiquus dierum sedit... et capilli capitis ejus quasi lana munda*.

Il y a encore dans l'iconographie chrétienne des figures que la nécessité a fait créer et qui rentrent dans la classe des figures historiques, bien qu'elles ne soient pas déterminées ou comme dessinées par la sainte Ecriture : telles sont les représentations de l'âme humaine sous la forme d'un corps nu, de la divinité en général par une gloire triangulaire, par une main bénissante qui sort des nuages, etc.

Restent, enfin, les représentations des paraboles de l'Evangile; mais ces paraboles sont si étroitement liées au récit des faits évangéliques eux-mêmes, qu'il serait superflu de créer une nouvelle dénomination pour les désigner. Par la même raison, les faits énoncés par les prophètes (comme seraient les visions d'Isaïe, de Daniel, d'Ezéchiel) ne peuvent pas être séparés de l'histoire des prophètes, et leurs représentations devraient être considérées comme figures historiques.

Ces explications étaient importantes à faire. La terminologie archéologique n'est pas encore parfaitement fixée : il règne par conséquent beaucoup de vague dans certaines expressions employées en différents sens par les antiquaires chrétiens. M. Ch. des Moulins aura contribué par ses intéressantes interprétations à déterminer la vraie signification de plusieurs termes fort obscurs, à cause de leur presque synonymie.

II.

Chacun sait que, dans ces derniers temps, une école dont nous ne saurions trop énergiquement flétrir les tendances et les travaux, s'est élevée et constituée en Allemagne. Les partisans de ces doctrines détestables se sont lancés dans les spéculations les plus téméraires et les plus impies sur le contexte des livres saints et surtout sur le Pentateuque et l'Evangile. Ils découvrent partout ce qu'ils nomment des *mythes*, c'est-à-dire une forme extérieure que l'on donne à un fait imaginaire ou à une série d'idées qui n'ont d'existence que dans l'intelligence. Cette forme poétique n'est qu'une écorce qui enveloppe la vraie doctrine, et il suffit de l'enlever pour découvrir la pensée de l'auteur. Les faits de l'histoire du monde primitif, racontés par Moïse, la création de la lumière, celle de l'homme et de la femme, l'arbre de la science, l'arbre de vie, le paradis terrestre, etc., seraient, selon eux, autant de mythes ou de récits symboliques et allégoriques, propres à nous faire connaître les progrès de l'esprit humain, l'union qui doit régner entre l'homme et la femme, etc. Nous ne combattrons pas

une méthode d'argumentation exégétique aussi singulière qu'illégitime : il suffit de consulter la tradition de l'univers chrétien pour la repousser avec horreur.

Nous ne sommes entrés dans ces détails qu'afin de protester contre l'emploi que les *mythologues* allemands ont fait des mots *symbole* et *allégorie*. L'Eglise, héritière de l'ancienne loi, a toujours accepté et aimé ces deux dernières expressions; mais elle les prend dans une acception bien différente de celle des auteurs protestants d'au delà du Rhin.

Nous adopterions l'expression d'*allégorie* ou d'*allégorisme*, de préférence à celle de *symbolisme*. La première est consacrée dans la langue théologique, où elle a un sens déterminé; la seconde est nouvelle et vague. Mais l'allégorie, telle que la comprennent les théologiens et les interprètes de l'Ecriture sainte dans son emploi exégétique, n'est pas familière aux personnes du monde; et comme ce mot *allégorie*, dans les compositions poétiques, offre un sens littéraire absolument différent, il était grandement à craindre qu'il n'en résultât une déplorable confusion. Beaucoup d'hommes, accoutumés à ne voir la réalité que d'un côté seulement dans l'allégorie poétique, n'auraient pas aisément compris, sous la même dénomination, cette prophétie en action, où la *figure* et la *réalité* sont également vraies et réelles l'une et l'autre. L'*allégorie* appliquée à l'interprétation des livres saints aurait aisément passé pour un système de fiction édifiante, pour une pieuse rêverie des écrivains ecclésiastiques.

Cet écueil n'a pas été vu des auteurs anglais, MM. Neale et Webb, dans leur travail sur le symbolisme dans les églises du moyen âge, ouvrage traduit de l'anglais par M. V. O. et publié à Tours chez Mame en 1847, probablement parce qu'ils n'ont pas fait attention à la pratique généralement suivie par l'Eglise depuis les siècles apostoliques. Qu'est-ce que l'*allégorie!* se demandent-ils dans une note de leur introduction. Et ils répondent : « L'allégorie emploie des personnages fictifs et des choses imaginaires pour mettre la vérité en relief. » C'est bien là, il est vrai, le but que se propose l'allégorie poétique, mais ce n'est point l'allégorie comme l'ont comprise les saints Pères, les conciles, les docteurs catholiques, et comme nous l'entendons encore aujourd'hui. Si MM. Neale et Webb avaient eu présentes à la mémoire les définitions et les distinctions admises par Guillaume Durand dans les premiers chapitres du livre premier du *Rational des divins offices*, et traduites par eux, ils ne seraient pas tombés dans une aussi grave inexactitude. *Voy.* Symbolisme, Symboles.

III.

Pour bien comprendre le symbolisme chrétien, de même que l'allégorie, il faut aller puiser aux sources auxquelles puisa le moyen âge tout entier. En joignant à la Bible et à la Somme de saint Thomas la Légende dorée, qui nous initie à toutes les délicatesses d'une imagination pieuse, on pourra réussir à expliquer tout le symbolisme chrétien.

Il existe, il est vrai, des traités spéciaux sur le symbolisme ; nous possédons un grand nombre de Bibles moralisées, et nous connaissons tous le *Rational des divins offices* de Guillaume Durand, évêque de Mende ; mais il faut user avec prudence de ces travaux particuliers. Les interprétations individuelles y sont mêlées aux interprétations de l'Eglise, et la difficulté de les séparer nous expose à prendre quelquefois les rêves d'un homme pour des explications généralement admises. Je n'en donnerai qu'un exemple : Casalius, dans ses Recherches sur les symboles et les cérémonies des chrétiens, veut faire de la chouette, qu'il a rencontrée sur l'obélisque du Vatican, un symbole de Jésus-Christ, et il cite à l'appui de ce qu'il avance plusieurs passages de l'Ecriture, tandis que dans saint Thomas et dans tous les Bestiaires des XII^e et XIII^e siècles, la chouette est l'emblème de la sagesse humaine. Le symbolisme chrétien a conservé à l'oiseau de Minerve sa valeur allégorique, mais il en a fait l'emblème de ceux qui voient dans les ténèbres seulement, c'est-à-dire de ceux qui sont sages et habiles dans les choses de la terre, mais dont les regards ne peuvent contempler les choses du ciel.

Au XIV^e siècle l'art chrétien perd de sa pureté par la multiplicité des détails ; le symbolisme et l'allégorie quittent le naturel et la simplicité par une profusion exagérée. Philippe de Vitry, par exemple, qui mourut évêque de Meaux en 1361, a fait soixante-douze mille vers pour expliquer chrétiennement les Métamorphoses d'Ovide. Il se fait pardonner, il est vrai, cette idée bizarre par des interprétations d'une délicatesse charmante. Il y a dans son travail évidemment exagération et abus; chaque divinité de la fable est minutieusement étudiée sous le rapport historique, tropologique, anagogique. Ainsi Jupiter représente Jésus-Christ; les Titans renversés sont les anges punis, ou nos pensées orgueilleuses confondues, ou le jugement final qui doit assurer la paix du ciel et fermer à tout jamais les enfers. Les différentes formes que revêtit le maître des dieux ont été prises également par notre Sauveur. C'est un cygne par sa douceur et sa pureté. C'est un berger par la sollicitude qu'il a pour nos âmes. C'est un feu qui nous consume quand il descend en nous et qu'il y fait naître un homme nouveau. C'est la pluie d'or tombée dans le sein de la vierge Marie. Jésus-Christ devient un Persée qui combat les trois Gorgones et les trois concupiscences, et qui délivre Andromède, c'est-à-dire l'âme, de la servitude et de la mort. Son écu, c'est la foi qui a douze attaches par les douze apôtres. L'imagination du poete allonge le texte pour augmenter son symbolisme; il donne à Mercure un chapeau de fleurs, afin d'expliquer la rose, la violette, le lis et le souci qui s'y trouvent. Il met à ses pieds les chaussures d'une nette conscience,

et pour tenir le caducée qui signifie la pénitence, il lui prête des gants qui sont la crainte de mal faire. Tous ces vers, tout cet esprit faisaient les délices de cette jeunesse qui perdit la bataille de Poitiers, et le bon roi Jean les relut, sans doute, pendant sa captivité.

Au xvᵉ siècle naquit un symbolisme bâtard qui fut libertin de bonne heure. Après avoir partagé toutes les mascarades païennes de la Renaissance et s'être chamarré de devises et d'emblèmes italiens, il se mit à voyager dans le pays du Tendre, dont il nous a laissé la carte. Les romans de Scudéry et les bons mots de Voiture occupèrent sa vieillesse. Il mourut enfin à l'hôtel de Rambouillet, et Molière, dans ses ***Précieuses ridicules***, se chargea de prononcer son oraison funèbre. (E. Cartier, ***du Symbolisme.***)

IV.

L'idée artistique n'est jamais une idée proprement dite, suivant certains philosophes qui ont écrit sur l'esthétique. C'est pour cela que le langage, expression propre des idées, ne peut jamais rendre d'une manière satisfaisante l'idée d'une œuvre d'art. Cette dernière idée ne peut être exprimée autrement que par l'œuvre d'art elle-même. L'***allégorie***, qui exprime certaines idées de convention, fixées en dehors de l'art, ne saurait appartenir à l'art que par les éléments qui la constituent.

V.

La perfection de l'allégorie dépend en grande partie de la perfection des images dont elle est composée; et la signification de ces différentes images est déterminée par l'action dans laquelle on les emploie. L'usage de l'allégorie est très-varié. Dans l'architecture, on se sert de l'allégorie pour imprimer aux ouvrages de cet art le caractère de leur destination. Les graveurs anciens portaient le goût de l'allégorie jusque dans le choix des matières qu'ils employaient. Ils gravaient les divinités bachiques sur des améthistes, les divinités infernales sur des pierres noires, les divinités des eaux sur des pierres verdâtres. Les anciens se sont souvent servis de l'allégorie pour orner d'une manière caractéristique leurs meubles, et leur donner par là un plus grand intérêt.

C'est sur les médailles et principalement les médaillons qu'on a fait l'usage le plus fréquent de l'allégorie. En général les plus belles allégories sont les plus simples. C'est précisément au défaut de simplicité qu'il faut attribuer le ridicule dont certains artistes ont empreint leurs allégories, soit en peinture, soit en sculpture.

C'est à l'époque de la décadence des lettres et des arts, chez les anciens, que l'abus de l'allégorie a pris naissance. La connaissance du système allégorique des anciens est indispensable pour l'explication des monuments antiques.

Ceux qui voudront avoir des notions précises sur l'allégorie, chez les anciens, consulteront avec fruit le Traité de l'allégorie du célèbre Winckelmann; l'article ***Allégorie*** dans le dictionnaire de Wattelet; celui des Beaux-Arts de Sulzer; le ***Polymétis*** de Spence, et les explications des monuments données par Buonarotti, Winckelmann, Visconti, Heyne, Bœttiger, Lessing, Klotz.

Quant à l'***allégorie***, telle qu'elle fut comprise au moyen âge dans les monuments chrétiens, nous n'en possédons aucun traité particulier. C'est dans les ouvrages d'iconographie qu'on trouvera des notions plus étendues sur ce sujet. Nous renvoyons nos lecteurs aux articles : Symbole, Symbolisme, Attributs, Iconographie, Emblème, etc. Nous nous contenterons ici de donner quelques exemples du système allégorique usité à l'époque où les arts chrétiens fleurirent avec le plus de vigueur.

VI.

L'allégorie du ***monde*** ou ***de la vie humaine*** a plusieurs fois été représentée au moyen âge. Nous n'en connaissons pas d'exemples plus curieux que ceux que l'on observe à la cathédrale d'Amiens et à l'église de Saint-Étienne de Beauvais.

Nous empruntons la description de ***la roue*** d'Amiens à un opuscule de MM. Jourdain et Duval, intitulé : « Le portail Saint-Honoré, dit de la Vierge dorée, de la cathédrale d'Amiens. »

L'ornement extérieur qui forme la bordure de la rose consiste en une série de dix-sept personnages sculptés en relief, dont les huit premiers gravissent avec ardeur la rampe de l'orbite à droite, tandis que les huit derniers descendent rapidement, la tête en bas, du côté gauche.

Le caractère général de ceux qui montent est facile à saisir. Tous sont convenablement vêtus, bien chaussés, le visage agréable et sans barbe, les cheveux abondants et dûment agencés : ils atteignent à peine le milieu de la vie. Pleins d'espérance et de joie, ils s'accrochent avec bonheur aux fleurons du segment de cercle dans lequel ils sont encadrés et qui les aide à suivre le mouvement de la roue. Le huitième, c'est-à-dire le plus voisin du sommet, porte seul une robe flottante à capuchon, et sur la tête un bonnet en forme de calotte. Il ne reste malheureusement que quelques vestiges méconnaissables de l'objet qu'il tenait des deux mains.

Au versant de la roue, les personnages qui tombent offrent un tout autre aspect. Une figure vieillie, des cheveux négligés, la barbe sordide au menton, des vêtements en désordre et en partie perdus, les pieds dépouillés de chaussures, ne permettraient pas de douter de leur misère, lors même qu'elle serait moins visiblement accusée par leur position d'hommes précipités la tête en bas, et par la manière dont ils tournent la tête en arrière, avec un air de souvenir, de tristesse et de regret. Les trois premiers principalement ont toute la partie inférieure du corps dénudée, la robe, qui est leur unique habit, retombant des reins sur le dos et

presque jusque sur la tête par le fait même de leur chute. Si l'on a donné une chaussure au quatrième, ce n'est sans doute que pour le faire paraître plus misérable, en montrant les doigts de ses deux pieds qui crèvent le bout de ses souliers usés. La petite calotte étoffée qui coiffe le cinquième et le visage plus jeune et imberbe du sixième ne rachètent qu'imparfaitement l'apparence de misère qu'ils partagent avec leurs compagnons. Une mutilation a fait totalement disparaître le septième.

Au centre et à la tangente supérieure de la roue, un dix-septième personnage, ayant à sa droite ceux qui montent, et à sa gauche ceux qui descendent, siége sur un simple banc sans dossier, la couronne au front, les mains gantées. Un bout de bâton qui lui reste dans la main gauche paraît bien être l'extrémité inférieure d'un sceptre. A sa droite, un chien, assis, les oreilles longues et pendantes, le regarde fixement.

La pensée de cette curieuse représentation, qui produit un grand effet dans la décoration générale de la façade, semble avoir été empruntée à la rose de Saint-Etienne de Beauvais, autour de laquelle, depuis le XII^e siècle, des individus montent et descendent de chaque côté d'un autre personnage qui siége immobile au sommet. Ce n'est pas toutefois sans d'importantes modifications que la roue historiée de Beauvais est venue prendre place, à deux cents ans de distance, au portail méridional d'Amiens. On remarque en effet qu'au lieu de monter à la droite et de descendre à la gauche du principal personnage, comme à Notre-Dame d'Amiens, les hommes de Saint-Etienne montent à gauche et descencendent à droite. Parmi les derniers, il en est un qui occupe l'extrémité inférieure de la roue en opposition avec celui qui tient le sommet : il est couché horizontalement, comme dans un état de prostration complète, de sommeil ou de mort. Nous n'en avons pas à Amiens qui soit tombé si bas ; il n'en est aucun non plus qui descende la tête la première, tandis qu'à Beauvais, par une singulière contradiction, l'avant-dernier est précipité à l'inverse des autres, les pieds en avant. Le personnage culminant de Saint-Etienne est aussi mieux caractérisé que le nôtre par le double geste qu'il fait, à droite, pour recueillir ceux qui viennent, à gauche, pour éloigner et même chasser, avec son sceptre ceux qui descendent. Nous ne parlons pas du nombre des acteurs de la scène, qui est plus considérable à Amiens qu'à Beauvais ; il n'y a probablement pas d'autres raisons de cette différence que celle de la dimension des deux roses.

Le sens du fait archéologique que nous venons de décrire a déjà préoccupé plus d'un antiquaire dont les recherches, nous devons le dire, nous ont mis sur la voix de la vérité qu'il nous semble n'avoir plus qu'à constater, en l'appuyant seulement de quelques raisons nouvelles.

Et d'abord, l'opinion qui fait de cette composition un jugement dernier, ne peut pas être soutenue. Le théâtre ordinaire de cette scène est le tympan des grands porches. C'est là, en effet, et non sur la circonférence des roses, qu'elle est développée avec des circonstances qui lui donnent un caractère incontestable. Dans l'examen des conditions où se trouvent placés les individus qui composent les roses, on ne découvre rien qui justifie le motif d'un jugement dernier. Ainsi, le personnage assis au sommet du cercle n'a aucun rapport avec Dieu ou Jésus-Christ, tel qu'on le représente dans les jugements derniers du moyen âge, où jamais on ne lui voit ni gants, ni sceptre, ni couronne, ni pieds chaussés, ni vêtement simple et serré, ni surtout le chien assis et veillant à ses côtés. Il est vrai qu'à ce poste éminent de la circonférence on croit bien reconnaître l'Etre tout-puissant disposant du sort des humains, et que ceux-ci sont divisés en deux parts conformément au plan de l'Evangile ; mais outre que ce trait de conformité est le seul, il n'est pas constant, puisqu'à d'autres roses, dans celles de Beauvais, du moins, les élus monteraient à gauche et les réprouvés à droite, contre-sens dont on ne peut pas supposer que les savants et les religieux iconographes du XII^e et du XIII^e siècle aient été capables. Il n'y a d'analogie véritable entre les roses et les jugements derniers que l'idée de séparation et d'exaltation ou de chute, en vertu d'une puissance supérieure ; du reste rien de plus ne spécifie dans les roses le drame terrible et final tel qu'il est composé aux tympans, soit pour le costume des élus et la nudité des réprouvés, soit pour le cortége angélique des premiers et la présence des démons qui entraînent les autres. Le ciel déjà ouvert à droite, l'enfer béant à gauche, le repos et la béatitude d'un côté, l'effroi et les supplices de l'autre : omission totale de ces circonstances traditionnelles et invariables.

En archéologie comme en autre chose, on manque souvent une découverte pour l'avoir été chercher trop loin et avoir forcé les inductions. En procédant simplement, nous trouvons sur la façade méridionale de Notre-Dame d'Amiens, comme au pignon septentrional de Saint-Etienne de Beauvais, comme en beaucoup d'autres lieux, sans doute, le symbole si naturel et si connu de tout temps de la vicissitude des choses humaines et de l'action de la Providence dans tous les événements de la vie ; nous y voyons cette *roue*, dont le nom comme l'idée sont communs à la mythologie et au christianisme. Saint Jacques appelle notre vie *une roue*, *rotam nativitatis nostræ* (III, 6). Et ces sortes de fenêtres figuraient, en effet, fort exactement une *roue* dans les monuments religieux du XI^e et du XII^e siècle. Le style ogival, en fleurissant, en a dessiné plus tard les compartiments en forme de feuilles de diverses couleurs (et non de flammes, comme nous le disons quelquefois, et leur a donné dès lors le nom mieux approprié de *roses* ; à Beauvais la roue subsiste dans toute la sim-

plicité et la pureté de l'invention primitive. A Amiens, l'idée n'est pas encore perdue; mais on lui a associé par la suite celle de la rose dont les formes et les couleurs s'accordaient mieux avec le style flamboyant qui succédait au style ogival pur et grave. Les humains y sont bien montrés vains jouets de la fortune sur la circonférence; mais les rayons partant tous directement du moyeu et divergeant avec une régularité mathématique, y sont remplacés par les larges et belles feuilles naissant les unes des autres au gré de la brillante imagination du xv^e siècle. Cette modification, du reste, ne touche pas au fond, et c'est toujours la roue qu'on a eue en vue. Ajoutons qu'elle doit être une roue de la Fortune ou du Destin, telle que la théologie païenne la représentait chez les poëtes, et telle que les Pères de l'Eglise en avaient conservé la pensée pure et vraie, tout en corrigeant le langage :

« C'est vraiment, dit saint Augustin, à la providence divine qu'appartient l'établissement des royaumes terrestres; que si on veut l'attribuer au destin, parce qu'on appelle de ce nom la volonté même et la puissance de Dieu, que l'on garde la pensée, mais que l'on change de langage. » ***Prorsus divina providentia regna constituuntur humana; quæ si propterea quisquam fato tribuit, quia ipsam Dei voluntatem vel potestatem fati nomine appellat, sententiam teneat, linguam corrigat.*** (De Civ. Dei, lib. v. cap. 1.)

La Providence sage et puissante ainsi mise à la place de l'aveugle Destin, on n'avait plus raison de réprouver l'image qui l'exprimait d'une façon dès lors innocente. Une traduction de la ***Cité de Dieu*** de saint Augustin, du xiv^e siècle, conservée à la bibliothèque d'Amiens (ms. cas. n° 216), nous offre, en effet, une représentation enluminée de la roue de la fortune ainsi composée : Sur un fond formant ciel et terre, l'un de couleur bleue et rouge semé d'un réseau d'or, l'autre d'un vert pâle et poncé, tourne une roue que paraît gouverner de ses deux bras étendus un personnage couronné, en manteau d'hermine, sur une robe bleue et déployant de longues ailes de même couleur. Trois individus accrochés à la circonférence subissent les vicissitudes de ses mouvements. Celui qu'elle élève est distingué en même temps par le bon ordre et la richesse de ses vêtements bordés d'hermine et munis de ceinture aux reins; celui qui déchoit n'a pas de ceinture et sa tunique s'en va en désordre, tombant sur sa tête et laissant presque nue une partie de son corps; le troisième au bas de la roue est dans une détresse plus grande encore et cherche à retenir son bonnet qui lui échappe. C'est, on le voit, la même idée qu'à notre portail; mais ici le sens de l'image est, en outre, clairement déterminé par la place même qu'elle occupe. Elle sert de titre au v^e livre de la ***Cité de Dieu***, dans lequel le saint docteur établit que la Providence et non la Fortune a été la cause de la grandeur de l'empire romain. Or, on sait que le titre d'un chapitre en est toujours l'argument: le manuscrit dont nous parlons en fournirait au besoin la preuve, puisque toutes les têtes de livres sont en rapport avec les matières qui y sont traitées. Il n'est donc pas possible de méconnaître l'idée saillante du titre orné du chapitre : le texte parle de la Providence; l'image aussi.

Dans un de ses bulletins, le comité historique des arts et monuments nous révèle l'existence à la bibliothèque Royale du même sujet d'enluminure, avec cette différence que la dépendance de l'homme vis à vis de la Fortune ou de la Providence y ressort par le choix qu'on a fait d'une femme pour tourner la roue du Destin, comme elle ferait de son rouet à filer.

M. Didron nous apprend également qu'en Thessalie, dans l'église de Sophalès, sont aussi des femmes qui tirent alternativement la roue à elles avec une corde. L'une est blanche et habillée de blanc; l'autre, noire et habillée de noir, pour représenter le jour et la nuit, l'heur et le malheur, élevant et précipitant tour à tour les pauvres humains. L'inscription grecque Κόσμος (le Monde) que M. Didron attribue au personnage qui gouverne la roue, et que nous croyons être plutôt le nom de la roue elle-même, achève de justifier l'explication que nous en donnons.

A Beauvais, deux des acteurs de cette représentation symbolique se trouvent dans des conditions de fortune assez particulières. L'un se tient debout et la tête haute parmi ceux qui tombent renversés, comme s'il voulait lutter contre le sort qui entraîne ses compagnons. L'autre, couché à terre au bas de l'orbite fatale, semble enseveli dans la mort ou seulement dormir et se complaire dans une quiétude profonde. Est-ce la personnification de la mort ou de l'extrême malheur, en opposition avec celui qui, dans ce cas, figurerait assez bien au point opposé le suprême bonheur? Est-ce le sage qui n'a ni à monter ni à descendre, et que n'agitent ni la crainte ni l'espérance, ni les soucis de l'ambition, ni l'amertume des regrets? Bien entendu que dans l'absence de toute donnée certaine sur ces points divers, nous nous gardons de former aucun jugement.

Dans le manuscrit de la bibliothèque d'Amiens que nous avons cité, l'arbitre des destinées humaines est évidemment désigné dans la personne de l'ange royal qui meut la roue de ses deux mains; il semble en être de même à Beauvais, où celui qui trône accueille d'une main les heureux de la vie, tandis qu'il frappe et chasse de son sceptre ou bâton les infortunés. A la cathédrale d'Amiens, au contraire, et sur la peinture à fresque de l'église de Sophalès, cette place éminente semble avoir été réservée à l'homme arrivé au plus haut point de la fortune. Ici il est distinct du moteur de la roue, qui est le bras de deux femmes : là il est escorté d'un chien, symbole de la fidélité, courtisant la Fortune; et de plus il n'a, comme nous l'avons fait remarquer, rien qui caractérise la Divinité.

Du reste ces diverses circonstances d'un

ordre plus ou moins secondaire ont pu varier suivant des conseils reçus par l'artiste ou suivant ses inspirations personnelles. L'idée fondamentale est partout la même. C'est définitivement à nos yeux la Providence rappelée par un grave et brillant symbole. La place qu'on lui a donnée au sommet des galbes, le plus près possible des voûtes, et souvent plus haut que les fenêtres elles-mêmes, cette place est bien choisie pour faire de ces hardies et sublimes percées comme l'œil du ciel en même temps que la mystérieuse image de celui qui y règne et qui régit le monde avec douceur et avec force, et auquel enfin il faut chanter le cantique du royal psalmiste : *Ordinatione tua perseverat dies, quoniam omnia serviunt tibi.* « C'est par la disposition de votre Providence que le temps accomplit ses évolutions, parce que toute créature vous obéit. (*Psal.* CXVIII, 91). »

VII.

Dès les temps les plus reculés, on voit aux portails des églises la représentation allégorique du temps. Les anciens avaient personnifié le temps sous la figure de leur ***bifrons Janus***, dieu à deux têtes ou à double face : il regarde le passé et l'avenir ; le présent n'est rien pour lui. Si quelquefois on lui donne quatre figures, c'est pour indiquer les quatre saisons auxquelles il préside, et qui concourent à son existence. C'est un être purement terrestre. C'est, si nous pouvons nous servir de cette comparaison, la chrysalide qui ne vit pas, quoiqu'elle ait un germe de vie : elle a vécu et elle vivra.

Il n'en est pas de même dans l'iconographie chrétienne. Car pour le chrétien, le présent est tout, puisque le passé n'est plus et que l'avenir n'est pas encore. Le souvenir du passé peut faire naître en lui des regrets ou de la confiance ; l'avenir, des espérances ou des craintes. Mais le présent est là : c'est lui qui est le dépositaire de ces sentiments, c'est à lui de dissiper les regrets du passé et les craintes de l'avenir par une vie d'expiation ; c'est à lui de maintenir sa confiance et d'assurer ses espérances par la persévérance dans le bien. Nos artistes ne pouvaient donc oublier le présent dans leurs allégories du Temps, et c'est pourquoi ils ont remplacé le ***bifrons Janus*** par un personnage à trois têtes et à trois visages. (*Voy.* l'*Iconographie chrét.* par M. l'abbé Crosnier, pag. 266 et 267.)

Le temps, dit le même auteur, est un composé d'instants successifs qui concourent à former les heures, les jours, les mois, les saisons, les années et les siècles, qu'on pourrait nommer les membres de cet être insaisissable. Les astres, par leurs révolutions, marquent ces différentes parties, et ces fractions de temps sont pour le chrétien, le prix de l'éternité. Le zodiaque dut donc à son tour entrer dans l'iconographie chrétienne. On le trouve représenté sur le portail de nos grandes basiliques, à Notre-Dame de Paris, à Saint-Marcellin d'Amiens, à la Madeleine de Vézelay, etc.

Ces signes, avec une muette, mais sublime éloquence, semblent répéter au chrétien qui entre dans le temple : « Rachetez le temps, car les jours sont mauvais. » *Redimentes tempus, quoniam dies mali sunt.* (*Ephes.* v).

Tantôt ces signes environnent Jésus-Christ dans sa gloire et rappellent les paroles de l'Apôtre : « Le Christ était hier, il est aujourd'hui, il sera dans tous les siècles. » *Jesus Christus, heri, et hodie, et in sæcula* (*Hebr.* XIII, 8). Tantôt ils servent d'encadrement au jugement dernier, et semblent paraître comme témoins pour déposer contre les pécheurs de tous les âges. Ailleurs, comme à Vézelay, ils complètent le tableau de la mission des apôtres et annoncent la perpétuité de l'Eglise qui doit subsister jusqu'à la consommation des siècles.

Le plus souvent les signes du zodiaque sont accompagnés des travaux qui leur correspondent. D'autres fois, comme au grand portail de Saint-Etienne de Sens, on se contente d'un simple calendrier, indiqué par les différentes occupations propres à chaque mois de l'année. Janvier est désigné par un homme assis, paraissant plongé dans une profonde méditation; février est un vieillard qui se chauffe; mars taille sa vigne; avril sème; mai, époque des voyages, de la guerre, de la chasse, est indiqué par un homme à cheval; juin, par un faucheur; juillet, par un moissonneur; août, par un batteur de blé; septembre, par un vendangeur; en octobre, on entonne les vins ; en novembre, le bûcheron se précautionne contre le froid, et en décembre, on tue le porc.

Un ancien bréviaire du commencement du XVIe siècle fait mention de ces occupations, qu'il mentionne en vers léonins, en admettant cependant quelques variantes :

Pocula Janus amat; sed Februus algeo clamat;
Martius arva fodit; Aprilis florida nutrit;
Maio sunt fomes amorum.
Dat Junius fena; Julio resecatur avena;
Augustus spicas, September conterit uvas.
Seminat October; spoliat virgulta November.
Quærit habere cibum, porcum mactando December.

On a prétendu que nos pères plaçaient ces images aux portes des églises, pour indiquer qu'il fallait en entrant dans le temple saint, laisser dehors le souvenir des affaires ordinaires et communes. Ne pourrait-on pas prétendre, avec plus de raison peut-être, qu'en plaçant le travail auprès des allégories de la vertu, l'Eglise a voulu apprendre à ses enfants à sanctifier l'un par l'autre.

VIII.

Un des tableaux allégoriques les plus frappants du moyen âge, dont nous avons vu quelques lambeaux effacés dans une église de Strasbourg, appartenant aujourd'hui au culte protestant, c'est la fameuse ***danse macabre*** ou ***danse des morts***. A Bâle, ce drame allégorique était beaucoup plus vaste encore qu'à Strasbourg, et dans ces deux villes, il avait été représenté dans des églises de Dominicains. Les peintures à fresque du temple Neuf à Strasbourg sont actuellement fort en-

dommagées; elles ont été découvertes, il y a quelques années, sous une épaisse couche de badigeon.

Les tableaux de Strasbourg, pris en masse, sous le rapport de l'idée première et de la disposition, ressemblent à la danse des morts de Bâle, si connue des antiquaires; mais dans les détails, ils sont d'une composition plus originale et sont préférables. Le *sermon du Dominicain*, par lequel ouvre cette danse des morts, est surtout d'une belle composition et se trouve très-peu endommagé. D'autres groupes ont souffert davantage. Ces altérations doivent remonter au temps où l'église, abandonnée par les moines en 1546, après avoir servi pendant quelque temps de magasin, fut, en 1681, définitivement consacrée au culte évangélique. Les murs durent en être blanchis à cette époque, ou peut-être à une époque antérieure, lorsque les protestants l'occupèrent une première fois, pendant le court espace de 1549 à 1561. Ces tableaux commencent à sept pieds au-dessus du sol et ont plus de sept pieds de hauteur. Les figures sont un peu plus grandes que nature. Les groupes, séparés par de petites colonnes peintes, et surmontés chacun d'un arc également peint, ont de cinq pieds et demi à six pieds de large. Le premier tableau ne fait pas partie de *la danse des morts* : il représente, dans trois compartiments, un grand nombre de saints; il y en a neuf ou dix dans chaque compartiment, et les noms sont écrits au-dessous de chaque figure. La peinture paraît être d'une autre main que la danse des morts, et plus ancienne. Ensuite vient le sermon, composition de douze figures : trois femmes sont assises sous la chaire; à côté d'elles se tiennent deux personnages mal caractérisés, puis un évêque, un cardinal, un page, etc. Immédiatement après le sermon, c'est la mort qui vient chercher un pape : une figure accessoire complète ce tableau. Dans le troisième, la mort enlève trois cardinaux; dans le quatrième, un empereur et une impératrice, derrière lesquels une suivante regarde avec indifférence; et dans le cinquième, quatre personnages, parmi lesquels on remarque un jeune homme dont la tête est ornée d'une couronne de fleurs.

Les quinze tableaux qui suivent représentent des évêques, des abbés, des moines de tous les ordres, dont la mort fait sa proie. Le reste de la série est très-endommagé et à peine distinct; cependant la suite est indiquée par une inscription presque effacée et qui contient une maxime de morale. La tête de la mort dans ces tableaux est moins décharnée que dans les tableaux de Bâle; les traits de son visage offrent une expression toujours variée. Les vivants que cette hideuse figure traîne à sa suite sont souvent ingénieusement groupés. La danse des morts de Strasbourg est une peinture du XIVᵉ ou du commencement du XVᵉ siècle.

ALPHA. — Dans l'Evangile, Jésus-Christ parlant de lui-même, dit ces paroles : « Je suis l'alpha et l'oméga, le commencement et la fin. » *Ego sum alpha et omega, principium et finis.* Aussi, dès la plus haute antiquité chrétienne, on se servit des deux lettres grecques Α et Ω pour désigner Notre-Seigneur. Dans les Catacombes de Rome, on voit fréquemment ces deux signes séparés par le *chi-rô*, Χ Ρ, ou Chrisme. Sur les monnaies des princes chrétiens, on trouve quelquefois les mêmes caractères, qui furent ensuite remplacés par les lettres Χ Ρ C, qui signifient *Christus*. Ces dernières lettres furent gravées sur les monnaies françaises par le roi Louis VI, et elles furent conservées jusqu'au règne de François Iᵉʳ.

On connaît un certain nombre de pierres fines gravées, qui portent l'Α et l'Ω (l'alpha et l'oméga) : elles furent primitivement montées en or et les chrétiens en faisaient l'ornement de leurs anneaux et s'en servaient comme d'un sceau à leur usage. Au moyen âge, on retrouve les mêmes lettres sur les vases sacrés, comme les patènes et les calices, et jusque dans le tissu des vêtements sacerdotaux. *Voy.* MONOGRAMME.

ALVÉOLAIRE (dessin). — Genre d'ornement qui affecte des formes d'alvéoles, et qui décore quelquefois les fûts des colonnes au XIIᵉ siècle.

AMANDE. — Petit ornement en forme d'amande et qui est ordinairement disposé en chapelet : on le trouve assez fréquemment dans les monuments antiques.

AMANDE MYSTIQUE. — I. L'amande a été considérée comme symbole de la virginité de la sainte Vierge. L'origine de cet emblème trouve son explication dans le sens mystique attaché à la verge d'Aaron, qui fleurit en une nuit et porta une amande. Nous citerons en preuve cette inscription, placée sous une miniature du XIVᵉ siècle et qui représente la floraison de la verge d'Aaron :

Virga Aaron protulit fructum sine plantatione ;
Maria genuit Filium sine virili conjunctione.
Virga florens Aaron dignum sacerdotium monstravit;
Maria pariens nobis magnum sacerdotem paravit.
In testa amygdalina dulcis nucleus latebat,
A quo data est nobis tam dulcis medicina (1).

La même signification mystique de l'amande est encore attestée par une autre inscription curieuse, que l'on voit sur une belle tapisserie en laine à l'archevêché de Reims. Les vers, comme la tapisserie, sont en style du XVIᵉ siècle et tissés dans la laine :

Comment Moyse fust très-fort esbahy
Quand apperçut le verd buisson ardant
Dessus le mont Horeb ou Sinay,
Et n'estait rien de sa verdeur perdant ;
Pareillement la Pucelle eut enfant
Sans fraction ne avcune ouverture :
Et la virge d'Aaron fut florissant
En une nuit, cela nous le figure.

Nous devons ajouter que certains écrivains, entre autres M. de Montalembert, regardent l'amande comme une forme consacrée à la Trinité (2).

(1) Voir le *Speculum humanæ salvationis*, ms. de la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, Théol. lat. 42ᵇ, fol. 10 verso.

(2) De Montalembert, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art*, pag. 100.

II. Beaucoup d'auteurs ont donné le nom d'*amande mystique* à ce qui a été désigné plus tard sous le nom d'*auréole* par plusieurs écrivains. Cette auréole, de forme ovale, entoure constamment les personnes divines, dans les compositions les plus anciennes, soit en peinture, soit en sculpture. La sainte Vierge est ordinairement entourée d'une auréole de même forme, sans doute à cause de la signification symbolique que l'on y attachait. Les antiquaires anglais ont donné à l'amande mystique ou à l'auréole elliptique le nom barbare de *vesica piscis*, vessie de poisson. Cette étrange dénomination, trop facilement adoptée en France par plusieurs antiquaires, doit être rejetée comme fausse et comme inconvenante. Elle est fausse, puisque l'amande mystique n'a certainement aucune ressemblance avec la vessie des poissons; elle est inconvenante, et comme le dit avec raison M. Didron, dans son *Iconographie chrétienne*, une terminologie qui se respecte doit repousser une pareille expression. L'auteur que nous venons de nommer regarde l'amande mystique comme une variété de l'auréole, qu'il définit, considérée en général : Le nimbe de tout le corps, comme le nimbe est l'auréole de la tête. L'auréole et le nimbe sont de même nature, un nuage transparent, une lumière qui enveloppe le corps entier. M. Didron, mentionnant le nom d'*amande mystique*, s'élève contre le mot de *mystique*, qui préjuge, selon lui, avant tout examen, une intention symbolique dont on peut fort raisonnablement douter. Il ne donne aucune raison de cette désapprobation formelle, sinon que l'auréole n'est pas toujours de forme elliptique. C'est vrai : aussi les auteurs qui acceptent la dénomination primitive, *après examen*, n'ont-ils jamais prétendu que toutes les auréoles étaient en forme d'amande. Quoi qu'il en soit, nous pensons que l'on peut fort bien conserver le nom d'*amande mystique* pour désigner particulièrement cette espèce d'auréole ovale qui, sur le tympan des portails de l'époque romano-byzantine et ogivale, dans les vitraux, dans des sculptures sur bois et sur pierre, dans des peintures à fresque, encadre la figure de Notre-Seigneur ou de la sainte Vierge.

L'amande mystique ou l'auréole elliptique semble convenir parfaitement pour entourer le corps d'un personnage debout. On peut la regarder comme la traduction de ces mots du Psalmiste : *Amictus lumine sicut vestimento.*

Chez les Italiens, dit M. Didron, le rebord extérieur qui embrasse tout le champ de l'auréole est régulier, géométrique, comme toutes les lignes de l'art chrétien en Italie. En France, les lignes extérieures qui forment le contour ne sont pas toujours aussi régulières, quoique communément, aux plus anciennes époques de l'art, l'amande soit parfaitement tracée. Nous en avons vu fréquemment des exemples dans les monuments de la période romano-byzantine. Nous nous contenterons de citer les beaux christs byzantins qui décorent les portails de plusieurs églises dans la Bourgogne, comme à Autun, à Vézelay, à Cervon et à Mars, dans le Nivernais.

Au XV^e siècle, le rebord saillant de l'amande est quelquefois tout rempli d'anges, comme on garnit d'arabesques le cadre d'un tableau. Ainsi, une peinture sur bois qu'on voit dans l'église de l'abbaye de Saint-Riquier, et qui représente l'Assomption de la sainte Vierge, montre en haut, dans le ciel, la Trinité qui se dispose à recevoir Marie que des anges enlèvent et emportent en paradis. La Trinité est au sein d'une large auréole en ovale, mais presque ronde, et dans la bande du cercle brille un cordon d'anges. Le magnifique volume de la *Cité de Dieu*, de saint Augustin, traduite par Raoul de Presles, et que possède la bibliothèque Sainte-Geneviève, offre plusieurs exemples de ces auréoles qui environnent Dieu et qui sont tapissées de chérubins et de séraphins d'azur, d'or et de feu (1).

Aux antiquaires païens, l'auréole, quand elle a la forme d'un cercle ou d'une amande, pourrait rappeler les *imagines clypeatæ* si fréquentes chez les Romains et même chez les Grecs. Dans un manuscrit de la bibliothèque Royale, Dieu, armé d'un glaive et de flèches, en buste et en saillie dans un cercle comme sur un bouclier, ressemble entièrement à ces images sur bouclier qu'on voit sur les sarcophages romains particulièrement. Il serait donc facile, suivant M. Didron, de trouver dans l'archéologie romaine une des origines de l'auréole, en songeant que des bustes du Christ sont fréquemment placés au front des basiliques de forme païenne, en ce lieu où les gothiques ont depuis percé une rose; où, avant les gothiques, les architectes romains avaient ouvert un *oculus*; où, avant cet *oculus* à jour, on remarque un *oculus* aveugle et rempli par le Christ et les attributs des évangélistes. Notre-Dame de Poitiers, qui est du XII^e siècle, a conservé encore la trace de cet usage : elle nous montre ainsi Jésus-Christ entouré des attributs des évangélistes et enfermé dans une espèce d'ovale, un *oculus*, ou une rosace aveugle.

Sur cette manière de représenter le Christ en buste, dit M. Raoul Rochette (*Discours sur l'art du christianisme*, note 2 de la page 25), imitée des images en bouclier, voyez Buonarotti, qui en cite pour exemple la mosaïque aujourd'hui détruite du grand arc de Saint-Paul-hors-les-Murs, *Dittico sacro*, etc., pag. 262. Cet usage durait encore au VII^e siècle, et l'on en a acquis la preuve par la peinture de l'oratoire de Sainte-Félicité, découvert en 1812 dans les Thermes de Titus, en haut de laquelle était une image pareille du Sauveur en buste. (Guattani, *Memorie enciclopediche*, etc., tom. I, tav. XXI.)

Il est reconnu que l'auréole est le plus souvent de forme ovale ou en amande ; mais cet ovale est quelquefois figuré par des branches d'arbre qui se croisent, s'écartent pour

(1) *Iconographie chrétienne*, pag. 90.

laisser un espace vide, et se recroisent ensuite, composant ainsi comme une double ogive, l'une en haut, l'autre en bas, et retournée. Presque tous les arbres généalogiques, surtout ceux du XIIe et du XIIIe siècle, le long desquels s'échelonnent les ancêtres de la sainte Vierge et de Jésus-Christ, sont ainsi disposés. On en trouve un curieux spécimen dans l'une des verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours. Le vitrail représente la tige de Jessé. Le patriarche est figuré couché dans une grotte, au plafond de laquelle sont suspendues deux lampes. De ses flancs sort un arbre vigoureux qui envoie des rameaux jusqu'au sommet de la fenêtre. Ces rameaux verdoyants, parés de feuilles, s'unissent pour former des cadres en ovale, où l'on voit quelques-uns des ancêtres de la sainte Vierge et de Notre-Seigneur. Au sommet de la tige repose Jésus-Christ, la tête entourée du nimbe crucifère ; à l'extérieur de l'auréole voltigent des colombes, ayant également la tête entourée du nimbe divin, parce qu'elles représentent l'Esprit-Saint. On en peut voir la description dans l'ouvrage intitulé : *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, in-folio, avec de magnifiques planches chromolithographiées, au nombre de dix-huit. *Voy.* AURÉOLE.

AMBITUS.—I. Dans les auteurs ecclésiastiques, cette expression fréquemment employée désigne particulièrement un espace consacré autour d'une église : c'était un lieu *saint*, où les réfugiés trouvaient un asile inviolable. Parmi les lieux d'asile, jadis si respectés, il y en avait peu en France d'aussi célèbre que la basilique de Saint-Martin de Tours. Il ne faut pas croire que les fugitifs cherchaient un refuge dans l'église seulement et au pied des saints autels. C'est bien ainsi, sans doute, que le droit d'asile s'était introduit dans la société chrétienne ; et nous trouvons chez les historiens plus d'un témoignage pour montrer que l'on regardait comme un crime et un sacrilége d'arracher les coupables de l'église ou du sanctuaire où ils s'étaient retirés : on ne voulait pas porter des mains violentes sur des malheureux qui étaient protégés, pour ainsi dire, par Dieu lui-même. Mais plus tard, lorsque la législation eut reconnu le droit d'asile aux églises, et en eut fixé en quelque sorte les diverses conditions, l'*Ambitus*, le parvis, le péristyle, les abords du temple, entourés d'une enceinte fortifiée, servirent de retraite aux réfugiés. On y disposa des constructions spéciales, assez spacieuses quelquefois, comme à Saint-Martin de Tours, pour recevoir de nombreux fugitifs, des princes même, accompagnés d'une suite considérable. Pour en donner une idée complète, nous emprunterons aux *Récits mérovingiens* de M. Augustin Thierry quelques détails puisés dans les écrits de saint Grégoire de Tours, et relatifs à l'histoire de l'infortuné Mérovée, fils de Chilpéric.

Avant d'entrer en matière, nous devons ajouter que l'on donnait encore le nom d'*Ambitus* aux cimetières qui entouraient les églises, et même aux terrains qui avoisinaient un monument funèbre. Dans les tombeaux souterrains, les Grecs et les Romains appelaient de ce nom une niche destinée à recevoir une urne, et il a été quelquefois employé à une époque moins reculée, pour désigner ces sortes d'excavations profondes, pratiquées dans les murailles d'un caveau sépulcral, ou sous un *enfeu*, pour y insérer des cercueils.

De grandes niches, appelées *enfeus*, se voient dans un grand nombre de chapelles, et souvent pratiquées dans la partie inférieure du mur ou de l'écran qui enclôt le chœur. Ces niches, quelquefois fort simples, quelquefois richement décorées, étaient préparées pour placer des tombes. On voit de ces enfeus, qui ont un petit autel dans le cube duquel est une cavité destinée à servir de sépulcre. Le droit d'*enfeu* était anciennement, dans certaines provinces, un droit seigneurial. *Voy.* ENFEU.

II. Après la mort du roi Sigebert, Mérovée, fils de Chilpéric, s'éprit d'amour pour la veuve de son oncle, Brunehaut, et l'épousa à Rouen, en 576. Prétextat, évêque de Rouen, parrain de Mérovée, et qui, en vertu de cette paternité spirituelle, conservait pour lui, depuis le jour de son baptême, une véritable tendresse de père, célébra secrètement la messe du mariage. Selon les rites de l'époque, tenant la main des deux époux, il prononça les formules sacramentelles de la bénédiction conjugale, acte de condescendance qui devait un jour lui coûter la vie, et dont les suites ne furent pas moins fatales au jeune imprudent qui le lui avait arraché.

Le roi de Neustrie, irrité, courut à Rouen à la tête d'une armée. Les deux jeunes époux se réfugièrent dans une petite église de Saint-Martin, bâtie sur les remparts de la ville. C'était une de ces basiliques de bois, communes dans toute la Gaule. Quoiqu'un pareil asile fût très-incommode à cause de la pauvreté des logements qui, attenant aux murs de la petite église et participant à ses priviléges, servaient d'habitation aux réfugiés, Mérovée et Brunehaut s'y établirent, décidés à ne point quitter ce lieu tant qu'ils se croiraient en péril.

Chilpéric fit des promesses, et les deux époux quittèrent leur asile. Ce prince était naturellement soupçonneux. Frédégonde lui inspira des sentiments de défiance et même de fureur contre son fils. Le roi irrité le fit désarmer ignominieusement et jeter en prison. Il fut condamné à perdre sa chevelure, à prendre la tonsure ecclésiastique, et même ordonné prêtre malgré lui. Exilé à Saint-Calais, Mérovée, sur l'invitation de Gonthramn-Boson, se retira auprès de Saint-Martin de Tours.

« Dès que le fils de Hilperik, avec Gaïlen, son frère d'armes, ses jeunes compagnons et de nombreux serviteurs, eut pris un logement dans le parvis de la basilique de Saint-Martin, l'évêque Grégoire de Tours se hâta de remplir certaines formalités qu'exigeait la

loi romaine, et dont la principale consistait pour lui à déclarer au magistrat compétent et à la partie civile l'arrivée de chaque nouveau réfugié. Dans la cause présente, il n'y avait d'autre juge et d'autre partie intéressée que le roi Hilperik ; c'était donc à lui que la déclaration devait être faite, quelle que fût d'ailleurs la nécessité d'adoucir par des actes de déférence l'aigreur de son ressentiment. Un diacre de l'église métropolitaine de Tours partit pour Soissons, ville royale de Neustrie, avec la mission de faire un récit exact de tout ce qui venait d'avoir lieu. Il eut pour compagnon, dans cette ambassade, un parent de l'évêque, appelé Nicetius, qui se rendait à la cour de Hilperik pour des affaires personnelles. »

Le roi, de plus en plus irrité, animé en outre par les insinuations de Frédégonde, fit jeter le diacre en prison et le dépouilla de tout ce qu'il possédait. Il écrivit en même temps à Grégoire de Tours une lettre conçue en ces termes : « Chassez l'apostat hors de votre basilique, sinon j'irai brûler tout le pays. » L'évêque répondit simplement qu'une pareille chose n'avait jamais eu lieu, pas même au temps des rois goths qui étaient hérétiques, et qu'ainsi elle ne se ferait pas dans un temps de véritable foi chrétienne.

« Mérowig, léger et inconséquent par caractère eut bientôt recours à des distractions plus d'accord avec ses habitudes turbulentes que les veilles et les prières auprès des tombeaux des saints. La loi, qui consacrait l'inviolabilité des asiles religieux, voulait que les réfugiés fussent pleinement libres de se procurer toute espèce de provisions, afin qu'il fût impossible à ceux qui les poursuivaient de les prendre par la famine. Les prêtres de la basilique de Saint-Martin se chargeaient eux-mêmes de pourvoir des choses nécessaires à la vie leurs hôtes pauvres et sans domestiques. Le service des riches était fait tantôt par leurs gens qui allaient et venaient en toute liberté, tantôt par des hommes et par des femmes du dehors, dont la présence occasionnait souvent de l'embarras et du scandale. A toute heure les cours du parvis et le péristyle de la basilique étaient remplis d'une foule affairée ou de promeneurs oisifs et curieux. A l'heure des repas, un bruit d'orgie, couvrant parfois le chant des offices, allait troubler les prêtres dans leurs stalles et les religieux au fond de leurs cellules. Quelquefois aussi les convives, pris de vin, se querellaient jusqu'à en venir aux coups, et des rixes sanglantes avaient lieu aux portes et même dans l'intérieur de l'église.

« Si de pareils désordres ne venaient point à la suite des festins où Mérowig cherchait à s'étourdir avec ses compagnons de refuge, la joie bruyante n'y manquait pas ; des éclats de rire et de grossiers bons mots retentissaient dans la salle et accompagnaient surtout les noms de Hilperik et de Frédégonde. Mérowig ne les ménageait pas plus l'un que l'autre. Il racontait les crimes de son père et les débauches de sa belle-mère, traitait Frédégonde d'infâme prostituée, et Hilperik de mari imbécile, persécuteur de ses propres enfants. « Quoiqu'il y eût en cela beaucoup de vrai, dit l'historien contemporain, je pense qu'il n'était pas agréable à Dieu que de telles choses fussent divulguées par un fils. » Cet historien, Grégoire de Tours lui-même, invité un jour à la table de Mérowig, entendit de ses propres oreilles les scandaleux propos du jeune homme. A la fin du repas, Mérowig, resté seul avec son pieux convive, se sentit en veine de dévotion et pria l'évêque de lui faire quelque lecture pour l'instruction de son âme. Grégoire prit le livre de Salomon, et l'ayant ouvert au hasard, il tomba sur le verset suivant : *L'œil qu'un fils tourne contre son père lui sera arraché de la tête par les corbeaux de la vallée.* Cette rencontre, faite si à propos, fut prise par l'évêque pour une révélation de l'avenir.

Cependant Frédégonde, plus acharnée dans sa haine et plus active que son mari, résolut de prendre les devants sur l'expédition qui se préparait, et de faire assassiner Mérowig au moyen d'un guet-apens. Le comte de Tours, Leudaste, qui tenait à s'assurer les bonnes grâces de la reine, et qui d'ailleurs avait à se venger du pillage commis dans sa maison l'année précédente, s'offrit avec empressement pour exécuter ce meurtre. Comptant sur l'imprévoyance de celui qu'il voulait tuer par surprise, il essaya différents stratagèmes pour l'attirer hors des limites où s'arrêtait le droit d'asile ; mais il n'y réussit pas.

Frédégonde envoya près de Gonthramn une personne affidée qui lui remit de sa part ce message : « Si tu parviens à faire sortir Mérowig de la basilique, afin qu'on le tue, je te ferai un magnifique présent. » Gonthramn-Boson accepta de grand cœur la proposition. Persuadé que l'habile Frédégonde avait déjà pris toutes ses mesures, et que des meurtriers apostés faisaient le guet aux environs de Tours, il alla trouver Mérowig, et lui dit du ton le plus enjoué : « Pourquoi menons-nous ici une vie de lâches et de paresseux, et restons-nous assis comme des hébétés autour de cette basilique? Faisons venir nos chevaux, prenons avec nous des chiens et des faucons, et allons à la chasse nous donner de l'exercice, respirer le grand air et jouir d'une belle vue. »

Le besoin d'espace et d'air libre que ressentent si vivement les emprisonnés parlait au cœur de Mérowig, et sa facilité de caractère lui faisait approuver sans examen tout ce que proposait son ami. Il accueillit avec la vivacité de son âge cette invitation attrayante. Les chevaux furent amenés sur-le-champ dans la cour de la basilique, et les deux réfugiés sortirent en complet équipage de chasse, portant leurs oiseaux sur le poing, escortés par leurs serviteurs et suivis de leurs chiens tenus en laisse. Ils prirent pour but de leur promenade un domaine appartenant à l'église de Tours et situé au village de *Jocondiacum*, aujourd'hui Joui, à peu de distance de la ville. Ils passèrent ainsi tout le

jour, chassant et courant ensemble, sans aucun accident et sans que les émissaires de Frédégonde se fussent montrés. »

Chacun sait comment l'infortuné Mérovée quitta l'asile de Saint-Martin de Tours, fut errant pendant quelque temps et périt misérablement aux environs d'Arras.

AMBON. — L'ambon est une tribune élevée, d'où se fait au peuple la lecture de l'Epître et de l'Evangile.

On a beaucoup écrit sur la forme, l'emplacement et le nombre des ambons dans les anciennes basiliques chrétiennes, sans réussir à résoudre ces questions. Les auteurs ne sont pas même parvenus à s'accorder sur l'étymologie du mot *ambon*. Les uns le font dériver d'un mot grec qui signifie *monter*, parce qu'en effet on y montait par plusieurs degrés; les autres, du mot latin *ambo*, *deux*, parce que, disent-ils, il y avait deux ambons : ce qui est vrai pour certains cas.

Dans un travail intitulé : *Idée d'une basilique chrétienne des premiers siècles*, travail inséré dans le tome XIX des *Annales de philosophie chrétienne*, M. l'abbé Cahier a donné un excellent résumé de ce qui a été écrit sur l'ambon par les différents auteurs. Il existe encore beaucoup de difficultés sur ce sujet non encore résolues. L'ambon portait les divers noms de βῆμα, πύργος, *pulpitum*, *suggestus*, *gradus*, *auditorium*, *ostensorium*, etc. Morin, toujours un peu tranchant, voit dans l'ambon tout simplement une sorte de chaire placée au même endroit que les chaires actuelles. Il se contente d'affirmer; il ne donne aucune preuve de son assertion. Que l'ambon ait généralement servi à chanter l'Evangile et les leçons de l'Ecriture sainte, c'est ce qui est reconnu, sans qu'il faille multiplier les citations pour le démontrer (1). Entendu de cette façon, on le trouve indiqué comme placé au milieu de l'église; mais faut-il en conclure qu'il occupait précisément le point central, ou seulement qu'il fut placé de côté dans la nef du milieu? L'une et l'autre indication peuvent s'appuyer sur d'anciens textes, et plusieurs fois elles se vérifièrent toutes deux en même temps. Lorsque plusieurs ambons s'élevaient dans une même église, il s'en trouvait jusqu'à trois, l'un pour la récitation des prophéties et de l'Ancien Testament; un second, communément à gauche de la nef (au sud dans les églises orientées) pour l'Epître; et le troisième à droite, pour l'Evangile. Quand il ne s'en trouvait qu'un, la distinction des fonctions y était signalée extérieurement par le cérémonial. L'Epître se lisait sur un degré moins élevé, et le visage tourné vers l'autel, tandis que le plateau supérieur était réservé pour le diacre lisant l'Evangile, le visage tourné vers le côté des hommes : un chandelier, qui se voit dans plusieurs ambons, pourrait bien avoir été destiné plutôt au flambeau ordinaire de l'Evangile qu'au cierge pascal. Tel est entre autres le sentiment de Sarnelli dans sa *Basilinographia*.

Lorsque le concile de Laodicée (*Can.* 15) parle de l'*ambon*, il y place les chantres, et nous donne lieu de reconnaître que ce mot indiquait souvent tout l'espace occupé par le clergé des ordres inférieurs. C'était donc le chœur proprement dit; et c'est ce qui explique pourquoi saint Grégoire de Nazianze l'appelle le *grand* βῆμα, par opposition à l'ἱερὸν βῆμα, qui était le sanctuaire : ce fait est confirmé, non-seulement par Goar, mais par ce qui nous reste d'anciennes basiliques à Rome. A Saint-Clément, l'enceinte du chœur subsiste encore dans la nef centrale, avec ses ambons et ses siéges pour les chantres. A Sainte-Marie *in Cosmedin*, où le jubé seul, l'ambon proprement dit, s'est conservé, on reconnaît encore l'emplacement du chœur, à la différence de niveau dans cette partie de l'église.

On comprend dès lors comment l'ambon pouvait avoir une entrée assez considérable pour qu'elle eût un nom parmi les portes de la basilique : elle était désignée sous le nom de *porta speciosa*. On la trouve nommée çà et là *porta regia*. Cette dernière expression pourrait avoir pour origine l'usage byzantin de couronner les empereurs dans le chœur. Telle est l'opinion de l'abbé Thiers. Du reste, Goar fait remarquer que ce nom de *porte royale* se donne également à l'entrée du sanctuaire; et Jean Diacre, cité par Mazzocchi, nomme *regiolæ* les petites portes d'argent qui s'ouvrent sur le tombeau de saint Janvier, pour permettre l'introduction des linges que l'on voulait faire toucher à ses reliques. (*Voy.* Selvaggio, lib. II, p. 1, cap. 2, § 4.)

Le jubé, d'ailleurs, pouvait occuper à peu près le point central de la nef principale, s'il était placé à l'entrée du chœur, comme on le voit encore dans plusieurs églises; et les pénitents de la classe des *prosternés* et des *consistants* auront pu être placés, soit devant la grande porte du chœur, soit autour de l'enceinte qui l'entourait, lorsque cette enceinte, comme à Saint-Clément, n'atteignait pas les nefs latérales. Les enfants que nous trouvons placés entre le chœur et le sanctuaire (*Constit. apost.*, lib. VIII, cap. 11; Jean Moschus; *Pré spirituel*, cap. 196) pourraient bien avoir rempli là le rôle des enfants de chœur, d'autant que la plus ancienne hymne grecque connue semble spécialement destinée à être chantée par des enfants. (*Voy.* Clément d'Alexandrie, à la fin du *Pédagogue*.)

L'abbé Thiers, qui avait étudié assez sérieusement cette question dans sa *Dissertation sur les jubés, les chœurs et les autels*, a néanmoins confondu entièrement le chœur avec le sanctuaire. Quelques passages empruntés au moyen âge semblent, il est vrai, prêter à cette confusion; mais les écrivains ecclésiastiques les plus anciens s'accordent à n'admettre dans le sanctuaire que les prêtres et les diacres. Encore est-il douteux que

(1) *Voyez* à ce sujet saint Cyprien, *Ep.* 33 et 34; Sozomène, *Hist. eccl.*, lib. VIII, cap. 5; lib. IX, cap. 2; Goar, Thiers, etc.

l'évêque lui-même fût toujours dans le sanctuaire hors du temps de la messe ; alors il s'y trouvait comme célébrant ; mais durant les autres offices, Goar avait vu les évêques grecs siéger, comme les abbés, à l'extrémité du chœur la plus voisine du sanctuaire, du côté du midi, c'est-à-dire à droite. Les diacres, comme ses ministres immédiats, prenaient place du même côté que lui ; les prêtres occupaient les siéges de la gauche, l'archiprêtre vis-à-vis de l'évêque, et les autres à la droite de celui-là. Mais, comme la place d'honneur accordée aux diacres près de l'évêque leur avait donné lieu de s'en faire accroire et de s'enorgueillir, on régla dans l'Eglise latine qu'ils siégeraient de part et d'autre après les prêtres.

« L'ambon, dit M. Batissier, dans ses *Eléments d'archéologie nationale*, pouvait être assez grand pour qu'il y eût un autel, comme celui de Saint-Jean, à Lyon, où l'on disait la messe tous les jours après matines. » M. Batissier pourrait bien avoir confondu l'ambon avec le jubé. Quoique le premier soit l'origine du second, on croit que le jubé fut, au moyen âge surtout, construit dans des dimensions bien plus considérables que les ambons primitifs.

Nous avons dit précédemment que la forme des ambons variait beaucoup. Il y en avait de carrés, de ronds, de formes polygonales. Ils étaient fréquemment en marbre et ornés de bas-reliefs. Ils étaient posés sur des soubassements de diverses formes, et quelquefois ils ressemblaient presque à un *ciborium* (*Voyez* ce mot) soutenu par des colonnes et placé au-dessus d'un autel.

Le plus ancien ambon dont on connaisse la date positive se voit dans l'église du Saint-Esprit, à Ravennes ; il est du VI^e siècle. Le plus moderne, au contraire, est, dit-on, celui de Saint-Pancrace, à Rome ; il porte la date de 1249.

Le savant cardinal Bona, dans son *Traité de Liturgie*, chap. 6, n° 3, donne de curieux détails sur la destination de l'ambon. Non-seulement, dit-il, on y lisait l'Epître et l'Evangile, mais encore l'évêque y prononçait les discours qu'il adressait à la foule. A cause de cela, l'ambon est désigné dans les écrits de plusieurs saints Pères sous le nom de *tribune* ou de *tribunal*. On en trouve un exemple dans ce passage de saint Cyprien, où il parle de Célerin qui avait été ordonné lecteur : *Quid aliud quam super pulpitum, id est, super* TRIBUNAL *ecclesiæ oportebat imponi, ut loci altioris dignitate subnixus et plebi universæ pro honoris sui claritate conspicuus, legat, præcepta et Evangelium Domini, quæ fortiter et fideliter sequitur ?*

Dans une hymne à l'honneur de saint Hippolyte, Prudence s'exprime en ces termes :

Fronte sub adversa gradibus sublime TRIBUNAL
Tollitur antistes, prædicat unde Deum.

Saint Grégoire de Tours emploie la même expression au livre II de la *Gloire des martyrs*, chap. 2. *Denique oratione factâ erigo oculorum aciem ad tribunal.* Enfin le poëte Sidoine Apollinaire désigne le même lieu sous le nom d'*ara :*

Seu te conspicuis gradibus venerabilis ARÆ
Concionaturum plebs sedula circumsistit.

Les Grecs, continue le cardinal Bona, appellent proprement ambon un lieu supérieur et très-élevé, comme le sommet des montagnes et toute éminence qui s'élève dans une plaine. En transportant cette dénomination dans l'Eglise, ils l'ont appliquée à la chaire ou tribunal, d'où l'on fait lecture non-seulement de l'Epître et de l'Evangile, mais encore des diptyques, et d'où les orateurs débitent leurs sermons. C'est donc à tort que Wilfrid Strabon fait venir le mot *ambon* du latin *ambire.*

Il ne faut pas sans doute attacher trop d'importance à l'étymologie donnée par le cardinal Bona. Comme nous l'avons noté en commençant, les auteurs ont beaucoup varié à ce sujet, et de leurs discussions il n'est sorti aucune décision que l'on puisse regarder comme définitive. Ajoutons, néanmoins, d'après le même auteur, que, dans certaines églises, il y avait à l'ambon deux rangs de degrés, l'un à gauche, du côté de l'orient, pour monter, l'autre à droite, du côté de l'occident, pour descendre. Dans d'autres églises, afin de montrer un plus grand respect pour le livre des saints Evangiles, le diacre montait par l'un des escaliers et le sous-diacre par l'autre.

On trouve des détails fort intéressants sur les lectures qui se faisaient de l'ambon dans le chapitre 6 du bel ouvrage du cardinal Bona. Nous engageons à y recourir ceux de nos lecteurs qui voudraient ajouter aux notions archéologiques que nous venons d'exposer quelques notions liturgiques sur une pratique ancienne qui se rattache étroitement à la question de l'ambon. *Voy.* CHAIRE, JUBÉ.

AMEUBLEMENT DES EGLISES. — I. La question de l'ameublement des églises est une des plus importantes et, nous devons ajouter, une des plus difficiles, que puisse traiter l'archéologie dans l'état actuel de la science, et surtout au point de vue pratique. Elle préoccupe vivement les antiquaires qui se livrent à l'étude de l'archéologie sacrée ; et, dans plusieurs recueils, on trouve des dissertations plus ou moins intéressantes sur le trésor des anciennes églises et sur différents meubles qui les garnissaient. Malgré certains travaux, qui ne sont pas sans mérite, cette matière est hérissée de nombreuses difficultés. Il ne suffit pas de faire l'histoire des principaux meubles ecclésiastiques à l'aide des textes historiques ou des monuments, il faut encore en montrer l'appropriation à nos usages, d'après les modifications qui se sont introduites dans notre liturgie et nos habitudes religieuses.

Nous savons que certains archéologues, plus empressés de visiter nos églises en amateurs qu'en véritables chrétiens, tiennent absolument à établir dans nos sanctuaires des dispositions, des formes, des objets qui ne sont plus en rapport avec nos prescrip-

tions liturgiques, et ils y tiennent uniquement, parce qu'ils trouvent des dispositions, des formes, des objets analogues dans les églises du moyen âge. Pour nous, qui trouvons les lois de la liturgie aussi respectables dans leurs prescriptions actuelles que dans leurs règles anciennes, aujourd'hui tombées en désuétude, nous ne saurions admettre de semblables prétentions. Est-il possible de meubler nos églises suivant le style de leur architecture, sans faire revivre toutes les formes antiques? Telle est la question que l'on doit poser et résoudre avant tout. Nous croyons qu'on peut y répondre affirmativement, et nous allons en donner brièvement quelques preuves.

Commençons en disant que nous ne partageons pas le moins du monde le sentiment de certains auteurs, des Anglais en particulier, qui soutiennent que l'on doit reproduire intégralement les meubles ecclésiastiques anciens, avec leurs accessoires, quand bien même ils ne seraient pratiquement d'aucun usage. Ils seraient placés dans le monument comme un vestige de l'antiquité et comme un ornement. Par exemple, on doit, suivant eux, placer des rideaux autour de l'autel, quoique ces rideaux ne soient jamais tirés, comme cela se faisait jadis. Les meubles et leurs accessoires doivent avoir leur raison d'être : il en est de cela comme de toute bonne ornementation, qui doit être constamment motivée par le besoin, l'usage, la nécessité ou l'utilité.

D'après les écrivains les plus dignes de foi, en ce qui concerne l'ameublement et l'ornementation des églises, nous savons que les coutumes variaient, surtout dans l'emploi des accessoires, suivant les contrées et même suivant les églises. Il existe encore de nos jours un grand nombre de cérémonies et d'usages particuliers qui remontent jusqu'au moyen âge. Comment serait-il possible de contraindre maintenant toutes nos églises à adopter les usages en vigueur dans une autre église à une époque déterminée? Il faudrait d'abord prouver que dans toutes les cathédrales, sans exception, à une époque archéologique donnée, toutes les pratiques liturgiques fussent absolument les mêmes, et nous sommes convaincus que l'on ne saurait prouver cette identité. Alors, pourquoi imposera-t-on aux églises du midi de la France des objets d'ameublement ecclésiastique qui étaient en usage exclusivement dans le nord? Comment surtout introduira-t-on dans un pays des formes adoptées dans un autre? On voit que les difficultés sont plus faciles à présenter qu'à résoudre. Si nous entrions dans le détail, nous prendrions en main le *Rational des divins offices*, par Guillaume Durand, évêque de Mende, et, en parcourant chaque page, nous montrerions comment, au XIII^e siècle, il y avait des différences profondes dans la célébration des offices et par conséquent dans les diverses parties du mobilier liturgique, entre les églises les plus illustres. Guillaume Durand a soin de nous faire remarquer que cette infinie variété ne doit ni surprendre ni scandaliser. Que serait-ce si nous comparions les textes de Guillaume Durand avec d'autres textes contemporains! nous verrions que les divergences étaient beaucoup plus nombreuses qu'on ne l'imagine communément. En parcourant les savants ouvrages des Bénédictins sur la liturgie ancienne, ceux de Dom Martène en particulier, on se convaincra de plus en plus que les rites et les cérémonies étaient variés dans les églises des principaux ordres monastiques, comme dans les églises épiscopales.

Quelle conséquence peut-on tirer de ces faits? C'est assurément, que le mobilier n'était pas identique dans tous nos édifices sacrés, même aux meilleures époques archéologiques, quand l'art de bâtir était soumis aux mêmes règles dans la plus grande partie de l'Europe centrale. Nous savons, par exemple, que les rideaux ou courtines, dont parle longuement Guillaume Durand, au 1^{er} livre de son *Rational*, étaient fort communes en Italie, et presque inconnues en France à l'époque où il écrivait. Le fait mentionné dans les *Annales archéologiques*, tome IX, 1^{re} liv. de 1849, au sujet de l'autel principal de l'ancienne cathédrale d'Arras, détruite par suite de la première révolution française, n'est pas d'une autorité sans réplique, d'autant plus que le dessin, aidé un peu par le graveur, a été pris sur une peinture de la Renaissance faite probablement par un artiste italien.

Ne semble-t-il pas beaucoup plus rationnel de construire les meubles liturgiques dont on a besoin de garnir nos églises, d'après le style du monument, d'après les traditions de l'antiquité, suivant les exigences de l'archéologie, nous ne contestons nullement ces principes, mais en même temps dans une forme, des dimensions, avec des détails, des accessoires en rapport avec notre liturgie, nos cérémonies, nos habitudes et nos prescriptions liturgiques modernes? Les évêques, gardiens sévères des coutumes religieuses, ne souffriraient pas, et avec raison, selon nous, que l'on introduisît dans nos sanctuaires des dispositions et des objets en désaccord avec le rituel et le cérémonial. Nous sommes intimement convaincu que l'on peut faire de l'art chrétien et de l'archéologie sans copier servilement certains modèles d'autel, de crucifix, de chandeliers, de baldaquins, d'*antipendium* ou devants d'autels, etc., exécutés au moyen âge. Que les artistes étudient attentivement les œuvres anciennes; qu'ils se pénètrent du génie qui a présidé à l'érection de nos magnifiques monuments chrétiens, et ils réussiront à renouer la chaîne trop longtemps interrompue des bonnes traditions artistiques pour l'ameublement et la décoration des églises.

Nous n'ignorons pas que des tentatives malheureuses ont eu lieu, hélas! trop souvent et en beaucoup de lieux. Nous savons encore que les artistes n'étudient pas partout suffisamment les chefs-d'œuvre qu'ils aspirent à reproduire ou à compléter. Nous déplorons vivement les anachronismes qui ont

été commis dans nos plus admirables monuments ; nous flétrissons de toute l'énergie dont nous sommes capable le faux goût et le vandalisme aveugle qui ont poussé à remplacer de curieux meubles antiques par des meubles modernes : mais nous engageons les sincères amis de notre art chrétien à ne se pas désespérer, à ne pas faire fausse route, à ne pas rétrograder. Or, je dis que l'opinion trop absolue de certains archéologues est propre à désespérer les amis de notre art religieux, et à les lancer dans une mauvaise voie. Comment astreindrez-vous un artiste de talent à copier tel crucifix, aux formes maigres et irrégulières, au visage difforme, à la pose contre nature, à la chevelure hérissée, en un mot, sans dessin, sans expression, sans grâce, et cela, parce que c'est une des œuvres les plus curieuses du XIII[e] siècle? Certes le XIII[e] siècle, au point de vue de l'architecture, est bien à nos yeux le plus étonnant des siècles renommés pour la culture des beaux arts et pour le point de perfection auquel ils ont atteint ; mais nous n'admirons pas les fautes de dessin commises au XIII[e] siècle ; et, quand nous poussons à suivre l'art du XIII[e] siècle dans la construction de nos nouvelles églises, nous ne prétendons pas que les grandes cathédrales d'Amiens, de Reims, de Chartres, de Bourges, de Paris, de Tours, de Troyes, de Rouen, soient sans aucun défaut. S'il y a des défauts reconnus des connaisseurs, il faut donc choisir ; et, puisque les artistes sont obligés de faire un choix, ils doivent suivre les bons modèles et abandonner les mauvais.

Nos idées seront-elles partagées par le plus grand nombre des antiquaires qui unissent l'amour de l'archéologie sacrée au désir de voir nos églises meublées et décorées convenablement ? Nous en sommes assurés ; car nous avons émis souvent ces idées en présence d'archéologues érudits et d'artistes aussi éminents dans la connaissance de l'antiquité sacrée que dans la pratique de l'art, et elles ont été approuvées vivement. Elles ne sont d'ailleurs que l'application à l'ameublement des églises des principes que nous avons exposés dans les *Annales archéologiques* « relativement aux restaurations à faire dans nos monuments du moyen âge. » Nous en placerons ici l'abrégé.

II.

Les études archéologiques, aujourd'hui cultivées avec une si noble ardeur, tendent naturellement à un double but. Elles posent d'abord les bases de la science elle-même ; elles appliquent ensuite les principes que l'observation et le raisonnement ont acquis et démontrés. Il y a entre ces deux tendances relation intime et dépendance si absolue, qu'elles réagissent fortement l'une sur l'autre. Lorsque les principes sont clairement et scientifiquement formulés, l'application est rationnelle, irréprochable ; si au contraire la science est incomplète, la pratique est embarrassée, fautive, souvent impossible.

L'étude des principes est actuellement fort avancée. Plusieurs antiquaires, par des efforts persévérants, ont travaillé avec succès à reconstituer la science sur des fondements solides. Ils ont observé, comparé ; ils ont fécondé leurs observations et leurs comparaisons par des considérations philosophiques. De leurs recherches est née une science historique qui, dès son berceau, a su prendre une place honorable parmi les sciences humaines. De nombreux obstacles étaient à vaincre, la plupart ont été heureusement surmontés, et nous croyons fermement que les autres le seront avec un égal bonheur.

Depuis quelques années surtout, des travaux de la plus haute portée ont été accomplis dans le domaine archéologique. Des questions demeurées obscures s'éclaircissent; des points indécis sont fixés ; des problèmes difficiles sont résolus : nous verrons bientôt l'époque où l'archéologie nationale élèvera un monument scientifique digne des labeurs constants des antiquaires français.

Dès que les premiers mots de la science des édifices du moyen âge furent articulés, sans attendre qu'on pût les joindre entre eux selon les lois harmonieuses de la syntaxe, on voulut passer prématurément à des restaurations et même à des compositions nouvelles. Il advint ce qui devait nécessairement arriver. L'incertitude dans l'exécution trahit l'incertitude de la pensée directrice. On s'aventurait sur un terrain inexploré, sans être conduit par un guide expert : on s'égara. De là furent commises des fautes que nous déplorons amèrement, d'autant plus qu'elles sont consommées d'une manière irréparable. Nous ne voulons en ce moment en jeter la responsabilité sur personne ; nous aimons mieux la faire reposer sur les trop généreuses qualités de notre pays. Nous possédons en France une intraitable vivacité, qui nous a valu d'éclatantes victoires et de beaux triomphes, aussi bien dans le domaine de l'inspiration scientifique et littéraire, que sur les champs de bataille; mais souvent elle nous a occasionné de cruelles déceptions et de sanglants malheurs.

Quelles sont donc les idées qui doivent guider dans les réparations devenues malheureusement nécessaires dans un si grand nombre de nos monuments religieux ? Nous les exposerons sommairement.

Nos vénérables édifices du moyen âge ont souffert de rudes atteintes de la part du temps, et surtout de la main des hommes. Devons-nous réparer ces injures ? ou bien faut-il les laisser, comme de glorieuses cicatrices qui attestent les fureurs du combat et les résistances de la lutte ? Chercherons-nous à faire disparaître les traces que les siècles ont imprimées sur nos monuments ? Conserverons-nous les tristes mutilations opérées par des mains barbares qui se sont brutalement posées sur les merveilles des arts chrétiens ?

Pour répondre à ces questions, il est nécessaire d'établir une distinction. Il y a des

réparations urgentes qui remédient à de graves accidents, propres à compromettre la solidité même de l'édifice. Il y a aussi des réparations qui ont pour but de remplacer des parties importantes, que les tempêtes du temps ou les orages des passions politiques et religieuses ont emportées : ces parties ne sont pas indispensables à l'existence des monuments, mais elles sont nécessaires à leur régulière organisation. Enfin, il y a des restaurations qui s'étudient à refaire l'ornementation ou même à jeter des ornements dans des endroits où les artistes du moyen âge avaient jugé à propos de garder une réserve absolue.

Pour ce qui concerne les réparations de la première espèce, il ne pourra jamais demeurer un seul instant en doute qu'elles doivent être entreprises le plus promptement et le plus efficacement possible. Ce serait un crime que de laisser périr un monument par respect pour l'art. Ne serait-ce pas une ridicule retenue que celle qui s'abstiendrait de porter secours à un édifice menacé dans sa vie même, sous le sot prétexte qu'il ne faudrait pas gâter l'œuvre de nos devanciers? Ne portons pas des mains violentes et sacriléges sur les reliques de notre architecture chrétienne et nationale, mais aussi n'hésitons pas à y porter des mains respectueuses et amies. La postérité nous demandera compte aussi bien de notre inaction que d'un empressement trop hâtif.

Quant aux réparations du second genre, quelle conduite tenir? Considererons-nous nos églises comme un objet d'art qu'il faut conserver intact aux études et à l'observation? ou bien chercherons-nous à les guérir de leurs cruelles mutilations, de leurs blessures saignantes?

C'est uniquement sur cette seconde question que la polémique est possible, parce que c'est seulement ici que les idées peuvent aller en différentes directions. Des débats ont déjà été ouverts sur cette matière. Nous serons d'abord historien fidèle et impartial. Ensuite nous indiquerons rapidement notre manière particulière d'envisager la question et de la résoudre.

Dès le commencement, les esprits, sur ce sujet, se sont divisés en deux camps. Les raisons apportées de part et d'autre sont très-puissantes; si quelquefois elles ont été poussées jusqu'à l'exagération dans l'ardeur de la lutte, elles n'en gardent pas moins leur valeur, quand on sait les dépouiller de leur forme passionnée, pour les considérer dans leur nature intrinsèque.

Les uns veulent que nos édifices du moyen âge soient absolument conservés tels qu'ils sont arrivés jusqu'à nous, à travers les siècles et les agitations des hommes. Ils les regardent comme des monuments historiques qui ne seront des témoins irrécusables qu'autant qu'une main étrangère ne viendra pas y insérer de mensongères additions et des interpolations fâcheuses. Ce sont des chartes authentiques en pierres, dont la signification n'est pas moins importante que celle des chartes en papier ou en parchemin; ce que nul ne permettra jamais pour les unes, qui le souffrira pour les autres? Il y a d'ailleurs un parfum d'antiquité qui s'exhale des unes et des autres et qui disparaîtra pour jamais, si des formes nouvelles remplacent des caractères anciens.

Certainement ces arguments ont une grande autorité. Quand ceux qui combattent en faveur de cette opinion s'appuient sur l'ignorance des architectes, ils apportent des arguments plus vigoureux encore. En effet, dans plusieurs localités, les architectes sont entrés dans nos églises comme dans un pays conquis. Dieu sait, et nous savons aussi quelles déplorables réparations ils ont commises, quelles horribles restaurations ils leur ont infligées, de quels détestables embellissements ils les ont souillées! C'est en face de ces hideuses opérations que l'on comprend toute l'étendue des plaintes des amis des arts chrétiens!

Les partisans de cette opinion ajoutent encore qu'il serait absurde de tolérer un semblable mensonge artistique. Comment, disent-ils, jugerions-nous le téméraire qui aurait l'audace de porter la main sur la peinture inachevée d'un tableau de quelqu'un de nos grands maîtres? Nous n'aurions pas d'expression assez énergique pour stigmatiser une telle profanation. Tous les amis de la vérité dans les arts crieraient anathème contre une entreprise aussi folle. Eh bien, poursuivent-ils, comment admettre ce fâcheux mélange des produits de notre science incomplète avec les œuvres si pures de nos artistes anciens? Poser la question en ces termes, n'est-ce pas la résoudre?

Tels sont les arguments développés par les archéologues admirateurs des magnifiques productions du génie artistique du moyen âge, et jaloux de léguer intact à la postérité l'objet de leur légitime admiration. Écoutons maintenant les raisons alléguées par les partisans d'une autre opinion.

Ceux-ci ne considèrent pas nos vieux édifices chrétiens uniquement comme des monuments historiques des âges passés; ils les voient toujours servant à la célébration du même culte, abritant les mêmes cérémonies, prêtant asile à des chrétiens que lient des traditions non interrompues aux auteurs de ces grandes œuvres architecturales. Vivement émus par les souvenirs de l'histoire, ils n'en sont pas moins sensibles aux besoins actuels et quotidiens du culte. Ils se persuadent facilement que nos cathédrales et nos belles églises sont vivantes et qu'elles ont besoin qu'on les protége contre les ravages du temps, mais non comme on garde une momie descendue dans la tombe depuis des siècles. Par conséquent, ils refusent avec une louable énergie d'admettre pour ces monuments les mêmes principes qu'ils regardent comme incontestables pour les monuments d'une autre nature. Ils avouent qu'il existe certaines constructions, des débris, des ruines, dont toute l'importance gît dans les souvenirs d'autrefois et dans les détails

artistiques. Que l'on défende sévèrement, au nom de la science et du bon sens, de restaurer les arcs romains d'Orange ou d'Autun, cela se conçoit. Que l'on prohibe toute addition aux vieux restes gallo-romains, où sont gravés d'une façon si frappante et si pittoresque des souvenirs si nombreux et si importants, cela s'explique. Il faut se contenter d'étayer ces vénérables débris qui n'ont de mérite qu'en restant eux-mêmes. Chacun crierait malédiction contre le barbare qui concevrait l'idée de remplacer les formes antiques par des formes rajeunies. Quand ces fragments, subissant la loi universelle de tout ce qui existe, s'en iront en poussière, ils seront perdus. On gémira sur une ruine irrémédiable, mais on ne s'en préoccupera pas davantage. Il n'en est pas de même de nos monuments religieux. Des populations entières sont vivement intéressées à leur conservation; elles aiment leur grandeur, leur richesse, leur magnificence. Ce ne sont pas encore, Dieu merci, des débris d'une civilisation éteinte ni des productions d'une foi morte. Ces édifices ont une signification que beaucoup de nobles cœurs savent comprendre. Nous y reconnaissons non-seulement des beautés artistiques d'un ordre élevé, et les lois d'une heureuse symétrie; mais nous y contemplons encore avec ravissement l'expression de tout ce qu'il y a de grand et de saint dans le cœur de l'homme! Et, nous le demandons, avec nos convictions et dans notre position, laisserons-nous nos monuments sacrés déchirés par les armes impies des vandales, meurtris par leur marteaux, mutilés par leurs haches, afin que nos neveux voient de leurs propres yeux que les vandales ont passé par là? Regarderons-nous toujours d'un œil impassible les blessures profondes que leur a faites le fanatisme? Certes, nous éprouvons autant d'amour que personne au monde pour les souvenirs des siècles écoulés; nous professons un culte ardent et dévoué pour les monuments chargés de traduire à nos yeux les mœurs des temps passés, les croyances de nos ancêtres, les actions des hommes qui nous ont précédés sur cette terre où nous sommes fiers d'être leurs héritiers; mais cependant nous ne consentirons jamais à léguer à l'avenir nos statues mutilées, nos portes démantelées, nos tympans défoncés, nos verrières effondrées, nos stalles à moitié brûlées, nos contreforts découronnés, nos murailles déchirées! Hélas! si nous voulons laisser à la postérité des témoins qui racontent les malheurs de nos discordes intestines, nous avons assez de débris dans nos villes et nos campagnes; ces ruines parleront un langage assez intelligible et assez éloquent!

III.

L'ameublement des églises ainsi que nous l'avons montré, doit être dans le style général de l'édifice, sans qu'il soit toujours nécessaire que les meubles nouveaux soient une copie des meubles primitifs. Si dans certaines restaurations, l'architecte peut remplacer des formes entièrement détruites par des formes nouvelles, appropriées à nos usages liturgiques, pourquoi ne le pourrait-il pas également faire pour des parties accessoires et moins importantes? Nos monuments du moyen âge ne sont pas seulement des œuvres d'art curieuses; ce sont avant tout des édifices consacrés au culte; et il serait téméraire, pour ne rien dire de plus, de s'opposer aux développements de certaines parties de la liturgie qui ont varié de siècle en siècle et qui nécessitent des objets et des formes également variables.

Nous renvoyons le lecteur à chaque article particulier où nous avons tracé l'histoire des meubles ecclésiastiques et où nous avons fait la description des meubles les plus célèbres qui existent encore dans les églises. *Voy.* Autel, Fonts baptismaux, Chaire, Table de communion, Stalles, Confessionnal, etc., etc.

IV.

En entrant dans une de nos magnifiques cathédrales du XIII[e] siècle, nous sommes frappés d'admiration en contemplant les merveilles de l'architecture. Le plan se développe dans de nobles proportions, comme à Amiens, à Reims, à Chartres, à Bourges, à Paris. Les lois de la plus étonnante harmonie unissent entre elles les diverses parties qui entrent dans la composition de ces grandes basiliques. Si l'ensemble est majestueux, les détails sont également en rapport parfait avec l'ordonnance générale. De beaux piliers à colonnes cantonnées, couronnées de chapiteaux à feuillages, se rangent dans une perspective pittoresque. L'œil qui suit les lignes du plan se dirige de lui-même au centre du monument, vers l'abside et l'autel, l'âme de nos églises, où chaque jour se renouvellent les mystères de la religion. Les hautes fenêtres, garnies de verrières historiées, répandent dans les nefs une lumière douce et mystérieuse. Les galeries transparentes, également ornées de vitraux peints, forment comme une ceinture, couverte de pierres précieuses, autour du corps de l'édifice. Les voûtes construites avec un art et une hardiesse que l'antiquité ne connut jamais, s'étendent, comme un berceau, au-dessus des nefs, du chœur et du sanctuaire. Notre surprise et notre admiration, excitées uniquement par les beautés de l'architecture, seraient éveillées bien plus fortement encore si des objets d'ameublement et de décoration n'avaient pas disparu.

Pour avoir une idée complète d'une cathédrale du moyen âge, qu'on s'imagine une de nos grandes basiliques ornées du pavé jusqu'aux voûtes. Le pavé est formé de dalles tumulaires comme celles de Rouen, de Châlons ou de Troyes, ou de dalles historiées comme celles de Saint-Remi, de Reims, ou de carreaux émaillés comme ceux de Saint-Omer et de Notre-Dame de l'Epine. Les murailles sont couvertes de peintures comme celles de la Sainte-Chapelle à Paris, de la cha-

pelle de la Sainte-Vierge, au Mans, de l'église de Saint-Savin, en Poitou, de la chapelle de Montoire, au diocèse de Blois. Les voûtes sont également ornées de peintures comme à Sainte-Cécile, d'Alby, et à Saint-Jacques, de Liége. Les fenêtres sont garnies de vitraux comme à Bourges, à Chartres, à Tours, à Reims, à Rouen, à Auxerre, à Sens, à Auch, etc. Le chœur est séparé de la nef principale par un jubé en dentelles de pierre comme à la cathédrale d'Alby et à Sainte-Madeleine de Troyes, en Champagne : il est séparé des nefs mineures par une clôture en pierre, comme celles d'Amiens, de Chartres, de Paris, d'Alby. Dans la nef majeure se dresse une chaire comme celles de Strasbourg, de Mayence, de Saint-Jean de Vienne, en Autriche, de la cathédrale d'Ulm. Enfin, le chœur est garni de stalles comme celles d'Amiens, d'Auch, de Vendôme, d'Anvers.

C'est donc en les supposant meublés convenablement, c'est-à-dire, d'objets en rapport avec le style de l'édifice, que l'on peut se faire une juste idée d'un monument chrétien, tel que l'avaient compris les artistes du moyen âge. *Voy.* Décoration.

V.

Décorer et meubler une église selon le style de l'architecture qui domine dans la construction, tel est le principe dont on ne doit jamais se départir. Dans le cours du XVIIe et du XVIIIe siècle, les esprits, imbus de théories contraires à l'architecture du moyen âge, firent prévaloir un système de décoration et d'ameublement dont nous avons aujourd'hui à déplorer les conséquences. Durant ces deux siècles surtout, on a détruit une immense quantité d'autels, de chaires, de fonts baptismaux, de stalles et autres objets semblables de *goût tudesque*, comme on disait alors, et on les remplaça par d'autres objets plus ou moins beaux, plus ou moins riches, mais en complet désaccord avec les lieux où ils furent placés. Que faut-il faire aujourd'hui, quand nous possédons dans nos églises des meubles de cette époque? Faut-il les faire disparaître pour y substituer des meubles d'un meilleur goût? Telle est la question qui se présente naturellement et qui nous a été adressée mille fois. Il n'y a qu'une réponse à faire, à notre avis. Lorsque les autels ou autres meubles dans le style du siècle de Louis XIV ou de celui de Louis XV sont d'un travail vraiment remarquable et d'un incontestable mérite, ils doivent être conservés avec autant de soin que les meubles antiques. Les œuvres de ce genre intéressent vivement l'histoire de l'art, et les bons modèles qui nous restent doivent être soigneusement gardés. Mais, quand ces autels ou autres meubles sont des compositions vulgaires, sans caractère, sans mérite, sans délicatesse d'exécution, sans originalité, sans distinction, en un mot sans quelqu'une de ces qualités qui recommandent un ouvrage d'art, il ne faut pas avoir scrupule de les détruire, afin de les remplacer par des meubles mieux appropriés au style archéologique de l'édifice.

VI.

Le comité historique des arts et monuments, établi à Paris près du ministère de l'instruction publique, a été souvent consulté au sujet de l'ameublement des églises. M. de Montalembert développait au sein de ce comité, dans la séance du 8 juin 1842, une pensée qui fixa l'attention de tous : c'est que de nos jours il faut se préoccuper plus peut-être de l'ameublement des églises anciennes que de la construction des églises nouvelles. Pour les unes on trouve de nombreux modèles à imiter, pour les autres, on en manque absolument.

En Angleterre, l'habile architecte M. Welby Pugin a publié un savant ouvrage in-4°, orné de nombreux dessins imprimés en couleur, sur les ornements ecclésiastiques et le mobilier des églises. Ce livre, que nous avons lu avec la plus grande attention et dont nous donnerons quelques articles dans notre *Dictionnaire d'Archéologie sacrée*, porte ce titre : *Glossary of ecclesiastical ornament and costume*. Toutes les parties n'en sont pas également irréprochables, mais on y voit le soin apporté par un artiste instruit dans la reproduction des anciens meubles et vêtements religieux. Nous ne saurions mieux faire connaître les travaux de M. Pugin, l'artiste catholique de l'Angleterre, et l'influence qu'il exerce si justement aujourd'hui, non-seulement dans son pays, mais encore dans les pays étrangers, qu'en transcrivant ici une lettre écrite par lui-même et publiée dans le Bulletin du comité historique des arts et monuments.

« Mes travaux, dit-il, ne se bornent pas aux monuments religieux ; je m'attache encore à la restauration des moindres accessoires, et je m'occupe même des étoffes pour les chapes et les chasubles. Je n'ai pas besoin de vous dire, en effet, que rien n'est plus choquant à l'esprit d'un véritable connaisseur de l'art chrétien que de voir une église magnifique avec des autels, des chandeliers et des ornements dans le style moderne ou *rococo*, comme ceux qu'on trouve dans les plus belles cathédrales de France et de Belgique. J'ai donc établi, il y a quatre ans à peu près (cette lettre est de 1843), des fabriques de tous les objets qui peuvent contribuer à la décoration et à la richesse des monuments ecclésiastiques.

« Dans ces fabriques, on confectionne des objets en or, en argent et en cuivre, tels que burettes, calices, ciboires, ostensoirs, chandeliers, lampes, couronnes ardentes, tabernacles en forme de tour, croix processionnelles, reliquaires, châsses, et enfin tout ce qui appartient au culte catholique. J'ai fait copier ces objets d'après des modèles anciens, et je suis parvenu à former des ouvriers qui travaillent tout à fait dans l'ancien style.

« Les calices, larges à la coupe, sont portés sur des pieds émaillés, même enrichis de pierreries et dessinés dans des formes géométriques. Les chandeliers sont de toute

grandeur, mais moins élevés que ceux qui s'exécutent à présent ; je n'ai pas trouvé dans les autorités anciennes que les chandeliers fussent très-élevés autrefois. Je dois vous dire que ces objets sont exécutés dans l'ancienne manière : ils sont ciselés, gravés, émaillés, battus, et non pas coulés en fonte comme on a l'habitude de le faire aujourd'hui. Le procédé de la fonte rend tous ces ouvrages lourds, tandis que les anciens ornements en métal sont légers, travaillés avec art et sentiment. Pour les ostensoirs et les reliquaires, j'ai imité les plus beaux qu'on trouve en Belgique.

« J'ai fait faire pour les cierges une couronne ardente qui a trente-six pieds de circonférence ; elle est chargée d'écussons couverts d'inscriptions, et suspendue avec des chaînes ornées. Lorsqu'elle est allumée pour les grandes fêtes, cela produit un effet magnifique.

« J'espère que le temps n'est pas éloigné où tous les mauvais lustres, qui proviennent des salles de bal et qu'on voit aujourd'hui dans les églises, seront remplacés par des couronnes de cuivre doré, qui sont d'un caractère tout à fait ecclésiastique. J'ai déjà envoyé en Amérique plusieurs ornements de ce genre, et toutes les églises que j'ai bâties sont décorées d'objets qui portent le même caractère et sont dans le style de l'époque reproduite par le monument.

« L'autel de la chapelle de la sainte Vierge, dans l'église de Birmingham, est extrêmement riche et dans le style gothique du temps de saint Louis ; il porte un tabernacle précieux en forme de tour ornée de pierreries et des quatre évangélistes, en émail. Cet autel est tout couvert de bas-reliefs dorés et peints dans le style chrétien ; de chaque côté sont suspendus des rideaux richement brodés. Tous nos autels ont des rideaux, comme on en voit dans les tableaux anciens et dans les miniatures. Nous avons plusieurs triptyques avec des portes couvertes de peintures : nous les plaçons au-dessus des autels, dans les chapelles.

« J'ai parfaitement réussi à faire des pavés incrustés ; l'église de Nottingham sera pavée avec ces briques émaillées de différentes couleurs, chargées d'inscriptions et de divers ornements coloriés en bleu, rouge, jaune et vert. Ces pavés produisent un effet magique et rappellent la richesse des vitraux peints. »

VII.

Afin de compléter de plus en plus les documents que nous avons ci-dessus exposés, au sujet de l'ameublement des églises modernes, nous ajouterons la description d'une église nouvellement bâtie à Londres sous l'invocation de saint Georges, patron de l'Angleterre, par M. A. Welby Pugin. Cette église est entièrement meublée et décorée dans le style de l'architecture : c'est un spécimen curieux des progrès qui ont été faits en Angleterre dans les diverses branches des arts chrétiens. Dans cette description, qui sera courte, nous nous attacherons spécialement à faire connaître ce qui est relatif à la décoration et à l'ameublement.

Cette église a été construite dans le style avancé du XIVe siècle. Elle consiste en une nef, accompagnée de collatéraux, une grande tour, un chœur, deux chapelles, dont l'une est dédiée au saint sacrement et l'autre à la sainte Vierge. Le vaisseau de l'église est calculé de manière à contenir environ 3,000 personnes. La nef est remplie de petits bancs ouverts, dont les extrémités sont découpées à jour et les dossiers évidés en quatre feuilles, semblables à quelques vieux siéges qui restent encore dans d'anciennes églises paroissiales.

Il n'y a point de *clerestory*, mais chacun des toits est terminé par un gable, arrangement dont on voit de bons modèles dans les belles églises de Grantham et de Grand Yarmouth.

Chaque travée de la nef est divisée par des piliers surmontés de riches pinacles ; alternativement dans chaque travée est un confessionnal placé entre les piliers et divisé en trois compartiments, pour le prêtre et les pénitents. L'entrée qui y conduit est ornée d'emblèmes appropriés au sacrement de pénitence.

L'orgue est placé sur une tribune élevée dans la tour et composée d'une charpente solide, avec des poutres unies ensemble et richement sculptées. Une grande arcade de 11 pieds de large et de 40 de haut donne ouverture à la tour sur la nef de l'église.

A droite en entrant sont les fonts. Ils sont élevés sur une plate-forme octogone en pierre, sur laquelle on monte par des degrés sur quatre côtés et entourée d'une clôture en bronze. La fontaine du baptême est octogone ; huit anges en saillie sur les angles du support soutiennent la cuve baptismale ; le support est divisé par de petits piliers à pinacles en huit compartiments, enfermant les images des quatre évangélistes et des quatre docteurs de l'Eglise.

La chaire est appuyée contre le troisième pilier à partir du fond du sanctuaire. Elle a été exécutée d'après quelques-uns des modèles du plus beau style italien ancien, comme à Pise et à Pistoie. La forme est hexagonale ; le support est en marbre ; le centre s'appuie sur une base sculptée, où l'on a représenté les emblèmes des quatre évangélistes. Sur quatre côtés du corps de la chaire sont quatre bas-reliefs dans des panneaux, représentant le discours de Notre-Seigneur sur la montagne, saint Jean-Baptiste dans le désert, et saint François et saint Dominique prêchant. Ces sculptures sont exécutées avec la sévérité de l'ancienne école florentine, et quelques-unes des figures, ainsi que les draperies, sont étudiées d'après nature.

L'escalier pour monter à la chaire consiste en une série de marches isolées, dont chacune repose sur un support en marbre et des chapiteaux richement sculptés : à cet escalier est attachée une rampe en fer travaillé, d'un dessin soigné. La chaire est entièrement exécutée en pierre de Caen ;

les supports sont en marbre d'Angleterre.

La nef est séparée du sanctuaire par un double *screen* de pierre supportant la tribune de la croix ou le jubé. Cette disposition antique, symbolique et élégante, sépare la partie de l'église réservée au clergé et à la célébration des rites sacrés, de celle qui est destinée aux fidèles : elle a été rétablie dans toute sa gloire. La partie antérieure est composée de trois arcades ouvertes, reposant sur des pilliers de marbre ornés de chapiteaux à feuillages élégants, surmontés d'un *string-course*, avec des modillons sculptés et des anges supportant une balustrade découpée à jour. La partie opposée est également composée de trois arcades : l'arcade centrale sert de porte d'entrée ; les deux autres sont remplies de riches découpures à jour ; et une clôture en bois de chêne est placée entre les deux *screen* et immédiatement sous la tribune sur laquelle est fixée la grande croix. Cette croix, œuvre originale du xvᵉ siècle, a été achetée en Belgique et restaurée dans le magnifique état où on la voit présentement. C'est un des plus beaux modèles que l'on possède, en tout égal à celui de Louvain et probablement exécuté par le même artiste.

L'image de Notre-Seigneur appartient au ciseau du célèbre M. Durlet, d'Anvers, l'architecte des nouvelles stalles de cette ville. Les figures de la sainte Vierge et de saint Jean ont été sculptées en Angleterre. La dorure et la peinture de cette croix sont une restauration de la décoration primitive dont des traces fort apparentes restaient encore sur la sculpture.

On monte à la tribune du jubé par deux escaliers terminés par des tourettes en forme de pinacles ornées de feuilles recourbées.

Le chœur est long de 40 pieds, et d'une hauteur à peu près égale. L'espace entre le jubé et le sanctuaire est garni de panneaux en bois de chêne, découpés à jour, et rempli de stalles et de pupitres ou lutrins de même matière : il peut contenir quarante clercs. Des arcades, entourées d'archivoltes à feuillages, s'appuient sur des colonnes qui, reposant sur un banc de pierre, sont construites autour du sanctuaire. Trois de ces arcades plus hautes que les autres servent aux *sedilia* et sont embellies d'emblèmes, appropriées au prêtre, au diacre et au sous-diacre. Les autres sont destinées aux assistants.

Le pavé est composé de briques émaillées. Le plafond est divisé en trois compartiments, par des arbalétriers sculptés, appuyés sur des encorbellements en forme d'anges. Chacun des trois compartiments est subdivisé par des nervures en panneaux carrés, qui doivent être enrichis de peintures sur fond d'or.

La grande fenêtre, donnée par le comte de Shrewsbury, représente la tige de Jessé ou la généalogie de Notre-Segneur.

Les trois fenêtres latérales contiennent les images de saint Georges, de saint Etienne et de saint Laurent, sous des dais élégants, avec des anges portant des couronnes et des branches de laurier.

Le maître autel est fait en pierre de Caen, surmonté d'une table de marbre. La partie antérieure est divisée par trois quatre-feuilles remplis de bas-reliefs représentant la transfiguration, la résurrection et l'ascension de Notre-Seigneur. Au centre de l'autel est placé le tabernacle, sculpté en pierre de Caen. Il consiste en quatre faisceaux de clochetons pour supporter un dais élégant orné de feuillages. Celui-ci est surmonté d'un autre dais contenant un pélican, emblème de Notre-Seigneur versant son sang pour l'humanité. Le tout est richement peint et doré, et les portes du tabernacle sont en métal ciselé, doré et enrichi de beaux cristaux. Immédiatement derrière l'autel est un retable en pierre délicatement travaillé, composé de dix petites niches et de deux grandes, où se trouvent des statuettes d'anges, portant des emblèmes et les statues de saint Pierre et de saint Paul.

Tout le mobilier servant au grand autel a été exécuté en harmonie parfaite avec le reste de la construction.

Deux grands candélabres en bronze, supportant des couronnes de lumière, sont placés de chaque côté de l'autel sur des piédestaux en pierre. Six grands chandeliers en bronze et de forme hexagonale sont placés sur les gradins de l'autel avec de petits chandeliers en grand nombre, des lustres, et des vases de fleurs. Un riche devant d'autel ou *antipendium* est suspendu en avant de l'autel pour la bénédiction.

Une lampe et une couronne à six lumières sont suspendues devant l'autel, ainsi que deux autres lampes plus petites de chaque côté.

Plus bas, dans le chœur, est suspendue une grande couronne en fer, artistement travaillée, peinte et dorée, avec ornements en bronze, écussons, inscriptions et bosses en cristal. Elle est composée de deux cercles superposés et peut porter de 50 à 60 cierges.

A gauche du chœur est la chapelle du saint sacrement, séparée de l'église par une balustrade en fer haute et richement ouvragée, ornée d'agneaux et de calices en cuivre placés alternativement. La partie supérieure de cette balustrade forme une crête avec des chandeliers pour porter des cierges.

Le pavé est formé de briques émaillées de couleurs variées, représentant des agneaux, des croix et autres emblèmes appropriés. Les murailles et le plafond sont entièrement couverts de décorations peintes ; les nervures du plafond sont dorées, avec des panneaux rouges remplis de reliefs représentant des chérubins, des feuilles de vigne ou des grappes de raisin.

Les murs sont revêtus de mosaïques entremêlées d'anges portant des banderoles sur fond d'or. La fleur de la passion est représentée dans les bordures et sur les divisions des quatre-feuilles.

L'autel est porté sur quatre chérubins engagés sur les piliers. Dans le panneau central est l'*Agneau de Dieu* avec quatre anges

encenseurs et deux chérubins dans les panneaux latéraux. L'autel est surmonté d'un retable et d'un tabernacle d'un dessin élégant, sculptés en pierre de Caen. Les deux plus grands quatre-feuilles sont remplis par des bas-reliefs figurant le sacrifice de Melchisédech et les Juifs recueillant la manne dans le désert; les autres panneaux contiennent des chérubins et des feuilles de vigne. Deux rideaux de riche étoffe sont suspendus sur des tringles de fer de chaque côté de l'autel. Ces tringles ou baguettes sont admirablement travaillées; sur chacune d'elles on voit en cuivre découpé à jour l'inscription suivante : *Adoremus in æternum sanctissimum sacramentum*.....

Les fenêtres sont garnies de vitraux peints : la plus grande contient une image de Notre-Seigneur, entourée de chérubins; les deux autres sont composées de beaux quatre-feuilles, renfermant des anges tenant des banderoles. En avant de l'autel est suspendue une lampe ou couronne d'argent. Cette couronne est de forme hexagone et présente les six attributs de Dieu écrits et d'autres inscriptions.

A droite du chœur est la chapelle de Notre-Dame, également peinte et dorée entièrement; seulement la couleur bleue symbolique y domine. Les nervures du plafond sont dorées avec des panneaux bleus, contenant le monogramme de la Vierge, entouré de roses blanches et d'étoiles. Les murailles sont peintes en bleu avec des fleurs de lis d'or. Les vitraux peints contiennent une image de Notre-Dame avec l'Annonciation et la Salutation.

L'autel est divisé en trois compartiments, séparés par des anges dans de petites niches à dais. La division du centre contient un vase rempli de lis avec Notre-Dame et l'ange Gabriel de chaque côté. Le retable est surmonté d'une rangée de niches et d'un *tabernacle*, avec une image de la Vierge et des anges portant des chandeliers. Les deux extrémités des pinacles de chaque côté de la fenêtre sont surmontées de figures d'anges. Le mobilier de l'autel est en métal argenté; les panneaux sont dorés et émaillés; le tout d'une extrême magnificence.

La chapelle est séparée de l'église par une balustrade en chêne, surmontée d'un rang de chandeliers; du côté de l'angle gauche un support saillant sur la muraille et bien travaillé soutient une statue de Notre-Dame richement dorée et drapée.

VIII.

Au milieu du siècle dernier, un écrivain d'un caractère fort indépendant quand il s'agissait d'art, l'abbé Laugier, publia sous ce titre, *Observations sur l'architecture*, un petit livre où il résume pleinement les idées que l'on avait de son temps sur la décoration et l'ameublement des édifices gothiques. Nous ne conseillons pas assurément d'adopter toutes les observations de l'abbé Laugier, mais on y trouve d'excellentes appréciations. Nous en donnerons un chapitre intitulé : *De la difficulté de décorer les églises gothiques*. Nous n'avons pas besoin de prévenir d'avance que nous ne souscrivons pas à tous les jugements de l'auteur. On reconnaît dans certaines pages l'influence manifeste des funestes théories en faveur à l'époque où écrivait l'abbé Laugier.

« Toute espèce de décoration ne convient pas à toute sorte d'édifice. Il faut que l'ornement soit adapté à l'esprit et au système d'architecture, et que la broderie n'altère jamais le fond. L'architecture donne les massifs et les percés; le devoir du décorateur est de s'y assujettir et d'éviter tout ce qui peut corrompre les uns et offusquer les autres : de là la grande difficulté de décorer les églises gothiques. Dans ces sortes de bâtiments, les massifs sont d'ordinaire fort légers, et les percés multipliés à l'infini. Il en résulte une bizarrerie, une variété d'aspects qui occupent agréablement la vue, et qui produisent le spectacle le plus séduisant. Détruire ce spectacle, ce serait anéantir le principal mérite de ces églises et faire disparaître leur plus grande beauté.

« On a commis cette faute dans les siècles où régnait un goût barbare. Les architectes ne furent jamais si attentifs à diversifier les aspects d'une manière piquante; les décorateurs ne les offusquèrent jamais avec tant de maladresse. Entrons dans quelqu'une de nos belles églises gothiques, telles que les cathédrales d'Amiens, de Reims, de Paris même; plaçons-nous au centre de la croisée; écartons en imagination tous ces empêchements qui gênent la vue. Que verrons-nous? Une distribution charmante, où l'œil plonge délicieusement à travers plusieurs files de colonnes dans des chapelles en enfoncement dont les vitraux répandent la lumière avec profusion et inégalité; un chevet en polygone où ces aspects se multiplient, se diversifient encore davantage; un mélange, un mouvement, un tumulte de percés et de massifs, qui jouent, qui contrastent, et dont l'effet entier est ravissant.

« Considérons maintenant ces mêmes églises avec tous les sots ornements que le goût du XIVe et du XVe siècle leur a prodigués. Un affreux jubé se présente qui jette sur ses beautés inimitables le voile le plus déplaisant. Entrons dans le chœur à travers cette horrible barricade. Des stalles informes avec de hauts dossiers, masquent la vue des collatéraux. Au chevet, un retable avancé, des colonnes et des courtines couvrent tous les percés et tous les massifs; et dans cette partie de l'édifice la plus brillante règne une lumière sombre ou une fatale obscurité. Comprend-on que dans le même temps les architectes aient conçu de si grandes idées, et les décorateurs aient employé de si chétives inventions (1)?

(1) Nous ne sommes pas tout à fait de l'avis de l'abbé Laugier. C'est aux idées qu'il émet ici et qui avaient cours de son temps, que nous devons la perte à jamais regrettable de plusieurs beaux jubés, de stalles magnifiques, de retables d'autel, etc.

« On a enfin connu l'absurdité de ce système de décoration. A mesure que les arts se sont perfectionnés parmi nous, les idées se sont rectifiées et agrandies, et on a voulu, dans nos églises gothiques, substituer aux ridicules colifichets qui les défiguraient des ornements d'un goût plus relevé et plus pur; mais il s'en faut bien qu'on ait partout également réussi.

« Nous avons dans Paris trois églises gothiques, dont le chœur et le sanctuaire ont été décorés dans ces derniers temps avec assez de dépense : Notre-Dame, Saint-Médéric et Saint-Germain-l'Auxerrois.

« A Notre-Dame, les choses ont été faites avec magnificence. Les marbres, les bronzes, la dorure, les richesses de peinture et de sculpture, rien n'a été épargné. Mais avec quel succès? C'est ce qu'il convient d'examiner. On a donné une meilleure forme au jubé; on a élargi et exhaussé la grande porte du chœur; on a donné aux stalles des dossiers du plus beau travail; on a mis au-dessus de beaux tableaux des meilleurs maîtres; on a incrusté tout le pourtour du sanctuaire de marbres précieux. On a construit un riche autel et de grand goût; on a mis, derrière, un groupe digne de l'admiration de tous les siècles; mais le système d'architecture a été dénaturé. Les aspects ont été offusqués. Le fracas, le tapage, résultant des deux files de colonnes autour du chevet, des nervures, des ogives, des renfoncements de chapelles, des jours de leurs vitraux, tout cela a disparu. Ce chœur, qu'on aurait vu de cent manières différentes en circulant autour, n'est aperçu que très-difficilement en deux ou trois endroits, à travers des grilles épaisses. J'ai dit plus haut combien il est contre nature de voir ici des colonnes porter sur des bordures de tableaux; j'ajouterai que, dans le sanctuaire, le contraste de l'architecture d'en bas avec celle d'en haut est contre le bon sens. Ainsi voilà bien de la dépense perdue. Le chœur de Notre-Dame est un des plus riches morceaux que l'on voie dans les églises chrétiennes; mais malheureusement il n'y a rien d'analogue à l'édifice. Le décorateur qui en a donné le dessin est tombé dans le même défaut que les décorateurs du XV^e siècle; il n'a fait qu'éviter leurs incorrections, et exécuter en grand ce qu'ils avaient imaginé en petit.

« Les grands tableaux qui décorent la nef et la croisée de Notre-Dame ne sont pas d'une invention plus heureuse, que que mérite qu'ils puissent avoir d'ailleurs. Dans la nef, ils obscurcissent les bas-côtés; ils les font paraître plus écrasés. Ils masquent l'aspect des nervures et des ogives des voûtes, aspect toujours précieux dans les églises gothiques. Dans la croisée, ils sont entassés pêle-mêle, sans ordre, sans idée, comme dans une exposition faite au hasard. Je le dis hardiment, l'église de Notre-Dame serait beaucoup mieux si on enlevait tous ces tableaux. La parure est riche; mais au lieu d'embellir le fond, elle le gâte; il faut donc la supprimer.

« A Saint-Médéric, on a décoré le chœur d'une manière différente : on a conservé les massifs et les percés, mais on a dénaturé les formes. Les arcades à plein cintre ont été substituées aux arcades à tiers point. Les pilastres ont pris la place des piliers gothiques. Ces pilastres ont été guindés sur un socle très-haut, tandis que les piliers gothiques portent à cru sur le pavé. Cette décoration brille par l'imitation des marbres, par l'assemblage des bronzes, par la perfection de la dorure; mais elle ne convient point à l'édifice. Elle altère, elle corrompt mal à propos le système de son architecture. La partie d'en haut ne symétrise point avec celle d'en bas. Le chœur entier est en opposition avec tout le reste de l'église.

« A Saint-Germain-l'Auxerrois, on a tiré un parti excellent de l'architecture gothique de cette église. Ici on ne voit ni marbre, ni bronze, ni dorure, et la décoration est d'un goût infiniment plus sage et plus pur. Les piliers gothiques, métamorphosés en colonnes cannelées, font l'effet le plus grand et le plus agréable (1). Aucun des percés n'est offusqué; les formes sont perfectionnées; l'ornement est semé avec modération. Tout est assujetti à l'architecture du bâtiment, et ce morceau est digne de servir de modèle. Si la paroisse pouvait faire la dépense de décorer de la même manière la nef et tous les bas-côtés, cette église, l'une des plus médiocres de Paris, deviendrait certainement une des plus belles. On n'a pu éviter de faire porter à faux les petites colonnes d'en haut dont le chapiteau reçoit la retombée des nervures de la voûte; leur base est assise sur la tête d'un chérubin en encorbellement. Ce défaut est sensible et choquant. Mais il n'y avait pas moyen de le sauver; et on le pardonne en faveur des heureux changements que le décorateur a faits, et de la grande amélioration qui en résulte.

« En général, quiconque entreprend de décorer une église gothique, doit, avant toutes choses, bien saisir et bien méditer tous les avantages du système particulier d'architecture que l'on y a employé. Loin de les détruire, il doit s'appliquer à les faire ressortir et à en tirer le meilleur parti possible. Son étude ensuite doit se borner à donner aux massifs, s'il le peut, une forme plus simple, plus naturelle et plus coulante. S'il y a des ornements obligés et qu'il en puisse épurer les contours, qu'il le fasse. S'il y a des ornements superflus, qu'il les retranche. Sur les fonds lisses il peut tailler des panneaux (2), pourvu qu'ils soient grands et très-sensibles; car s'ils donnent dans le petit, il vaut mieux laisser le fond tel qu'il est. En un mot, le décorateur doit, dans une église gothique, rectifier, soigner, embellir tout ce qui peut l'être; respecter, ménager,

(1) Dans notre *Archéologie chrétienne* (chap. 16), nous avons vivement blâmé cette opération fatale.

(2) On a eu la malheureuse idée d'en agir ainsi à la cathédrale de Tours : les panneaux qu'on a taillés au-dessus des grandes arcades produisent un mauvais effet.

faire valoir l'architecture autant qu'il se peut.

« Ces principes sont certains. Mais il est moins aisé qu'on ne pense de s'y assujettir dans la pratique. Le décorateur veut briller, son imagination l'emporte ; elle ne trouve point le champ libre dans des espaces donnés, elle les franchit. Ceux qui payent veulent faire sensation par leur dépense. Ils préfèrent à une décoration naturelle et sage des ornements multipliés et entassés. On est accoutumé à un genre de décoration, l'habitude en veut faire un usage partout ; il en résulte des mélanges d'architecture incompatibles. Ainsi à Notre-Dame, à Saint-Jean-en-Grève, à Saint-Sauveur, aux Grands-Augustins et dans beaucoup d'autres églises gothiques, on voit des décorations d'autels où l'architecture grecque contraste mal à propos avec l'ordonnance du bâtiment. Ces décorations sont riches et de grand goût ; mais elles pèchent en ce qu'elles ne sont pas dans l'esprit de la chose. C'est un style qui ne convient point au sujet ; c'est un tableau sans union et sans harmonie ; c'est un amas de choses qui, loin de faire un ensemble et un tout, ne composent qu'un mauvais agrégat de parties disparates et discordantes. »

On a confondu souvent l'ameublement d'une église avec ce que l'on nomme la décoration et l'embellissement. On voit que l'abbé Laugier parle souvent des principaux meubles d'une église dans ses observations sur la décoration des monuments religieux. Cette remarque justifiera la place que nous avons cru pouvoir donner aux extraits précédents. *Voy.* RESTAURATION, DÉCORATION.

Les textes suivants, extraits des OEuvres de saint Athanase, évêque d'Alexandrie, sont propres à jeter quelque lumière sur l'ameublement des églises les plus anciennes.

Saint Athanase nous apprend qu'il y avait dans l'église un lieu spécialement destiné à la célébration des mystères, et ce lieu s'appelait *sacraire. Sacraria nostra, et semper fuere, sic in præsenti pura sunt, solo Christi sanguine ejusque cultu ornata.* (S. Athan. Opp., tom. I, pag. 710.)

Dans l'enceinte du *sacraire* ou sanctuaire était la table que l'on appelait sacrée ; elle était de bois, de même que les siéges où les prêtres s'asseyaient, ainsi que le trône de l'évêque. *Ecclesia et sacrum baptisterium incenduntur.... in sacram autem mensam quanta impietas, iniquitasque commissa ! Aves strobilosque sacrificabant, idola quidem sua efferentes.* (*Ibid.*, pag. 113.)

Le trône épiscopal était orné, c'est-à-dire couvert de quelque étoffe ou toile, comme on le voit dans la Vie de saint Cyprien, et il paraît que celui de saint Athanase était couvert richement puisqu'on en regretta la perte. *Subsellia, tronum, mensam, nam lignea erat, vela ecclesiæ, ac cætera quæ potuere, direpta et asportata, ante ostium in magna platea combusserunt, thusque injecerunt in ignem.* (*Ibid.*, pag. 378.)

L'église d'Alexandrie avait aussi des tapis et des voiles à son usage, du vin, de l'huile, des cierges fichés sur des chandeliers attachés aux murailles, des vases sacrés qu'on ne sortait point de l'enceinte de l'église.

Dans son Histoire des auteurs ecclésiastiques, le savant Dom Ceillier cite plusieurs passages des écrits des Pères de l'Eglise dont l'archéologue peut user pour ses études spéciales. Nous en avons profité et nous enrichirons nos articles de certains passages que nous avons trouvés dans son savant et volumineux ouvrage.

Nous ne terminerons pas cet article sur l'ameublement des églises, considéré en général, sans citer quelques notes fort curieuses sur l'ameublement des églises aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, empruntées à M. de la Fons, baron de Mélicocq.

Si le moyen âge n'a rien négligé pour nous laisser de magnifiques témoignages de sa foi, en élevant à grands frais les sublimes cathédrales qui excitent notre admiration, nous devons lui rendre encore cette justice qu'un goût parfait a présidé presque toujours à l'ameublement de ces vénérables édifices aujourd'hui encombrés pour la plupart d'objets plus ridicules les uns que les autres. Aux siècles où le roi, le haut baron, le gentilhomme et le bourgeois oubliaient tout pour aller mourir aux plaines de Crécy, de Poitiers et d'Azincourt, tout était grand et majestueux dans nos temples. Les plus habiles artistes s'empressaient particulièrement d'orner et d'embellir l'autel sur lequel la victime sainte était chaque jour offerte. Des documents que nous ont fournis les archives de l'église Saint-Pierre de Roye nous feront amplement connaître les immenses sacrifices que s'imposaient à cet effet les cités les moins importantes.

Le culte le plus populaire au moyen âge, comme de nos jours, fut celui de la Vierge, Déclarée bienheureuse par toutes les générations, elle devait doter l'art de ses créations les plus ravissantes, alors que, traduisant sur la pierre la sublime épopée qu'elle lui avait inspirée, l'art étalait si énergiquement sur les porches de nos basiliques des scènes de joie et de douleur. En 1494, pour contribuer à parer la mère du Crucifié, la jeune épouse livrait volontairement les joyaux qui avaient contribué à parer les derniers jours de sa virginité : celle-ci, un bâton d'or estimé un *estrellin* ; celle-là, un anneau d'argent. Les dépenses étaient grandes, il est vrai ; d'abord il fallait rémunérer le travail de Gilles Savary, qui avait peint le retable, puis acquitter le prix du velours et des *letiches* de la robe de Marie ; celui de la soie, enfin, employé pour les courtines. De son côté, la fabrique se montrait généreuse, en abandonnant au creuset une *louche* d'argent de la « calipse saint Georges, pesant un sizain; une chaînette d'argent qui était à la croix, pesant quatre estrelins ; ung sainct Nicolas d'argent, pesant huit estrelins, et du fraittin qui restait aux reliques, pesant neuf estrelins : le tout du poids d'une onche et ung estrelin. »

Cent ans après (1594), Jehan de Franssières, tailleur d'images à Amiens, recevait douze écus pour la table du grand autel qu'il avait couverte de gracieuses images, et on comptait à François de Beauraine, peintre à Noyon, cent sept écus pour avoir peint et doré la table et les images. Fidèle à une pieuse tradition, le clergé conservait avec respect sur cet autel la crosse, les vases et, les quatre colombes d'airain (celles de l'autel de Saint-Nicolas étaient de bois) que soutenaient quatre anges de laiton. Malgré tous ces sacrifices, l'église appauvrie sans doute par les guerres, se voyait forcée d'employer des calices d'étain; car nous voyons qu'en 1562, « deux galisses et six sallières d'étain avaient coûté XLIIII ˢ. » En 1489, on avait déboursé XVI ˢ « pour une coupe de bois, en ce compris les clous et la dorure. » Quatre *porchenetz* à mettre du vin pour chanter la messe, revenaient, en 1488, à IIII ˢ.

Il serait bien difficile de décrire d'une manière exacte les tabernacles de cette époque; nous nous contenterons donc de dire qu'au XVᵉ siècle Johan Po chelle avait « fait ung molinet à avaler le *corpus Domini*, et deux pentures à l'aumaire par où on l'avalait. » Au XVIIᵉ siècle, on remarquait au-dessus du *repositoire* du grand autel de l'église de Douvrin une magnifique couronne dorée Les registres de l'église de Sempigny, près Noyon, font mention (1626), de deux anges d'argent doré à porter le saint sacrement. Vers la même époque, on avait fait peindre à Roye des *galloses* sur le drap du sacrement, tandis qu'à Douvrin, un fronteau de damas rouge servait au pavillon.

De nombreux reliquaires devenaient l'ornement indispensable de ces autels déjà si splendides. Ainsi à Roye, on observait, ici *le cleu de saint Quentin dans une fiolle de voirre de pré*; là, les reliques de saint Germain renfermées dans un bras doré. Plus loin, l'épaule de saint Arnal était confiée à la garde de deux anges dus à l'habile ciseau de Jehan Horel et d'André.

Aux grands jours de la vie chrétienne, non contents d'orner l'église, nos bons Picards « torquaient de feure sainte Barbe, et paraient pompeusement l'image d'argent de sainte Catherine, que Graval avait livrée moyennant XX l. » Au moyen âge, et même jusqu'à une époque assez avancée du XVIIᵉ siècle, des courtines ou rideaux, que soutenaient des verges de fer maintenues au moyen des crampons, entouraient l'autel et dérobaient le célébrant à tous les regards, alors qu'il prononçait les paroles de la consécration. Il est à observer que ces courtines devaient toujours être de la même couleur, et sans doute de la même étoffe, que les autres ornements employés suivant les diverses fêtes. Au XVIᵉ siècle, celles de Saint-Pierre de Guise étaient en drap de serge de couleur verte; au XVIIᵉ, de taffetas à fleurs, de satin de Florence, fond blanc, à fleurs. Ainsi, en 1675, mademoiselle de Guise donnait à cette église un ornement de damas rouge, consistant en devant d'autel, rideaux, chasuble, tuniques, étoles, manipules et voiles. S'il faut s'en rapporter aux registres de Saint-Pierre de Roye, les courtines du grand autel (XVIᵉ siècle) étaient ornées, aux grandes solennités, de 19 aunes de rubans, et il fallait 4 aunes de soie pour le devant d'autel. Outre les rideaux des autels, on remarquait encore à Roye les courtines qui préservaient de la poussière les images des saints patrons. Ainsi, 12 aunes de toile, teintes en pers par Jehan Le Roy, servaient de courtines aux apôtres, ornées qu'elles étaient de franges rouges, de rubans divers et du glorieux insigne de la vieille monarchie qu'y avait peint Esloy. Chose extraordinaire! Belot, peintre, recevait XLVIIIˢ pour avoir peint le drap mortuaire, et le teinturier qui l'avait teint en noir exigeait IIIˢ. Dans un testament de 1598, on oblige l'officiant à chanter, à l'issue de la messe « ung *salve Regina* et *Libera*, où sera mis le drap au trépassé devant le crucifix. » En 1623, on parle d'une « table sur laquelle on a accoustumé de poser les morts. »

De magnifiques tapisseries appendues aux murs rappelaient aux fidèles les souffrances du Sauveur, son glorieux triomphe, ou bien des traits de l'Ancien Testament. Parmi ces dernières figurait, à Guise, celle qu'avait léguée Antoine de Blondel, seigneur de Vadencourt, et sur laquelle on observait le jugement de Salomon. Celles que possédait cette église étaient si nombreuses, au reste, que les registres mentionnent souvent les deux grands coffres aux tapisseries. Ils nous apprennent aussi qu'en 1699 Prosper Thuillier, tapissier, exigeait 66 l. « pour avoir travaillé et remis en couleur les tapisseries du chœur. » Au XVᵉ siècle, à Roye, l'estaplier (lutrin), couvert « d'une piau de truye » était orné de quatorze chandeliers placés devant les apôtres, cinq desquels, avec une image de saint Blaise, avaient été achetés VII l. IIIˢ à Gilles Savary. En 1562, Pierre Vaisseur, fondeur à Beauvais, recevait XV livres tournois pour un aigle de *myure*, un airain d'estaplier, que l'on recouvrait ordinairement de camelot violet enrichi de passements et de franges.

La même année, on allouait au libraire Broutel VI sols pour avoir racoutré le manuel, et V à maistre Jacques Lartizien qui l'avait écrit et remis à point. A peu près dans le même temps, un antiphonier, acheté à Adrien Allou, revenait à XLVIII sols VI deniers, en ce non compris XVIII sols, prix de deux mains de *papier lombart* qu'il avait fournies. A Guise, au XVIIᵉ siècle, un serrurier racoustrait, moyennant XXX sols la ferrure de deux livres du temps d'été, et y faisait des pièces pour mettre un cadenas, avec crampon et broche. En 1549, Eloi de Graval, orfèvre à Roye, faisait à l'encensoir d'argent « ung grand carré, deux petits medalles et ung petit chapeau de triumphe. » La chaire disparaissait souvent sous de riches ornements, puisque à Roye, il fallait, en 1492, « trois aulnes de treillis, et aulne et demy de frin-

che, pour mettre sur le kahière du preschoir. »

AMICT — Nous n'entrerons pas dans le domaine de la liturgie, en insérant ici quelques notes sur l'amict. Comme nous l'avons dit à l'article VÊTEMENTS SACERDOTAUX, nous nous bornons aux détails purement archéologiques.

L'amict, *amictus*, tire son nom du latin *amicire*, *couvrir*. Il fut introduit dans les usages ecclésiastiques, dans le cours du VIII^e siècle, pour couvrir le cou que les clercs et les laïques avaient nu, comme cela se pratique encore en Orient. Le clergé, outre un motif de décence, eut sans doute en vue, dans nos climats humides et froids, de conserver la voix qui était consacrée au Seigneur, pour chanter ses louanges ; un texte d'Amalaire et les prières de plusieurs anciens missels le donnent à entendre. Peu de temps après, l'amict fut regardé dans plusieurs églises comme un ornement qui devait succéder au sac de la pénitence ; en d'autres, comme un éphod ou *superhuméral*, parce qu'il était assez grand pour envelopper les épaules et la poitrine, quoique d'ailleurs il ne ressemblât pas à l'éphod des prêtres de la loi mosaïque. Mais à Rome et dans la plupart des églises, vers l'an 900, on le regarda comme un casque qu'on mit sur la tête, pour l'y laisser au moins jusqu'à ce qu'on eût entièrement revêtu les ornements ecclésiastiques : on l'abattait ensuite autour du cou, avant de commencer la messe. Toutefois, dans un certain nombre d'églises, on gardait l'amict sur la tête jusqu'à la préface, et on le replaçait ainsi après la communion.

Il est nécessaire de connaître ces usages, modifiés successivement dans le cours des siècles, pour comprendre certaines figures fort communes dans l'iconographie du moyen âge, soit en sculpture, soit en peinture. Afin d'en rendre l'intelligence plus facile, nous plaçons ici une figure dessinée par M. Pugin.

Le cardinal Bona dit que de son temps, au XVII^e siècle, on portait des amicts ornés de franges d'or. Cet usage n'était qu'un vestige de ce qui se pratiquait dans les siècles antérieurs. On orna l'amict de franges et de broderies, comme tous les vêtements ecclésiastiques, et à la partie destinée à entourer le cou, on mit une espèce d'*appareil*, comme on le fit au bas des aubes. Il paraît même que l'usage d'enrichir ainsi l'amict remonte à une haute antiquité. Nous lisons dans le testament de Riculf, évêque d'Elne, en 915, qu'il légua à son église cathédrale quatre amicts enrichis d'or. Le pape Victor III, en 1087, donna au monastère du Mont-Cassin de grands ornements en forme d'aubes enrichis de dorure, avec deux amicts semblables, et sept autres de soie. Foulques, juge impérial, en 1197, offrit à l'église de Sainte-Marguerite, auprès de la ville de *Vigilice*, dans la Pouille, un amict orné d'une grande broderie, et deux autres amicts ornés d'émeraudes.

Ces sortes d'amicts brodés ou garnis d'appareils furent en usage dans les églises d'Angleterre avant le règne d'Edouard VI. Dans son Histoire de la cathédrale de Saint-Paul de Londres, Dugdale cite des inventaires où il en est fait souvent mention. Nous lui empruntons ce passage, sans le traduire : on y trouvera de curieux renseignements sur cette matière.

« Duo amictus de filo aureo aliquantulum la'i et p'ani. — Item, amictus cum puro aurifrigio veteris ornatus. — Item, amictus breudatus de auro puro, cum rotellis, et amatistis et perlis. — Item, amictus planus per totum de aurifrigio. — Item, amictus Rogeri de Wescham habens campum de perlis indicis, ornatus cum duobus magnis episcopis et uno rege stantibus argenteis deauratis, ornatus lapidibus vitreis magnis et parvis per totum in capsis argenteis deauratis. — Item, amictus cum parura de rubeo sameto breudato cum imaginibus. — Item, amictus cum parura contexta de nodulis de filo aureo, viridi et rubeo, serico cum nodulis serico compositus de magnis perlis albis, de dono Ricardi de Gravesende Londinensis episcopi. — Item, parura amictus cum campo de perlis albis parvulis cum floribus et quadrifoliis in medio, et platis in circuitu per limbos argenteos deauratos, cum lapidibus et perlis ordine spisso serico insertis in capsis argenteis et sex bullonibus de perlis in extremitate. — Item, amictus diversis scutis breudatis. — Item, amictus cujus parura de serico novo consuta. »

En France et en Allemagne, le clergé portait aussi des amicts enrichis de broderies et d'ornements. Il suffit pour s'en convaincre de regarder les belles pierres tombales, portant l'effigie gravée des ecclésiastiques dont elles recouvrent les restes mortels, qui subsitent encore à Rouen, à Châlons-sur-Marne, à Troyes, à Laon, à Cologne et ailleurs. Le costume des évêques, des prêtres et des diacres dans les vitraux peints du XIII^e siècle et des époques postérieures, montre absolument les mêmes dispositions et les mêmes ornements. Dans nos verrières du XIII^e siècle de l'église métropolitaine de Tours, surtout à celle désignée sous le nom de *verrière des évêques*, on voit des amicts à *parure* ou *appareil*, où les broderies sont très-apparentes.

Presque toujours l'amict ou plutôt l'*appareil* entoure le cou des personnages dont le dessin nous a conservé la figure. Rarement l'amict est placé sur la tête : on en connaît quelques exemples ; Dom Claude de Vert en mentionne quelques-uns. Quoique cet écrivain n'ait pas fait preuve de beaucoup de critique ni même de jugement dans son explication des cérémonies de la messe, on peut, néanmoins, admettre son témoignage dans la circonstance présente. Dans son Traité des perruques, l'abbé Thiers démontre que l'usage d'avoir la tête couverte de l'amict n'est pas fort ancien, outre qu'il est contraire à l'ordre. Il en donne trois bonnes raisons.

I. Parce que n'étant fait nulle mention de l'amict parmi les ornements sacrés avant

l'empire de Charlemagne il semble qu'on n'a commencé de s'en servir dans l'Eglise latine qu'au IXe siècle, et que les prières que l'on dit en le mettant ne sont pas plus anciennes. C'est peut-être pour cela que dans l'église de Milan et dans celle de Lyon, l'on ne met l'amict qu'après l'aube et la ceinture, comme le témoigne M. le cardinal Bona. La même chose se pratiquait autrefois à Rome selon le premier et le cinquième Ordre romain du Père Mabillon, et les Maronites la pratiquent encore présentement.

II. Parce que les ecclésiastiques n'ayant assisté à l'office la tête couverte que vers le milieu du XIIIe siècle à (l'exception toutefois des évêques, s'il est vrai qu'ils y aient assisté en mitre avant ce temps-là), il est extrêmement probable que les prêtres n'ont dit la messe la tête couverte que longtemps après, parce que, comme on vient de le dire, ils ont toujours marqué plus de respect en célébrant les divins mystères, qu'en assistant aux autres offices de l'Eglise.

III. Parce que l'amict, de soi et par son institution, n'est pas tant pour couvrir la tête que pour couvrir le cou et les épaules. Fortunat, archevêque de Trèves, ne le rapporte qu'au cou pour la conservation de la voix et de la parole. « Amictus, dit-il, est primum vestimentum nostrum, quo collum undique cingimus. In collo est namque vox, ideoque per collum loquendi usus exprimitur. Per amictum intelligimus custodiam vocis. » (*De divin. offic.* lib. II, cap. 17.)

AMORTISSEMENT. — Dans sa signification la plus large, l'amortissement est une forme d'architecture ou d'ornementation qui couronne un bâtiment ou une partie d'architecture quelconque. Ainsi une balustrade qui se trouve au sommet d'une tour en est l'amortissement; le fronton est l'amortissement de la façade, et les statues, les vases portés par les acrotères, sont l'amortissement du fronton. On donne donc, par extension, le nom d'amortissement aux ornements de sculpture qui s'élèvent en diminuant pour terminer quelque décoration. Les anciens étaient extrêmement sobres de ces espèces d'amortissement dont les modernes ont abusé dans leurs constructions, tels que les génies, les coquilles, les pots à feu. Les architectes du moyen âge, durant la période ogivale, ont employé l'amortissement dans les monuments qu'ils ont bâtis, d'autant plus souvent qu'ils adoptèrent presque exclusivement les formes pyramidales. Les couronnements variés qu'ils exécutèrent sont généralement fort élégants et communiquent beaucoup de caractère et de mouvement à leurs compositions.

Lorsque l'on prend le mot amortissement dans son sens le plus restreint, il s'applique spécialement aux ornements qui terminent une partie d'édifice qui offre une forme pyramidale, comme le bouquet ou le *finial*, suivant la terminologie anglaise, qui couronne le haut des dais ou pinacles, des frontons aigus, des pignons, des clochetons et des aiguilles.

Dans les Instructions du comité historique des arts et monuments, l'amortissement est défini : « La partie supérieure d'une baie lorsqu'elle va en diminuant vers le sommet. » C'est dans ce sens que l'on trouve fréquemment le mot amortissement employé dans la description des églises gothiques; c'est dans ce sens que nous l'avons nous-même fréquemment employé dans notre ouvrage sur les cathédrales de France et dans nos notices diverses sur les principaux monuments religieux de notre pays.

L'arcade curviligne qui termine une fenêtre ogivale en forme l'amortissement, de même que l'arc plus ou moins orné, qui s'appuie sur les piliers et couronne l'entre-colonnement dans les nefs des églises, constitue à proprement parler l'amortissement de l'entre-colonnement. On peut ajouter que la flèche ou la coupole sont l'amortissement de la tour qui la supporte. Les antéfixes, les crêtes des faîtages, les clochetons ou pinacles des contre-forts sont de véritables amortissements.

Il y a aussi des amortissements latéraux : tels sont, par exemple, ces consoles renversées que l'architecture moderne attache quelquefois en forme d'ailes ou d'ailerons aux flancs de la face d'une lucarne, ou à ceux d'un étage supérieur d'une grande façade composée de plusieurs ordres superposés, soit pour lui donner plus de solidité, soit pour masquer les arcs-boutants qui soutiennent les faces latérales, soit pour racheter sous une forme moins disgracieuse qu'une énorme échancrure à angle droit, la différence d'importance géométrale des deux étages.

Les auteurs, qui se sont occupés de décrire les édifices de style ogival, ont fait remarquer que l'amortissement des fenêtres aux diverses époques de ce style, aux XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles, était rempli de formes diversifiées et caractéristiques. Ainsi, au XIVe siècle, les formes rayonnantes dominent, tandis que, au XVe et au XVIe siècle, ce sont les formes flamboyantes.

Voy. ACROTÈRE, ANTÉFIXE, ARC, ARCADE, CLOCHETON, CONSOLE, CONTRE-FORT, COUPOLE, FAITAGE, PINACLE.

AMPHITHEATRE. — I. L'amphithéâtre ne peut pas être regardé comme un monument chrétien; mais il en est fait mention si souvent dans les auteurs ecclésiastiques, que nous avons jugé à propos d'en donner la description abrégée dans un livre consacré aux antiquités sacrées. C'est à l'amphithéâtre que la plupart des martyrs ont généreusement versé leur sang pour la défense de leur foi. L'arène a été teinte du sang des gladiateurs; mais le sang chrétien y a coulé à flots, et ce sang rend certains amphithéâtres particulièrement respectables à nos yeux. C'est à ce sentiment que l'on doit la conservation du plus célèbre amphithéâtre de Rome, du Colisée, où les martyrs souffrirent la mort par milliers, où le pape Benoît XIV, en mémoire de si glorieux souvenirs, établit les stations du Chemin de la croix.

Nous commencerons par faire connaître les amphithéâtres en général et nous terminerons en donnant une notice spéciale sur le Colisée de Rome.

L'amphithéâtre, selon l'étymologie du mot, est un *double théâtre* : deux théâtres en hémicycle sont tournés en face l'un de l'autre, en laissant entre eux un espace vide appelé *arène*, parce qu'il était couvert de sable pour absorber et cacher le sang répandu. L'arène était la partie de l'amphithéâtre dans laquelle se donnaient les différentes espèces de jeux ou de spectacles, surtout les combats de gladiateurs et de bêtes féroces. La nature de ces jeux, qui obligeaient les combattants à se fuir alternativement, fit allonger un peu le terrain du milieu ; il en résulta un ovale au lieu d'un cercle.

Les amphithéâtres devaient toujours contenir une si prodigieuse quantité de spectateurs, que l'on cherchait par tous les moyens possibles à augmenter le développement des places, favorisé par la forme elliptique. Les amphithéâtres sont particuliers aux Romains ; ils étaient inconnus aux Grecs. Ceux-ci n'ont connu ni les barbares combats de gladiateurs, ni ceux d'animaux féroces. Les amphithéâtres, ainsi que les théâtres des anciens, n'étaient point couverts. L'arène était entourée de loges (*carceres*) dans lesquelles on enfermait les animaux féroces qui devaient combattre dans les jeux. Immédiatement au-dessus de ces *carceres*, il y avait une galerie qui faisait le tour de l'arène et dans laquelle se trouvaient les spectateurs les plus distingués. Derrière cette galerie s'élevaient les siéges ou gradins jusqu'au sommet, de sorte que de chaque place on pouvait voir l'arène, et que l'ensemble du bâtiment avait l'air d'un cratère dont la cavité allait en diminuant du haut en bas. Les gradins inférieurs étaient pour les citoyens distingués ; les suivants, pour ceux des classes inférieures du peuple.

La façade extérieure des amphithéâtres était partagée en étages ornés chacun d'arcades, de colonnes et de pilastres en plus ou moins grand nombre, et quelquefois même de statues. Outre les gradins circulaires qui servaient de siéges dans l'intérieur des amphithéâtres, il y en avait qui servaient d'escalier et qui coupaient les autres de haut en bas. Ces gradins formaient les *précinctions* ou *baltei*. Les portes des avenues voûtées par lesquelles on entrait dans l'amphithéâtre, étaient appelées *vomitoria*. Une suite de rangées de siéges contenues entre deux escaliers, portait le nom de *cunei* ou de *coins*, parce que les gradins les plus élevés étaient plus étendus que ceux qui étaient près de l'arène, et que leur ensemble présentait la forme d'un coin. Les amphithéâtres pouvaient contenir de 30 à 80 mille spectateurs.

II.

Le plus grand amphithéâtre de Rome et de l'univers est le *Colisée*. Il fut ainsi appelé par corruption de *colosseum*, suivant les uns, à cause du colosse de Néron, qui était dans le voisinage ; suivant les autres, et plus probablement, à cause de sa grandeur colossale et gigantesque. Placé au milieu des sept collines de Rome, cet édifice égalait le sommet des plus hautes. Selon Juste Lipse, ses gradins contenaient 87 mille personnes. Fontana, en ajoutant seulement dix mille places sur les portiques situés au-dessus des gradins et douze mille dans les autres enceintes, tant du bas que du haut, où l'on plaçait des siéges portatifs, a trouvé que 109 mille spectateurs pouvaient y voir à l'aise les jeux et les combats de l'arène. Vespasien commença la construction de cet édifice immense, dont les ruines excitent encore aujourd'hui l'admiration. Il choisit l'emplacement de cet amphithéâtre au milieu de la ville, parce que Auguste avait déjà eu le projet d'y construire un édifice pareil ; mais il mourut avant d'avoir terminé cette construction. Elle ne fut achevée que sous Titus, son fils et son successeur.

L'élévation extérieure de cet amphithéâtre est composée de quatre ordres. Le rang de portiques inférieur est orné de colonnes doriques, entre les pieds droits des arcades. Ces colonnes, ainsi que les piliers des arcades, portent sur un soubassement de quatre marches. Le second ordre de portiques est orné de colonnes ioniques posant sur un stylobate continu ; le troisième rang l'est de colonnes corinthiennes, dont le socle très-haut pose sur un stylobate plus élevé encore.

La proportion, l'ensemble et la distribution de tout l'édifice offrent à l'œil un spectacle imposant, un tout harmonieux. La masse totale est si belle qu'elle ne permet pas d'apercevoir de légères imperfections, qui résultent probablement, plutôt du défaut d'exécution et de la précipitation avec laquelle cet ouvrage a été conduit, que de la faute de l'architecte. Dans la manière dont les profils sont dirigés et suivis, on remarque beaucoup d'irrégularité et d'incertitude ; ce qui semble annoncer qu'on n'a pas apporté beaucoup de temps ni de soin à la perfection de ces détails. Toute la hauteur de cet édifice est d'environ 156 pieds. Pour garantir les spectateurs des injures de l'air, on tendait au-dessus de la partie circulaire des gradins une grande toile. Quant à la partie intérieure de cet amphithéâtre, elle est tellement en ruines, qu'on ne saurait affirmer bien positivement quelle en était la disposition.

Nous renvoyons les personnes qui voudront avoir des notions plus étendues sur les amphithéâtres, et en particulier sur le Colisée, aux ouvrages spéciaux qui ont été écrits sur cette matière. On consultera avec avantage l'*Histoire de l'art par les monuments*, de Séroux d'Agincourt et le Dictionnaire des beaux-arts, par Millin ; nous avons emprunté les détails précédents à ce dernier ouvrage. *Voy.* encore *Les Trois Rome*, par M. l'abbé Gaume.

Les souvenirs chrétiens se pressent en foule dans la mémoire du pèlerin qui visite les ruines gigantesques du Colisée. L'arène avait été imbibée du sang des martyrs, et par respect pour le sang des saints, on a recouvert de terre le sol ancien, et à l'endroit où jadis était érigé l'autel de Jupiter, se dresse aujourd'hui la croix de Jésus-Christ. Sur la porte de l'amphithéâtre, par où entrèrent tant de héros chrétiens, on a placé une plaque de marbre qui redit la sainteté de ces lieux baignés du sang de nos pères dans la foi. Saint Ignace d'Antioche, le 20 décembre 116, souffrit le martyre au Colisée : au moment où les lions poussent d'affreux rugissements, saint Ignace se met à genoux et dit : *Je suis le froment du Seigneur; il faut que je sois moulu par la dent des bêtes pour devenir le pain de Jésus-Christ.* A peine a-t-il fini sa prière que deux lions se jettent sur lui et le dévorent en un moment, sans rien laisser de son corps que les plus gros et les plus durs de ses os.

Pendant deux siècles, marchant sur les traces de saint Ignace d'Antioche, les chrétiens entrèrent à l'amphithéâtre pour y mourir. Au nombre de ces glorieux champions tour à tour entrés dans l'arène, on voit Eustache, capitaine de cavalerie sous Titus, au siége de Jérusalem, général des armées romaines sous Adrien, et avec lui son épouse et ses deux fils, nobles rejetons des plus anciennes familles; les illustres vierges Martine, Tatiane et Trisca, toutes trois filles de consuls et de sénateurs; le sénateur Julius; Marin, fils d'un autre sénateur; les évêques Alexandre et Eleuthère; les jeunes princes persans, Abdon et Sennon; deux cents soldats à la fois, et une foule innombrable de héros et d'héroïnes de tout âge et de tout pays, dont le triomphe illustra ce Capitole des martyrs, suivant une heureuse expression de M. l'abbé Gaume.

III.

Les souvenirs païens qui se rattachent au Colisée sont éminemment propres à nous donner une juste idée de la cruauté des mœurs et de la barbarie des jeux qui amusaient la société romaine, parvenue à son plus haut point de civilisation. C'est donc là que le paganisme conduisit la société antique. C'est au Colisée que se réunissait la population de Rome, tandis que les disciples de Jésus-Christ, peu nombreux encore, se réunissaient au fond des souterrains des Catacombes, préparant les éléments d'une civilisation nouvelle, autrement sainte, grande, pure, majestueuse, noble, que celle de l'idolâtrie et de la philosophie.

On a calculé que le peuple de Rome, ce peuple roi du monde païen, passait près des deux tiers de l'année au théâtre, à l'amphithéâtre et au cirque. On comprend maintenant toute la vérité de cette dégradante devise, résumé de sa vie : *Duas tantum res anxius optat, panem et circenses.* Quant à sa fureur pour les spectacles sanglants, les détails suivants pourront en donner quelque idée. Les Romains ne pouvaient se passer des combats des gladiateurs; ils bâtirent des amphithéâtres dans toutes les villes importantes de l'empire; ils les introduisirent jusque dans leurs festins, ils y couraient avec plus d'ardeur qu'aux comices mêmes (*Strab.* v, p. 121). Cicéron, étant consul, fut obligé de porter une loi qui rendait inhabile le candidat qui, avant les élections, aurait promis au peuple un présent de gladiateurs, tant on était certain d'obtenir les suffrages en faisant une semblable promesse! Les triomphateurs, les édiles, les principaux magistrats, les riches citoyens, et surtout les empereurs, se faisaient un devoir, pour être agréables au peuple, de prodiguer les gladiateurs. On en donna d'abord 50 paires, puis 300, puis 700. Trajan en donna 10,000; on ne peut compter ceux que donnèrent Titus, Domitien, Héliogabale. Quelques-uns de ces monstres couronnés avaient une telle passion pour ces horribles fêtes, que, dès le matin, ils descendaient à l'amphithéâtre, et à midi, lorsque le peuple allait dîner, ils restaient dans leur loge, et à défaut de gladiateurs désignés, faisaient combattre les premiers venus (*Suet. in Claud.*). Jules César ne rougit pas de se faire le laniste du peuple romain. Il entretenait à ses frais une école de gladiateurs (*Suet., Cæsar.* 26). Auguste adopta cette institution, et les empereurs possédèrent des gladiateurs toujours prêts à combattre à la demande du peuple (*Mart., De spect.* 22). Jamais les prisonniers de guerre, les malfaiteurs, les esclaves fugitifs, n'auraient pu suffire à cette effroyable consommation de victimes humaines : les chrétiens se trouvèrent là pour y suppléer. Qu'on juge de l'immensité de ces boucheries prolongées durant plus de 500 ans, par le nombre des animaux amenés dans l'arène. C'est par milliers qu'arrivaient successivement, de toutes les parties du monde, les ours, les léopards, les rhinocéros, les taureaux sauvages. Scipion Nasica et P. Lentulus firent paraître dans leurs jeux 60 panthères et 40 autres animaux, tant ours qu'éléphants (*Tit. Liv.* XLIV, 18). Scaurus donna 150 panthères; Sylla, 100 lions à crinières; Pompée, 600 lions, dont 315 à crinières, 410 panthères et 20 éléphants; César, 400 lions; Drusus, 20 éléphants; Servilius, 300 ours et autant de bêtes africaines; Titus, 5,000 bêtes en un seul jour; Trajan, 10,000 pendant les jeux; Domitien, 1,000 autruches, 1,000 cerfs, 1,000 sangliers, 1,000 chamois-girafes et autres animaux herbivores. Pour subvenir aux dépenses des jeux, on frappait de lourdes contributions en argent sur les provinces; et pour avoir des animaux, on mettait l'impôt en nature. Les gouverneurs obligeaient leurs administrés à faire des battues générales, dont le produit s'expédiait à Rome, où ces animaux étaient amenés à grands frais; puis renfermés dans des cages et nourris dans des *vivaria*, jusqu'au moment où l'on en avait besoin (*Procop., De Bell. Gothic.* I). Enfin ce gibier devint rare, et une loi fut portée qui défendit de

tuer un lion en Afrique (*Cod. Theod.*, l. VI, p. 92).

Tel était le monde païen aux jours du christianisme naissant. « Il faut, dit un écrivain distingué, M. de Champagny, dans son *Histoire des Césars*, tom. II, pag. 188, que les témoignages soient unanimes, que toutes ces choses nous soient racontées parfois avec un faible mouvement de pitié, plus souvent avec un sang-froid indifférent, quelquefois même avec une joie enthousiaste (*Plin. Paneg.* XXXIII), par ceux qui, tous les jours, en étaient spectateurs ; il faut qu'une centaine d'amphithéâtres soient demeurés debout, que nous ayons pu pénétrer dans la caverne où l'on achevait les victimes, dans la loge où les lions et les tigres étaient enfermés à côté du prisonnier humain ; que nous ayons lu le programme de ces horribles fêtes ; que nous ayons ramassé le billet qui donnait droit d'y assister ; que les bas-reliefs antiques nous aient transmis l'image de ces épouvantables plaisirs, pour que nous puissions y croire, pour que le philosophe chrétien arrive à démêler dans le fond du cœur de l'homme cette fibre hideuse qui aime le meurtre pour le meurtre, le sang pour le sang. »

Terminons cet horrible tableau en mettant en parallèle deux traits historiques. Les victimes dévouées aux bêtes sont la plupart de pauvres esclaves fugitifs, des prisonniers de guerre, des chrétiens et des chrétiennes, jeunes enfants et vieillards blanchis par les années. Précédées d'un héros, elles font le tour de l'arène, et en passant devant la tente de l'empereur, elles s'inclinent en disant : *Cæsar, morituri te salutant.* « César, ceux qui vont mourir te saluent. » Au lieu de ce mot, les chrétiens faisaient entendre aux juges de sévères avertissements. Ainsi, en passant devant le balcon du proconsul Hilarien, les martyrs de Carthage lui dirent : ***Tu nous juges en ce monde, mais Dieu te jugera dans l'autre.***

AMPOULE. — I. Dans les anciens écrivains et dans les plus vieux documents historiques, on trouve le mot *ampoule* employé pour désigner une petite fiole ou bouteille, destinée à contenir le chrême et les saintes huiles. On le rencontre fréquemment dans l'inventaire du trésor des grandes églises : M. Pugin en cite plusieurs exemples dans son ouvrage sur les ornements ecclésiastiques. Mais il est plus spécialement usité pour désigner le vase de verre, conservé autrefois à Saint-Remi de Reims, et renfermant l'huile qui servait à sacrer les rois de France.

Hincmar, archevêque de Reims, qui vivait du temps de Charles le Chauve, rapporte, dans la Vie de saint Remi, qu'une colombe blanche l'apporta du ciel, suspendue à son bec, lorsque les saintes huiles lui manquaient, à cause de la foule qu'il y avait auprès des fonts baptismaux ; qu'elle disparut aussitôt ; que cette huile parfuma toute l'église, et que le roi Clovis en fut oint à son baptême. Il a été composé un beau *Traité apologétique de la sainte ampoule*, par Alexandre Le Tanneur, contre Jacques Chifflet, imprimé en 1652. On peut consulter à ce sujet : Du Cange, au mot *Ampoule;* Aimoin, liv. I, chap. 16 ; Flodoard, *Hist. Rem.*, lib. I, cap. 13 ; *Annales Bertiniacenses*, au chap. 868 ; Gaguin, du Haillan, lib. III, *Rerum Gallic.* ; le P. Sirmond sur la lettre d'Avitus, *Concil. Galliar.*, tom. I, *ad ann.* 446, pag. 1268 ; Morus, *De sacris unctionibus;* Lesueur, calviniste, *Histoire de l'Empire et de l'Eglise*, à l'an de Jésus-Christ 496 ; les notes du P. Ruinart sur saint Grégoire de Tours, *Hist. Franc.*, lib. II, cap. 21 ; le P. Dorigny, jésuite, qui a composé la Vie de saint Remi, imprimée en 1714, à Châlons-sur-Marne. Ce dernier auteur a fait une dissertation sur le miracle de la *Sainte Ampoule* qu'il prétend être véritable. Il n'y entre point dans le détail des mêmes objections que les critiques modernes ont faites contre ce miracle. Marlot, Le Tanneur et Dusaussay y ont répondu. Il s'attache à la plus forte, tirée du silence d'Avitus et de Grégoire de Tours. Il dit sur cela que la lettre d'Avitus est fort suspecte de supposition ; que Henri Derford a écrit qu'il avait vu des manuscrits de Grégoire de Tours, où le miracle de la *Sainte Ampoule* était raconté ; que les arguments tirés du silence des auteurs sont bien faibles ; que le silence de Fortunat ne fait douter personne du baptême de Clovis par saint Remi. Il oppose à Avitus et à Grégoire de Tours l'autorité de Hincmar et la tradition.

La sainte ampoule était formée de verre antique ; elle avait un pouce et demi de haut, dix lignes et demie de tour au col et un pouce sept lignes et demie à la base. Le baume qui y était enfermé avait une couleur rougeâtre, et il était si épais qu'il n'était pas transparent. En l'année 1760, le vase parut environ aux deux tiers plein. Peu de temps après la mort de l'infortuné Louis XVI, cette vénérable relique fut brisée par un démagogue insensé du nom de Ruhl.

Lorsqu'un roi de France devait être couronné, on prenait, avec la pointe d'une épingle, une petite portion du baume de la sainte ampoule que l'on mêlait avec le saint chrême.

Le jour du couronnement, la sainte ampoule était portée par le prieur de Saint-Remi, avec grand appareil, de son monastère à la cathédrale, où la procession était reçue par l'archevêque qui déposait le vase sur l'autel. Après la cérémonie, il était confié à la garde du grand prieur qui le rapportait à l'église de Saint-Remi avec la même pompe.

Dans le trésor de la cathédrale de Reims, on montre aujourd'hui quelques débris de la sainte ampoule, qui ont été pieusement recueillis.

Quant à la manière dont la sainte ampoule aurait été miraculeusement apportée du ciel à l'évêque saint Remi, plusieurs écrivains la mettent au nombre des faits qu'une pieuse croyance a consignés dans les légendes, sans en prouver la vérité et l'authenti-

cité. M. Pugin, tout en rejetant l'origine miraculeuse de la sainte ampoule, convient qu'elle remonte à la plus haute antiquité, sans qu'on puisse faire connaître une époque déterminée. En expliquant naturellement l'apparition de la colombe, on a dit que l'écrivain primitif avait employé dans son récit un style poétique, dont on peut saisir le vrai sens, si l'on se reporte aux usages de nos églises primitives. On avait coutume de suspendre, dans le baptistère, une colombe d'argent, dans laquelle on enfermait les saintes huiles, de même que l'on suspendait au-dessus du maître-autel une autre colombe d'argent où l'on plaçait la réserve eucharistique. Lorsque saint Remi baptisa Clovis, l'évêque prit les saintes huiles dans la colombe du baptistère, et dans son enthousiasme, le narrateur aura parlé d'une colombe descendue du ciel. Nous avons parlé ailleurs de ce fait et de cette explication, en parlant des colombes destinées à l'eucharistie ; nous y renvoyons le lecteur. Nous n'avons pas la prétention de trancher une question aussi délicate, quoique nous inclinions à admettre l'explication naturelle des écrivains modernes.

II.

On possédait aussi à l'abbaye de Marmoutier, près de Tours, une sainte ampoule qui était en grande vénération et qui servit au sacre du roi Henri IV, en 1594. Nous empruntons à l'Histoire manuscrite de Marmoutier, par dom Martenne, les détails suivants : « L'on garde encore à Marmoutier une *sainte ampoule* pleine d'une espèce de baume, qu'on prétend avoir été apportée au saint par un ange, pour le guérir de ses blessures. Elle se conserve dans un petit reliquaire d'or, et sert tous les jours d'instrument à la guérison de plusieurs malades qui viennent de fort loin implorer l'assistance de saint Martin et recevoir la santé par l'attouchement de cette ampoule. Elle servit pour le sacre de Henri IV, roi de France, qui n'ayant pu se transporter à Reims, selon la coutume, voulut être sacré à Chartres, avec la sainte ampoule de Marmoutier. »

On trouve dans la même Histoire manuscrite, dont l'original se trouve à Paris, à la bibliothèque royale, et dont la bibliothèque de la ville de Tours possède une bonne copie en deux volumes in-folio, des détails fort étendus sur la cérémonie de la translation de cette ampoule de Tours à Chartres.

Dans une note marginale du manuscrit de Tours, écrite de la main de M. Chauveau, ancien bibliothécaire, on lit les lignes suivantes : « La petite fiole de verre que l'on appelle la *sainte ampoule*, n'est pas entièrement pleine et ne doit pas l'être, puisqu'on s'en est servi au sacre de Henri IV. La matière qu'elle contient est rougeâtre et figée. Il n'est point de monuments qui constatent que ce soit un baume apporté miraculeusement à saint Martin. Il y a plus d'apparence que c'était de l'huile bénite par ce saint, dont il se servait quelquefois pour guérir les malades. Des personnes pieuses pensent que ce n'est autre chose en effet que de l'huile du sépulcre de saint Martin, de l'efficacité de laquelle Grégoire de Tours rapporte des exemples parmi les miracles qu'il nous a transmis. Les peuples ont encore beaucoup de vénération pour la sainte ampoule ; ils s'estiment heureux de baiser le reliquaire d'or qui la renferme et qui est conservé dans une armoire, auprès de l'autel, du côté de l'Epître. »

Après la cérémonie du sacre, le roi Henri IV fit présent aux religieux de Marmoutier d'une très-belle émeraude enchâssée dans un anneau d'or, qui demeura depuis ce temps annexé à la sainte ampoule, jusqu'en 1791, que les députés d'Indre-et-Loire à l'assemblée législative l'en détachèrent pour en faire hommage à Louis XVI. Cette fiole, dépouillée de quelques pierreries qui l'entouraient, fut brisée en 1793.

AMPHORE. — Nous ne donnerons pas sur l'amphore tous les détails archéologiques que l'on trouve dans les écrivains qui ont traité des antiquités grecques et romaines. Bornons-nous à ce qui se rapporte plus directement à l'archéologie sacrée.

Dans l'Ecriture sainte, *amphore* se prend souvent, dans un sens appellatif, pour une cruche ou un vase à mettre des liqueurs : par exemple : « Vous rencontrerez un homme portant un vase plein d'eau, » *amphoram aquæ portans*. Luc. XXII, 10. Ailleurs, il signifie une certaine mesure : ainsi il est dit dans Daniel, qu'on donnait par jour au dieu Bélus ou Bel six amphores de vin, *vini amphoræ sex*. Dan. XV, 2. Mais l'amphore n'était pas une mesure hébraïque.

Chez les Grecs et les Romains, l'amphore était un vase de terre servant de mesure aux choses liquides. Elle est appelée dans Homère ἀμφιφορεύς ; d'où par syncope on a dit ἀμφορεύς. Ce nom vient des deux anses qui étaient placées aux deux côtés de ce vase, pour le porter plus facilement. La capacité de l'amphore a varié considérablement. Le P. Calmet prétend que l'amphore romaine contenait deux urnes ou 48 setiers romains, ou quatre-vingts livres de douze onces chacune ; et que l'amphore attique contenait trois urnes ou cent vingt livres aussi de douze onces chacune, qui n'en font que quatre-vingt-dix des nôtres, c'est-à-dire, environ 45 kilogrammes de notre poids métrique, pour l'amphore attique, et 30 kilogrammes pour l'amphore romaine. Ce poids paraîtra énorme à celui qui se rappellera le trait historique suivant. Suétone parle d'un certain homme qui briguait la questure et qui but une amphore de vin à un seul repas avec l'empereur Tibère.

Les amphores romaines se terminaient généralement par une base très-étroite et quelquefois pointue : aussi pour les mettre debout, les enfonçait-on un peu en terre. Elles servaient à renfermer le vin, l'eau, l'huile, etc. De même que les urnes, les amphores sont faites d'une terre rouge ou jaunâtre commune.

Pour avoir des notions plus étendues sur l'amphore et les vases romains, on consultera avec avantage *Antiq. Rom.* par A. Adam, tom. II, page 367 et suiv.

AMULETTES. — I. Les amulettes sont des images, figures, caractères ou autres objets, auxquels la crédulité ou la superstition attribuent beaucoup de propriétés et qu'ils font considérer spécialement comme un préservatif contre les maladies et les enchantements. On prétend qu'en portant les amulettes suspendues au cou, leur présence seule suffit pour préserver ou guérir de divers maux.

Les Romains leur donnaient plusieurs noms, entre autres ceux de *phylacteria*, d'*amolimenta* (*quia mala amolliri dicebantur*), et d'*amoleta*, d'où vient le mot français *amulette*. Les Romains étaient dans la persuasion que les athlètes qui en portaient, ou remportaient la victoire sur leurs antagonistes, ou empêchaient l'effet des charmes que ceux-ci pouvaient porter sur eux. *Rustici didicerunt luxuriam*, dit l'ancien Scholiaste, *et palestris uti et phylacteriis, ut athletæ ad vincendum; nam et niceteria phylacteria sunt quæ ob victoriam fiebant, et de collo pendentia gestabantur.*

Les Juifs attribuaient aussi les mêmes vertus à ces phylactères ou bandes de parchemin qu'ils affectaient de porter, par une fausse interprétation du précepte qui leur ordonnait d'avoir continuellement la loi de Dieu devant les yeux, c'est-à-dire de la méditer et de la pratiquer.

Les Latins les nommaient encore *præfiscini*, c'est-à-dire, préservatifs contre la fascination, et ceux qu'ils pendaient à cet effet au cou des enfants étaient d'ambre ou de corail et représentaient souvent des figures obscènes.

Le concile de Laodicée défend aux ecclésiastiques de porter des phylactères ou amulettes sous peine d'être dégradés. Saint Jean Chrysostome reproche aux chrétiens de son temps de se servir de charmes, de ligatures, et de porter sur eux des pièces d'or qui représentaient Alexandre le Grand, et que l'on regardait comme des préservatifs. *Quid vero diceret aliquis de his qui carminibus et ligaturis utuntur et de circumligantibus aurea Alexandri Macedonis numismata capiti vel pedibus?* (*Homil.* ad pop. Antioch. 25.) Ces pratiques avaient été condamnées par Constantin et par différents conciles, entre autres par un concile de Tours, tenu sous Charlemagne; ce prince les défend aussi dans ses Capitulaires (*lib.* VI, *cap.* 72). Le même saint Jean Chrysostome en parle encore dans quelques-unes de ses homélies sur les Epîtres de saint Paul, et il les regarde comme une espèce d'idolâtrie, ne pouvant souffrir que les chrétiens se servissent d'*amulettes* pour guérir les maladies, quoiqu'ils crussent ne point pécher, sous prétexte qu'ils ne faisaient autre chose que d'invoquer le nom de Dieu. Saint Jérôme n'est pas plus favorable aux amulettes dans son commentaire sur le chapitre XXIII de saint Matthieu, où il condamne de superstition tous les phylactères des Juifs, bien que, sous certains rapports, ils fussent d'une autre nature que les amulettes. Il prend de là occasion de rejeter comme superstitieuse une coutume qui était de son temps parmi le peuple, surtout parmi les femmes, qui portaient au cou de petites parties des Evangiles, du bois de la croix et quelques autres choses semblables, faisant paraître en cela plus de zèle que de véritable piété. *Hoc apud nos*, dit ce saint docteur, *superstitiosæ mulierculæ in parvulis Evangeliis et in crucis ligno, et istiusmodi rebus, quæ habent quidem zelum Dei, sed non juxta scientiam, usque hodie factitant.*

Le P. Kircker, dans son *OEdipus Ægyptiacus*, parle assez longuement des amulettes des anciens. (Tom. II, cap. 4, pag. 445, et tome III, pag. 219, 335, 470, 518, 528, 564, etc.)

Delrio rapporte que dans cette armée de reitres qui, sous le règne de Henri III, passa en France, commandée par le baron de Dhona, et fut défaite par le duc de Guise à Vimori et à Auneau, presque tous les soldats qui restèrent sur le champ de bataille portaient des *amulettes*, comme on le reconnut en les dépuillant après la victoire.

Les Arabes aussi bien que les Turcs ont beaucoup de foi aux talismans et aux amulettes. Les nègres les appellent des *gris-gris*; ces derniers sont des passages de l'Alcoran, écrits en petits caractères sur du papier ou du parchemin. Quelquefois, au lieu de ces passages, les mahométans portent de certaines pierres auxquelles ils attribuent de grandes vertus. Les Dervis leur vendent fort cher ces sortes d'amulettes, et les dupent en leur promettant des merveilles qui n'arrivent point; et quoique l'expérience eût dû détromper ceux qui les achètent, ils s'imaginent toujours que ce n'est pas la vertu qui a manqué, mais qu'eux-mêmes ont manqué à quelque pratique ou circonstance qui a empêché la vertu des amulettes. Ils ne se contentent pas d'en porter sur eux, ils en attachent encore au cou de leurs chevaux, après les avoir enfermées dans de petites bourses de cuir; ils prétendent que cela les garantit de l'effet des yeux malins et envieux. Le chevalier d'Arvieux, de qui nous empruntons ces détails, dit que les chevaux arabes, dont quelques émirs lui firent présent dans ses voyages, avaient au cou de ces amulettes dont on lui vantait fort la vertu, et qu'on lui recommandait de ne point ôter à ces chevaux, à moins qu'il ne voulût bientôt les voir périr. (*Mém. du chev. d'Arvieux*, tom. III, pag. 247.)

Les amulettes depuis longtemps ont perdu toute leur réputation en médecine. Malgré la recommandation qui en est faite dans un grand nombre de livres, personne ne les emploie aujourd'hui. Ce ne sont plus ni des préservatifs ni des médicaments, ce sont simplement des objets de curiosité, recueillis et étudiés par l'archéologue.

M. le comte de Caylus, dans son *Recueil*

d'antiquités, en traite d'une manière assez étendue.

« Je suis persuadé, dit-il, que les amulettes ont toujours eu un double objet : celui de flatter la superstition des peuples et celui de servir de sceau, ou de signe d'aveu ou de présence, par le moyen de leur empreinte. Cette opinion est d'autant plus vraisemblable qu'il est rare d'en rencontrer dont les sujets soient de relief. Il eût été possible d'employer ces dernières aux mêmes usages; mais l'empreinte aurait causé plus d'embarras, et l'effet en aurait été beaucoup moins facile à distinguer. Ainsi je crois que les anciens ont commencé à porter au cou ces sortes d'aveux dans ces temps où l'écriture était moins pratiquée. Ces hommes, qui étaient presque tous ouvriers, laboureurs ou soldats, n'imaginaient pas qu'il fût naturel d'embarrasser leurs mains de bagues qui les auraient empêchés de travailler et de manier les armes, surtout dans des siècles où la grossièreté du travail et des métaux donnait à cet ornement une épaisseur considérable. Au reste, je ne donne ces réflexions que comme des conjectures à l'appui desquelles Pline me paraît cependant venir, lorsqu'il déclame contre les anneaux; il assure que les Egyptiens n'en ont jamais porté; et il ajoute dans le même endroit, que les bagues ont précédé l'argent monnayé. Il est vrai que la fabrique en est moderne, en comparaison des anneaux que nous voyons cités dans les plus anciens auteurs. Pline croyait donc que ce genre de parure n'était connu dans le monde que depuis peu de siècles; et ce sont les amulettes sans doute qui leur ont donné naissance. Mais on ressemble, en parlant de ces choses éloignées, à des aveugles qui touchent plusieurs corps avant de trouver celui qu'ils cherchent, et qui le plus souvent tournent le dos à leur objet.

« Il me paraît que les Egyptiens ont employé constamment pour leurs amulettes la forme des scarabées; nous en trouvons de toutes les matières à la réserve des métaux. Cependant l'art de la fonte leur était connu. Peut-être quelque superstition particulière que nous ignorons, leur défendait d'employer les métaux à cet usage. Les scarabées de terre cuite, couverte d'émaux de couleur verte et bleue, étaient préférés par ces peuples, du moins je n'en ai point vu d'autre couleur; ils en faisaient de toutes les pierres fines et de tous les marbres. Dans quelque art que ce puisse être, les manœuvres différentes et nécessaires sont une preuve de ses progrès : de sorte que les moyens d'opérer, examinés avec soin, nous font connaître la date des monuments et la route qui a conduit les talents à divers degrés de perfection. Les amulettes de terre indiquent cette progression; car, outre les premiers procédés et la gravure, la couverte, le degré du feu et le moule exigeaient d'autres manœuvres nécessaires pour la production de ces ouvrages. D'abord on dut se servir de corps cylindriques, carrés ou pyramidaux : on vint ensuite aux scarabées et on s'y arrêta. A quoi l'on fut porté sans doute, non-seulement par le respect que la religion inspirait pour un animal qui était l'emblème du soleil, mais encore par des raisons d'usage et de commodité. Le corps du scarabée servait de tenue à la main, et sa base permettait de placer le sceau ou le cachet avec autant de sûreté que de facilité. Les Etrusques ont admis cet usage et l'ont pratiqué. Mais les Grecs ont dans la suite supprimé le corps du scarabée et conservé la forme ovale que sa base présentait pour le corps de la gravure; enfin, ils ont monté ces pierres dans des anneaux qui leur servaient d'ornements, et offraient aux yeux les belles gravures que leurs artistes avaient exécutées, sans exclure l'utilité attachée à ces sortes d'ouvrages. Il ne faut pas cependant croire que ces dernières opérations aient succédé promptement aux premières. On doit avoir été longtemps à produire la soudure d'un anneau, et encore plus la sertissure d'une pierre dans le métal. On pouvait fondre, forger un anneau, le réparer même à la lime, sans savoir cependant établir les pierres dans les métaux, rabattre des parties fines et déliées, qu'il fallait détacher et réserver sur la place, pour fixer et assurer solidement une pierre, en un mot, ce qu'on appelle la *sertir*. On évitait tous ces détails qui paraissent de peu de conséquence à nos artistes éclairés par l'habitude et la réflexion, et qui étaient très-difficiles alors, parce qu'on perçait la pierre avec le même instrument qui servait à la graver, et qu'on l[a] passait ensuite dans une ganse. Telle est, à mon sens, l'origine des cachets; tels ont été les progrès des arts, telle est la marche que les pierres gravées ont suivie avant que de parvenir à l'état où nous les voyons.

« Je ne dois pas finir cet article sans avertir que les basilidéens ou les gnostiques, chrétiens hérétiques du Ier siècle, qui vivaient en Egypte, voulant avoir entre eux des marques certaines de reconnaissance et des signes qui leur assuraient l'hospitalité, signes appelés *tesseræ* par les Romains qui en portaient aussi, ont adopté la plus grande partie des pierres anciennement travaillées par les Egyptiens, et les tables des scarabées. Quelques-unes de ces tables étaient nues et sans ornement, comme on en trouve encore aujourd'hui. Ils les ont remplies en tout sens de mots bizarres, et de caractères grecs, cophtes et hébreux, qui n'avaient de signification que pour eux et dans lesquels on pouvait reconnaître la religion qu'ils professaient. Souvent, pour rendre ces caractères encore plus inintelligibles, ils les ont placés aux côtés de différentes figures, antiques à leur égard, que ces tables portaient déjà. Ces pierres, qui forment un assemblage bizarre, sont répandues dans tous les cabinets de l'Europe et connues sous le nom d'*abraxas*. Elles ne sont recommandables qu'autant que les dessins égyptiens peuvent encore s'y distinguer. Considérées sous ce point de vue, elles ont une sorte d'utilité et mérite-

raient plus l'attention des curieux qui peut-être les négligent un peu trop. » (*Antiquités égyptiennes*, comte de Caylus, tom. II, pag. 36 et suiv.)

II.

Nous devons ajouter quelques mots sur un genre d'amulettes fort curieux, quoique peu connu, ce sont les *cylindres*. On donne ce nom à des corps en forme de cylindre dont le volume et le travail sont analogues à celui des pierres gravées, dont elles diffèrent sous plusieurs rapports, et vraisemblablement par l'usage. Les *cylindres* sont de matière dure, naturelle ou artificielle, basalte, jaspe, turquoise, hématite, lapis, agathe, porcelaine, terre cuite, etc., de proportions variant d'un à trois pouces de longueur, de quelques lignes à un pouce de diamètre, percés d'outre en outre dans le sens de la longueur, et dont la surface est couverte de figures et d'inscriptions. On connait des cylindres égyptiens et persépolitains. On les trouve en Égypte et dans la Babylonie : l'origine de ce genre d'*amulettes* n'est pas encore bien connue. On les croyait particulières aux Perses ; on a trouvé en Egypte des cylindres portant des figures égyptiennes et des inscriptions persépolitaines, ce qui ne contredirait pas l'opinion générale sur leur origine, ces objets ayant pu être fabriqués en Egypte sous la domination des Perses. Mais on a recueilli des cylindres purement égyptiens, de matières travaillées par les Egyptiens, couverts de figures et d'hiéroglyphes égyptiens et portant des noms de rois égyptiens antérieurs de plusieurs siècles à l'invasion des Perses en Egypte. Ces monuments, dit M. Champollion-Figeac, paraissent donc être d'invention égyptienne, et ils auront pu passer à d'autres peuples comme les scarabées. Les *cylindres* égyptiens portent des figures de dieux, avec leurs noms en hiéroglyphes ; on y trouve aussi des cartouches où les noms royaux sont inscrits. Les *cylindres* persépolitains offrent des sujets tirés de la religion persane, accompagnés d'inscriptions en caractères qu'on appelle *cunéiformes*, parce que l'alphabet de ce caractère se réduit à un seul signe ayant la forme d'un coin ou triangle allongé ; se combinant en divers sens et en nombres divers, il forme toutes les lettres de cet alphabet, qui n'est pas encore entièrement connu. Quelquefois les cylindres de cette espèce ne portent que des inscriptions. Ils n'en sont pas moins intéressants pour l'histoire et pour l'archéologie.

Au moment où O. Muller écrivait son *Archéologie*, les savants connaissaient peu de statues et de sculptures de l'antique civilisation assyrienne. Aujourd'hui nous avons à Paris un musée très-riche d'objets d'art provenant des environs de Ninive et dus aux découvertes de M. Botta, consul de France à Mossoul. Nous aurons occasion d'en parler ailleurs. L'archéologue allemand regardait les *cylindres* comme éminemment propres à donner une idée du style de l'art babylonien. Nous avons, en effet, une quantité innombrable de pierres gravées ou *cylindres*, trouvées dans les environs de Babylone, principalement à Borsippa, où il exista assez tard une école chaldéenne célèbre. Ces cylindres, bien que l'usage en ait passé des Chaldéens aux Mages, et de la religion de Baal au culte d'Ormuzd, doivent néanmoins être expliqués et interprétés surtout à l'aide des mœurs et des usages babyloniens auxquels, suivant beaucoup d'auteurs, ils doivent leur origine ; opinion contraire à celle de M. Champollion-Figeac. On y reconnait encore, selon toutes les apparences, quelques-unes des principales divinités du culte babylonien, qui nous est, du reste, trop peu connu dans son ensemble, pour proposer d'essayer un système d'interprétations et d'explications complètes. Le travail de ces cylindres est d'un mérite très-inégal, consistant souvent presque exclusivement en cavités rondes, quelquefois exécuté avec élégance. Le style du dessin rappelle tout à fait celui des monuments de Persépolis.

On peut voir des figures et des descriptions de *cylindres* et de cachets babyloniens dans le Recueil de Caylus ; dans le Worwelt, *Monde primitif*, d'Herder, œuvres complètes publiées par Cotta, vol. I, pag. 346 ; dans Tassie, *Catal. de pierres gravées*, pl. IX-XI ; dans les *Mines de l'Orient*, III, pag. 199, planch. II ; IV, pag. 86 et 156 ; dans *Ousely's*, *Travels*, tom. I, pl. XXI ; III, pl. 59 ; Dubois, *Pierres égyptiennes et persannes* ; Dorow's, Morgenl., *Antiquités orientales*, I cah. pl. I ; J. Landseer's, *Sabœan Researches* ; Guigniault, pl. XXI-XXIX.

III.

Les figures et les emblèmes des divinités s'employaient quelquefois en guise de joyaux suspendus aux colliers, ou bien isolément en guise de pendants d'oreilles ou d'agrafes placées sur la poitrine. Cela me rappelle, dit Rosellini, une expression du prophète Isaïe, lorsqu'il prédit des humiliations à la vanité et à la luxure des filles de Sion (*Chap.* III). Entre autres parures et ornements dont Dieu les dépouillera au jour de la vengeance, le prophète nomme les bandeaux, les boucles d'oreilles et certains autres joyaux appelés dans le texte d'une expression qui signifie littéralement *maisons de l'âme*. Les interprètes anciens et modernes ont traduit diversement cette expression figurée ; la Vulgate, suivie par la plupart, traduit *olfactoriola* (petits vases renfermant des essences odoriférantes), et de cette façon on donnerait au mot hébraïque le sens de parfums. Mais, je doute que ce soit là l'idée que le prophète entendait exprimer par ce mot, et il me semble que si telle eût été son intention il se fût servi du mot qui signifie proprement les exhalaisons légères et volatiles des substances odoriférantes. Je suis donc disposé à croire qu'il est ici question d'une *amulette* égyptienne exprimant le nom de la Vénus égyptienne Athor ou Athyr, et

qui pour cette raison était au nombre des parures les plus agréables aux femmes. La forme de cette ***amulette*** est l'image d'une ***maison*** dans laquelle se trouve ***l'épervier***, emblème de ***Horus***, ce qui exprime d'une manière figurée le nom même de la déesse à laquelle l'amulette se rapporte, ***at-hor***, ***athor***, c'est-à-dire, ***habitation d'Horus***. Maintenant il faut savoir que la figure de l'épervier (représenté le plus souvent avec une tête humaine, mais aussi quelquefois avec sa tête naturelle d'oiseau), est en même temps le signe ordinaire indiquant ***l'âme humaine;*** d'où il résulte que l'expression hébraïque ***maison de l'âme*** appliquée à un joyau représentant la forme du nom de la déesse égyptienne ***Athor***, est une chose entièrement conforme à l'image et à la signification de l'objet représenté. Il n'est donc pas étonnant que les femmes hébraïques, dans leurs dérèglements, aient cherché à se parer d'ornements étrangers, imités et achetés en pays étranger, et que les abominations de la somptueuse Egypte se soient trouvées parmi ces ornements.

Cette note curieuse est empruntée au grand ouvrage de Rosellini sur les monuments et les hiéroglyphes de l'Egypte. On trouve dans ce savant ouvrage plusieurs explications de certains passages de la Bible, de certaines coutumes du peuple juif, fournies par l'interprétation des hiéroglyphes.

ANAGLYPHES. — Les anciens appelaient ainsi tous les ouvrages ciselés, taillés ou relevés en bosse; ce qu'on nomme aujourd'hui les ouvrages en relief. On appelle ***camées*** les pierres gravées que les anciens nommaient ***anaglyphes***, parce qu'elles sont travaillées en relief, par opposition aux ***intailles*** qui sont gravées en creux. *Voy.* CAMÉE.

ANALOGIE. — Comme toutes les sciences d'observation, l'archéologie invoque souvent l'analogie pour appuyer ses jugements et ses appréciations. Il arrive fréquemment, dans l'étude des monuments anciens, à l'antiquaire laborieux, de ne pas trouver, dans les documents historiques écrits, des renseignements précis sur certains édifices, sur certains monuments, de quelque nature qu'on les suppose. Il n'en découvrira l'âge, il ne déterminera l'époque et l'école à laquelle il appartient; il n'en connaîtra bien exactement les qualités artistiques, qu'en usant de la comparaison et de l'analogie. Plus la science fera de progrès, plus les documents historiques écrits seront nombreux, mieux ils seront connus, plus l'histoire locale sera étudiée dans ses sources, plus on publiera de chartes et de pièces historiques provenant des abbayes, des collégiales et des cathédrales; plus aussi les jugements de l'archéologue seront assurés, sans qu'il soit forcé de recourir à l'analogie. Il est évident que l'argument d'analogie ne saurait avoir de valeur qu'en l'absence des témoignages écrits de l'histoire. Mais nous devons ajouter que dans un grand nombre de cas l'analogie guidera l'antiquaire dans l'application des documents écrits à la détermination de l'âge des constructions du moyen âge. C'est faute d'avoir usé des ressources de l'analogie que certains auteurs ont commis de si grossières erreurs en attribuant certaines églises, ou certaines portions d'églises, à une époque beaucoup trop reculée. Les écrivains des deux derniers siècles, et même du commencement du siècle actuel, ne font pas difficulté de rapporter aux siècles de l'établissement primitif du christianisme dans les Gaules des monuments où domine l'ogive, quelquefois même où elle se montre accompagnée d'ornements nombreux, tels qu'on les exécutait au XV^e siècle et au commencement du XVI^e. Quand ils avaient prononcé le nom de gothique, il leur semblait sans doute qu'ils n'avaient plus à s'inquiéter du style qui régnait dans les diverses parties de l'édifice; et, sous leur plume, on voit se placer, sans scrupule, les mots de carlovingien, de lombard, de normand, de gothique, de gothique ancien, de tudesque, de saxon, etc., etc., sans qu'ils aient conscience de leur signification. L'analogie seule peut guider en cette matière et jeter la lumière sur les questions obscures.

Quand nous lisons dans nos plus anciens chroniqueurs que telle église fut fondée par tel évêque, il s'agit le plus ordinairement de la fondation première de cette église, et non de la construction de l'édifice dans son état présent. C'est ainsi que la plupart de nos églises paroissiales de Touraine ont été attribuées aux évêques prédécesseurs de notre saint Grégoire de Tours. Il a été commis de la sorte d'étranges anachronismes. Par quel moyen redresser les erreurs des historiens? Par l'analogie.

L'architecture, au moyen âge, a suivi une marche uniforme. Elle présente à des époques déterminées des caractères nettement tranchés et tellement précis qu'on ne les rencontre jamais ni à une époque antérieure ni à une époque postérieure. Si l'archéologue, instruit de ces diverses phases de développement, vient à rencontrer un monument sur lequel l'histoire garde un silence absolu, ne peut-il pas en reconnaître, à première vue et à l'aide des caractères distinctifs, l'origine et ce que l'on pourrait appeler la filiation artistique? Or, c'est là précisément ce que nous nommons l'analogie architectonique.

On admet universellement que l'architecture s'est développée en France avec certaines modifications propres à certaines provinces. C'est ce que les auteurs ont reconnu et ce qu'ils ont désigné sous le nom d'***écoles*** ou ***zones archéologiques***. Comment a-t-on réussi à caractériser ces différentes écoles? n'est-ce pas encore par la comparaison et l'analogie?

Nous ne saurions trop insister sur ces considérations, quelque simples et évidentes qu'elles paraissent, parce que l'oubli de ce grand principe de l'analogie a entraîné des esprits distingués dans les plus graves erreurs. Il est certain système, par exemple,

par lequel on prétend établir que l'architecture à ogives a pris naissance dans la basse Normandie dès le milieu du XIe siècle, et qui est ruiné de fond en comble par l'argument irrésistible de l'analogie. (*Voy.* AGE DES MONUMENTS.) Nous l'avons employé pour combattre les idées systématiques développées par M. l'abbé Delamarre, dans son grand Mémoire sur la cathédrale de Coutances. M. L. Vitet, dans son beau livre sur la cathédrale de Noyon, l'a mis en parfaite évidence, avec une justesse de raisonnement et une élégance de style qui emportent la conviction des plus obstinés. Nous en citerons seulement quelques lignes :

« Pour déterminer approximativement l'âge d'un monument antique, il suffit, tout le monde le reconnait, d'examiner le monument lui-même. Vous découvrez sur le sol de la Grèce ou de l'Italie les débris d'un édifice dont Pausanias ni Pline n'ont jamais fait mention, dans un lieu dont aucune tradition n'a conservé le souvenir, et à la seule inspection de ces fragments, selon que les moulures ou les profils affectent telle ou telle forme, selon que la pierre et le marbre sont taillés ou appareillés de telle ou telle façon, vous prononcez avec une sorte de certitude que l'édifice est du siècle de Périclès ou de celui d'Alexandre, qu'il appartient au temps de la république ou à l'époque des empereurs.

« En peut-il être de même pour les monuments du moyen âge? Portent-ils aussi sur leur front, pour ainsi dire, la date de leur naissance?

« On commence à le croire aujourd'hui ; mais l'époque n'est pas éloignée où l'opinion contraire était, chez nous, universelle et incontestée. Il était passé en force de chose jugée que jamais aucune règle, aucune méthode, n'avait présidé à la construction des monuments du moyen âge; que depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la Renaissance, depuis Clovis jusqu'à François Ier, le hasard avait seul, en France, dirigé l'art de bâtir, tantôt dans un sens, tantôt dans un autre; que, par conséquent, le même lieu, la même année, avaient dû voir souvent s'élever des monuments entièrement différents, tandis que des monuments identiques pouvaient avoir été construits à plusieurs siècles d'intervalle et aux deux extrémités du royaume ; que, dès lors, on ne devait attribuer spécialement à aucune époque aucun caractère déterminé, et qu'il fallait se garder de jamais chercher à classer dans un ordre chronologique les monuments du moyen âge.

« Cette opinion n'était pas seulement une tradition, une routine d'atelier; elle était professée par les maîtres de la science. Le critique éminent qui, dans l'étude de la sculpture antique, a complété l'œuvre de Winckelmann, qui a développé les principes théoriques et pratiques de l'architecture des anciens avec une si savante précision, M. Quatremère de Quincy, n'a laissé échapper aucune occasion de proclamer dans ses écrits que l'architecture du moyen âge n'est pas une architecture, que ce n'est pas un art, mais seulement une compilation, un composé d'éléments disparates et hétérogènes, rassemblés par une fantaisie ignorante et désordonnée.

« Qui aurait osé dans l'école élever la voix contre cet anathème? Qui se serait permis d'étudier cette soi-disant architecture? La vue de tels monuments ne passait pas seulement pour inutile, on la croyait pernicieuse; et si, par hasard, quelque artiste moins timoré que ses confrères, trouvant une vieille église sur son chemin, s'avisait de ne pas détourner les yeux, s'il osait même en crayonner quelques souvenirs, sa foi n'en était pas ébranlée, car ce n'était pas l'examen d'un monument isolé, c'était la comparaison laborieuse et réfléchie d'un grand nombre de monuments qui seule aurait pu l'éclairer et lui faire apercevoir, dans ce prétendu chaos, un principe d'ordre et de classification. Or, les plus téméraires n'auraient jamais alors entrepris pareil travail. Il est donc probable que, pendant longtemps encore, nos architectes auraient jugé les monuments du moyen âge sans les connaître, et que l'impossibilité de les classer fût demeurée proverbiale, si quelques hommes étrangers à la pratique de l'art, de simples amateurs, sans préjugés d'école, sans doctrines traditionnelles, n'obéissant qu'à leur propre sentiment, à l'amour des belles choses et à un certain attrait de curiosité, ne s'étaient mis à la recherche de ces monuments, et après en avoir beaucoup contemplé, beaucoup comparé, n'avaient senti le besoin de se rendre compte de leurs impressions et d'analyser ce qu'ils avaient vu. » (*Notre-Dame de Noyon*, Ire partie, v.)

Nous reviendrons au beau travail de M. L. Vitet sur la cathédrale de Noyon, quand nous parlerons de l'époque architecturale de transition au XIIe siècle. Nous terminerons en répétant quelques phrases que nous avons publiées ailleurs contre le système de M. de Gerville et de M. Delamarre. La valeur des preuves tirées de l'analogie n'a pas été suffisamment appréciée, et M. l'abbé Delamarre n'a pas réfuté victorieusement les objections de ses adversaires. Comment ne pas reconnaître les membres d'une même famille dans des monuments frères par la ressemblance, par une foule de caractères identiques, par le même sang et la même vie, si je puis m'exprimer ainsi, qui circulent partout, qui animent tout; comment se fait-il que tous nos édifices chrétiens du XIIIe siècle, bâtis à de grandes distances, dans toutes les contrées de l'Europe septentrionale, offrent entre eux des traits frappants dans les dispositions essentielles et jusque dans les détails accessoires? Comment expliquera-t-on la similitude parfaite des formes de la cathédrale de Coutances avec les formes de tous les monuments contemporains? Voilà des difficultés insolubles. Nous ne voyons nulle raison d'admettre une exception pour l'église de Coutances ; elle se serait élevée au milieu des plus célèbres monuments de l'art romano-

byzantin, sans principes préliminaires, et elle aurait atteint la perfection du style ogival sans avoir connu de transition ! Ce serait un fait inexplicable. Quand on a étudié la marche des arts, à différentes époques et chez plusieurs peuples, on demeure convaincu que les révolutions ne sont jamais instantanées, mais qu'elles sont amenées par des causes que nous pouvons suivre et coordonner. La perfection littéraire et artistique, pour employer une expression empruntée à l'antiquité classique, est placée au sommet du Parnasse; on ne peut y parvenir qu'en gravissant péniblement les flancs escarpés de la montagne. (*Les cathédrales de France*, pag. 353.) *Voy.* Age des monuments, Classification.

ANGES. — I. Nous n'avons point à établir théologiquement l'existence des Anges. C'est une croyance fondée sur la révélation. A moins de rejeter les vérités les plus essentielles de la religion, il faut admettre celle-ci, qui repose sur la même autorité. Tous les peuples anciens, d'ailleurs, ont admis l'existence d'esprits créés, supérieurs à la création à laquelle nous appartenons, et exerçant une grande influence sur les événements de ce monde.

Parlons des Anges, au point de vue archéologique et iconographique.

Les saints Pères, d'après les saintes Ecritures, et surtout d'après saint Paul, ont admis plusieurs ordres d'esprits célestes. La hiérarchie, d'après les écrits attribués à saint Denys l'Aréopagite, est formée de neuf chœurs, et chacun des neufs chœurs est divisé en trois ordres ou *triones*.

1er Ordre : Trônes, Chérubins et Séraphins.

2e Ordre : Dominations, Vertus et Puissances.

3e Ordre : Principautés, Archanges et Anges.

Le *Guide de la peinture*, ouvrage byzantin, nomme les neuf chœurs des anges dans l'ordre ci-dessus; on a varié dans la manière de les classer. Les Trônes, dit le Guide, sont représentés comme des roues de feu, ayant des ailes à l'entour. Le milieu des ailes est parsemé d'yeux : l'ensemble de la configuration représente un trône royal.

Les Chérubins sont représentés avec la tête seulement et deux ailes.

Les Séraphins avec six ailes, dont deux montent vers la tête, deux descendent vers les pieds, et deux sont déployées comme pour voler; ils portent dans chaque main le *flabellum* ou éventail, avec cette inscription: *Saint*, *Saint*, *Saint*; c'est ainsi que les vit le prophète Isaïe.

Le deuxième ordre, surnommé Gouvernement, est composé des Dominations, des Vertus et des Puissances. Elles portent des aubes allant jusqu'aux pieds, des ceintures d'or et des étoles vertes. Elles tiennent de la main droite des baguettes d'or et dans la gauche le *sceau de Dieu : signaculum Dei*. X

Le troisième ordre renferme les Principautés, les Archanges et les Anges. Ceux-ci sont représentés avec des vêtements de soldats et des ceintures d'or. Ils tiennent dans leurs mains des javelots avec des haches; les javelots se terminent en fers de lance.

II.

Les détails précédents, empruntés au *Guide de la peinture*, seront complétés par l'extrait suivant d'un ouvrage de Silvain Mergan.

« Les Séraphins, dont le chef est Uriel, sont représentés avec des ailes, pour signifier leur mouvement spirituel; leur amour ardent est figuré par un cœur enflammé Leur fonction est de célébrer continuellement les louanges de Dieu.

« Les Chérubins, dont le nom signifie plénitude de la connaissance et de la sagesse, sont représentés jeunes, ayant quatre ailes pour voiler leur visage et leurs pieds; ils se regardent les uns les autres. Sur l'arche d'alliance de l'ancienne loi, ils étaient placés pour marquer aux Juifs la présence de Dieu. A cet ordre appartient Jophiel.

« Les Trônes forment le dernier *trione* du premier chœur. Ils sont représentés à genoux et ont pour attributs une palme et une couronne figurant l'Equité et la Justice; ils sont sous les ordres de Zaphkiel.

« Les Dominations remplissent les fonctions d'Anges, dont l'insigne est un sceptre; elles sont sous le commandement de Zadchiel et portent une épée et une croix.

« Les Vertus font partie des anges qui exécutent la sainte volonté de Dieu : leur insigne est une couronne d'épines dans la main droite et un vase de consolation dans la main gauche. Leur chef est Haniel.

« Les Puissances sont les anges gardiens; ils s'opposent à la puissance et aux assauts des mauvais esprits; ils ont Raphaël pour chef, et portent pour insigne la foudre et une épée flamboyante.

« Les Principautés prennent soin des princes, pour régler leur puissance et leur autorité; leur insigne est un sceptre et une ceinture croisée sur la poitrine. Ce sont les anges gardiens des royaumes; leur chef est Kamaël.

« Les Archanges sont les ambassadeurs extraordinaires; leur insigne est une bannière suspendue à une croix, comme emblème de victoire. Ils sont représentés armés, ayant un javelot à la main, et une croix sur le front : c'est ainsi que Michel avec ses Anges battit le démon et les mauvais Anges.

« Les Anges ont le gouvernement des hommes : ce sont les messagers de grâces et de bonnes nouvelles. (Les hommes sont un peu inférieurs aux anges.) Gabriel est venu leur apporter la joyeuse nouvelle de la paix. Leur insigne est un livre et une baguette. Ils sont représentés jeunes pour marquer leur continuelle vigueur, et ailés pour marquer leur agilité; leurs vêtements sont ou blancs, pour montrer leur pureté, ou d'or en signe de sainteté et de gloire. »

III.

Les Anges ont souvent été représentés par les artistes du XIVe, du XVe et du XVIe siècle, revêtus de chapes, de chasubles, de dalmatiques et de tuniques : quelquefois vêtus d'aubes à *appareils*, avec une étole ; mais dans les œuvres les plus avancées, ils sont communément représentés en aubes blanches, avec des ailes dorées, et pieds nus. Quelquefois les ailes des Anges sont formées de plumes de diverses couleurs, comme celles des petits oiseaux : cette représentation n'est pas du tout rare sur les sculptures et sur les vitraux peints de la dernière partie du XVe siècle. On en peut voir des exemples en Angleterre, à l'église de Tattershall, à la chapelle de Beauchamp, comté de Warwick ; à l'église de Wells, dans le Norfolk ; à l'église de Southwold, dans le Suffolk, et dans plusieurs autres. L'effet de cette représentation, dit M. Pugin, n'est pas bon ; il est voisin du ridicule, et l'idée n'en est aucunement justifiée par les traditions de l'antiquité chrétienne.

Les Chérubins sont souvent représentés d'une couleur rouge brillante, pour marquer l'intensité de l'amour divin. Ordinairement ils se tiennent sur des roues enflammées, suivant la vision du prophète Ezéchiel : « Lorsque les animaux marchaient, les roues marchaient aussi auprès d'eux ; et lorsque les animaux s'élevaient de terre, les roues s'élevaient aussi. Partout où allait l'esprit, et où l'esprit s'élevait, les roues s'élevaient aussi et le suivaient, parce que l'esprit de vie était dans les roues. » *Cumque ambularent animalia, ambulabant pariter et rotæ juxta ea : et cum elevarentur animalia de terra, elevabantur simul et rotæ. Quocunque ibat spiritus, illuc eunte spiritu, et rotæ pariter elevabantur, sequentes eum. Spiritus enim vitæ erat in rotis.* (Ezech., cap. I, vers. 19 et 20.)

Durant le XVe siècle, saint Michel est ordinairement représenté avec une armure complète ; mais dans les ouvrages plus anciens, il est simplement en aube, ce qui est bien plus convenable. L'armure du corps rappelle beaucoup trop les guerres des hommes. Dans l'église de Saint-Michel-Archange, à Ravenne, en 545, saint Michel et saint Gabriel sont représentés debout de chaque côté de Notre-Seigneur. Ils ont été décrits par Ciampini, tom. II, chap. 8, dans les termes suivants : *Ad ejusdem Salvatoris dexteram stat beatus Michael Archangelus, ut ipsa epigraphe designat, qui arundinem, sive baculum aureum, cum parva cruce in summitate gestat. Baculum nil aliud innuere autumo, nisi baculum viatorium ; cujus forma etiam apud episcopos pro cambuca inserviebat ; de hujusmodi baculis disseruimus in nostro opere,* VETERA MONIMENTA, *part.* I, *cap.* 15. *Ad ejusdem Salvatoris sinistram pariter stat Gabriel Archangelus, eadem forma ut alter vestitus, baculumque itidem manu perstringens.*

Au-dessus, il y a une autre image de Notre-Seigneur, avec des Anges de chaque côté. En voici la description : *Prope Salvatorem duo cernuntur Angeli, alter scilicet ad dexteram, alter vero ad sinistram, vestibus palliisque albis induti ; cum aliis vero et stolis violacei coloris, auream arundinem manibus tenentes. Quatuor itidem ad dexteram, tres ad sinistram sunt Angeli, simili forma induti, qui tubas aureas in sonandi actu ori admotas retinent*, etc.

Dans les compositions artistiques chrétiennes, on a introduit toujours des figures d'Anges. En peinture et en sculpture, ce sont des Anges qui forment les encorbellements destinés à supporter les retombées des toits ; ce sont des Anges encore qui ornent les bas-reliefs, les panneaux et les écoinçons, ou autres formes, et ils tiennent souvent des banderoles chargées d'écritures, des emblèmes, des objets sacrés, et, à l'époque moderne, des écussons d'armoiries. Ils soutiennent la tête des statues couchées sur les tombeaux ; sur les poutres et les aiguilles de charpente, ils portent des chandeliers. Ils remplacent les reliquaires et tiennent des fioles de diverse nature entre leurs mains. Ils sont à genoux en adoration auprès des symboles sacrés ou des personnes divines, ou bien ils ont les ailes et les mains étendues et sont appuyés sur des roues. La représentation de chérubins ailés paraît mieux appropriée aux chapelles consacrées à la réserve de la sainte Eucharistie, comme sous la loi mosaïque ils sont destinés à montrer d'une manière spéciale la présence de Dieu.

Les neuf chœurs des Anges sont fréquemment représentés dans les magnifiques rosaces des grandes églises : les monceaux sont disposés de manière à figurer neuf compartiments d'une riche et délicate broderie en pierre.

Au XVIe siècle, au moment où l'art païen fit invasion au milieu de l'art chrétien pour le remplacer bientôt, on abandonna les édifiantes et traditionnelles représentations des esprits angéliques, et au lieu de l'aube, vêtement de pureté, ou des tissus d'or, ornement de gloire, les artistes figurèrent de petits amours nus portés sur des nuages, ou des jeunes gens demi-nus, dans des poses de baladins, étalant leur corps et leurs membres sans grâce, sans dignité et sans décence.

IV

En Occident, on rencontre les neuf chœurs des Anges dans les monuments iconographiques du moyen âge bien plus rarement qu'en Orient. La hiérarchie complète des Anges est assez rare chez nous, dit M. Didron. La cathédrale de Chartres en offre un exemple sculpté au portail méridional et un autre peint sur une verrière du croisillon sud. A la Sainte-Chapelle de Vincennes, le cordon de la voussure du portail est occupé par la hiérarchie, nettement et complétement caractérisée. A Cahors, dans une chapelle méridionale de la cathédrale, on a sculpté en détail toute l'armée céleste. A Chartres,

suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbitrati sumus ut stercora, ut Christum lucrifaciamus, quorum, quæso, in his devotionem excitare intendimus ? Quem, inquam, ex his fructum requirimus, stultorum admirationem, an simplicium oblectationem? Ponuntur dehinc in ecclesia gemmatæ, non coronæ, sed rotæ, circumseptæ lampadibus, sed non minus fulgentes insertis lapidibus. Cernimus et pro candelabris arbores quasdam erectas, multo æris pondere, miro artificis opere fabrefactas, nec magis coruscantes superpositis lucernis, quam suis gemmis. Quid putas in his omnibus quæritur, pœnitentium compunctio an intuentium admiratio ? O vanitas vanitatum, sed non vanior quam insanior ! Fulget ecclesia in parietibus, et in pauperibus eget. Suos lapides induit auro, et suos filios nudos deserit. De sumptibus egenorum servitur oculis divitum. Inveniunt curiosi quo delectentur, et non inveniunt miseri quo sustententur. Denique quid hæc ad pauperes, ad monachos, ad spirituales viros? Nisi forte et hic adversus memoratum poetæ versiculum propheticus ille respondeatur : (*Psalm.* xxv, 8) « *Domine, dilexi decorem domus tuæ, et locum habitationis gloriæ tuæ.* Assentio. Patiamur et hæc fieri in ecclesia ; quia etsi noxia sint vanis et avaris, non tamen simplicibus et devotis. Cæterum in claustris, coram lugentibus fratribus, quid facit illa ridiculosa monstruositas, mira quædam deformis formositas, ac formosa deformitas? quid ibi immundæ simiæ? Quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semihomines? quid maculosæ tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tibicinantes? Videas sub uno capite corpora multa : et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia præfert equum, capram trahens retro dimidiam : hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ibique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus; totumque diem occupare, singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deum ! si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum ? »

« Je passe sous silence la hauteur immense des oratoires, leur longueur infinie, leur largeur superflue, leur poli somptueux, leurs peintures curieuses. En attirant l'attention de ceux qui prient, ces choses nuisent à la piété. J'y vois, en quelque sorte, la représentation de l'ancien rite des Juifs. Mais, soit; que toutes ces choses soient faites à l'honneur de Dieu. Mais moine j'interroge des moines et je leur adresse la question qu'un païen adressait à des païens : *Dites-moi, ô pontifes,* dit-il, *ce que l'or fait dans le lieu saint ?* Et moi, je vous dis : Dites-moi, ô pauvres (je m'occupe du sens et non des vers du poëte), dites-moi, dis-je, ô pauvres, si vraiment vous êtes pauvres, que fait cet or dans le lieu saint ? Et ici les évêques peuvent avoir pour agir d'autres raisons que les moines. Nous savons qu'ils se doivent également aux savants et aux ignorants, et qu'ils peuvent exciter la dévotion du peuple grossier et charnel par des ornements corporels, puisqu'ils ne le peuvent par des moyens spirituels. Mais nous qui avons quitté le monde, qui avons laissé pour Jésus-Christ toutes les choses précieuses et pompeuses du monde, toutes les choses brillantes par leur beauté, agréables par leur douceur, suaves par leur odeur, délicates par leur saveur, délicieuses au toucher; qui avons regardé, en un mot, tous les agréments du monde comme une chose vile et méprisable, afin de gagner Jésus-Christ, de quelles personnes, je le demande, avons-nous l'intention d'exciter la dévotion par tous ces objets ? Quel fruit, dis-je, voulons-nous retirer de ces choses, est-ce l'admiration des ignorants, ou le plaisir des simples ? En outre, on place dans les églises, non des couronnes, mais des roues ornées de pierres précieuses, entourées de flambeaux, mais plus brillantes encore par l'éclat des pierreries qui y sont incrustées. Au lieu de candélabres nous voyons des espèces d'arbres élevés, façonnés en airain avec un poids énorme de matière et un art admirable, moins étincelants par les flambeaux qui y sont allumés que par les pierreries qui les décorent. Que pensez-vous que l'on cherche en ces choses, la componction des pénitents ou l'admiration de ceux qui les contemplent ? O vanité des vanités, folie qui surpasse encore la vanité ! L'église brille dans ses murailles et souffre dans ses pauvres. Elle revêt d'or ses pierres, et laisse ses enfants nus ! Les ressources des pauvres sont consacrées aux plaisirs des yeux des riches. On trouve moyen de faire plaisir aux curieux, et on ne trouve pas celui de nourrir les malheureux. Enfin à quoi servent ces choses aux pauvres, aux moines, aux hommes spirituels ? à moins, peut-être, que l'on oppose au vers ci-dessus mentionné du poëte, ce passage du prophète : *Seigneur, j'ai aimé la beauté de votre maison et le lieu où habite votre gloire.* Je l'admets. Souffrons que ces choses soient faites dans l'église; car quoiqu'elles soient nuisibles aux hommes vains et aux avares, il n'en est pas de même pour les hommes simples et pieux. Mais dans les cloîtres, devant des frères qui pleurent leurs péchés, à quoi servent ces ridicules monstruosités, cette beauté difforme, cette belle difformité ? à quoi bon ces singes immondes, ces lions sauvages, ces centaures monstrueux, ces monstres moitié hommes, ces tigres tachetés, ces chevaliers qui se battent, ces chasseurs qui jouent du cor ? Sous une seule tête vous voyez plusieurs corps, et plusieurs têtes sur un seul corps. Ici, à un quadrupède vous voyez une queue de serpent; là, à un poisson une tête de quadrupède. Ici, un animal est cheval par la partie antérieure du corps, et chèvre par la partie postérieure ; là, un animal à cornes est terminé par un corps de cheval. Enfin, on voit apparaître une si nombreuse, une si

étonnante variété de formes diverses, que l'on préfère regarder le marbre que de lire dans les livres, et passer toute la journée à regarder ces choses qu'à méditer la loi de Dieu. O mon Dieu! si l'on n'a pas honte de ces bagatelles, pourquoi au moins n'est-on pas fâché de la dépense? »

II.

Tout le monde connaît les ***animaux symboliques*** qui accompagnent les quatre évangélistes et qui quelquefois leur servent de soutien. Saint Matthieu est accompagné de l'homme ou de l'ange; saint Jean de l'aigle; saint Marc du lion; saint Luc du veau ou du bœuf. Tous sont ailés; ce qui fait que le signe emblématique de saint Matthieu, ou l'homme, a été souvent regardé et désigné comme un ange. Ces animaux, dit saint Grégoire, conviennent parfaitement aux quatre évangélistes, puisque l'un de ceux-ci a décrit la naissance du Fils de Dieu, selon la nature humaine; l'autre, l'oblation du sacrifice sans tache, indiqué par le bœuf victime ordinaire du sacrifice; le troisième, sa force et sa puissance, marquées par les rugissements du lion; et le quatrième, la naissance éternelle du Verbe; comme l'aigle, il a pu considérer fixement le soleil levant.

Ces animaux, ajoute le même saint docteur, peuvent bien aussi figurer le Sauveur lui-même, car il a pris notre nature en se faisant homme; il s'est laissé égorger comme les anciennes victimes; lion terrible, il a rompu par sa puissance les liens de la mort; enfin, comme l'aigle, il s'est élevé vers les cieux par son ascension (*Moral. lib.* XXXI, *cap.* 21).

Quand les évangélistes, dit M. l'abbé Crosnier dans son ***Iconographie chrétienne***, ne sont pas accompagnés de leurs animaux, le livre de la Bonne Nouvelle qu'ils ont entre les mains porte une inscription qui aide à les distinguer; saint Jean, par exemple, a sur son livre: ***In principio erat Verbum***. Les autres ont de même le commencement de l'Evangile écrit par eux, ou du moins un des principaux traits du livre divin. Ils ont aussi les pieds nus, ainsi que les apôtres, distinction qu'ils partagent avec saint Jean-Baptiste, avec les anges et avec Dieu lui-même; il n'en est pas de même des autres saints. Les seuls *envoyés de Dieu*, chargés de faire connaître sa volonté aux hommes, sont déchaussés; en les voyant, on peut s'écrier avec Isaïe: ***Qu'ils sont beaux sur la montagne, les pieds de ceux qui annoncent et prêchent la paix, qui annoncent le bonheur et qui prêchent le salut; qui disent à Sion: le règne de ton Dieu va s'établir*** (*Isa.* XI, 7)! Très-souvent les évangélistes sont remplacés par leurs animaux symboliques, et dans ce cas ces animaux sont ordinairement nimbés, tantôt sans aucun attribut, tantôt soutenant le livre évangélique, ou bien un phylactère lisse ou marqué du nom du saint qu'ils remplacent.

Les évangélistes ou leurs animaux symboliques se rencontrent fréquemment sur les tympans des portails de la fin du XIe siècle, sur ceux du XIIe siècle et du commencement du XIIIe. On les voit recevant leur mission du Sauveur et paraissant écrire sous sa dictée, comme au portail latéral de Saint-Pierre-lez-Moutiers, diocèse de Nevers, comme aussi à Maguelonne, où les quatre animaux seuls regardent Jésus-Christ; ou bien ils assistent au jugement dernier, portant encore le livre d'après lequel seront jugées les actions des hommes. Il est à remarquer que ces animaux ne sont pas placés indistinctement d'après le caprice ou le goût de l'artiste. Voici le rang qui leur est ordinairement assigné: au haut, à droite (à gauche de celui qui regarde) est l'ange; à gauche, l'aigle; au bas, à droite, le lion; à gauche, le veau ou le bœuf.

Sur un des vitraux de l'église de Brou, près de Bourg en Bresse, on voit la marche triomphale du Sauveur. Son char est traîné par les quatre animaux évangéliques. A Saint-Etienne-du-Mont, à Paris, on les voit aussi attelés au char de l'Eglise. *Voy.* TÉTRAMORPHE).

Au témoignage de saint Augustin (*Lib.* I, *de Consensu evangelistarum, cap.* 6), il est plus probable qu'il y a eu une intention bien marquée chez ceux qui ont attribué l'homme à Matthieu, le lion à Marc, le veau à Luc, et l'aigle à Jean, beaucoup mieux que chez ceux qui ont attribué l'homme à Matthieu, l'aigle à Marc, le bœuf à Luc, et le lion à Jean. Ce dernier arrangement se trouve indiqué par saint Irénée (*Lib.* III, *cap.* 2). Dans son commentaire sur l'Apocalypse, (*Chap.* IV, *verset* 6), Bossuet s'exprime en ces termes: « Par ces quatre animaux mystérieux on peut entendre les quatre évangélistes... Dans les quatre évangélistes, comme dans les principaux écrivains du Nouveau Testament, sont compris tous les apôtres et les saints docteurs qui ont éclairé l'Eglise par leurs écrits. » Le même auteur continue ainsi (*au vers.* 7): « On voit aussi dans les quatre animaux quatre principales qualités des saints: dans le lion, le courage et la force; dans le veau qui porte le joug, la docilité et la patience; dans l'homme, la sagesse; et dans l'aigle, la sublimité des pensées et des désirs. »

Pourquoi les évangélistes ont-ils reçu tel attribut en particulier? Avant de donner un extrait fort instructif de M. A. W. Pugin, sur cette matière, nous placerons sous les yeux du lecteur un passage de l'*Ordo Romanus* (*In denuntiatione scrutinii ad electos, fol.* 37).

« Filii charissimi, exponemus vobis quam rationem, et quam figuram unusquisque in se teneat, et quare Matthæus in se figuram hominis habeat. Qui in initio nihil aliud agit, nisi nativitatem Salvatoris pleno ordine generationis enarrat. Sic enim cœpit: ***Liber generationis Jesu Christi filii David.*** Videtis quia non immerito huic hominis assignata est persona, quando ab hominis nativitate initium comprehendit. » Lorsque le diacre a lu le commencement du saint Evangile selon saint Marc, le prêtre ajoute: « Marcus evangelista, leonis gerens figuram, a solitudine

incipit dicens: *Vox clamantis in deserto: Parate viam Domini.* »

Les évangélistes, dit Jean de Meulen, étaient encore symbolisés par quatre fleuves. Cet emblème se voyait dans l'église de Nole, et saint Paulin (*Epigr.* x) s'exprime à ce sujet dans les termes suivants

Petram superstat ipsa Petra Ecclesiæ :
De qua sonore quatuor fontes meant,
Evangelistæ viva Christi flumina.

L'origine des animaux symboliques des quatre évangélistes, dit Pugin, doit être rapportée à la vision d'Ezéchiel et à celle de saint Jean dans l'Apocalypse. Les quatre animaux ont été attribués aux évangélistes de la manière suivante : 1° l'ange à saint Matthieu ; 2° le lion à saint Marc ; 3° le veau à saint Luc ; 4° l'aigle à saint Jean. Ils sont placés dans l'ordre même indiqué par Ezéchiel, qui est le plus ordinairement suivi. Mais, selon la vision de saint Jean, ils sont rangés dans l'ordre suivant : 1° le lion, à saint Marc; 2° le veau, à saint Luc; 3° l'ange, à saint Matthieu; 4° l'aigle, à saint Jean. Saint Augustin dit que quelques-uns ont attribué le lion à saint Matthieu, l'homme à saint Marc, le veau à saint Luc et l'aigle à saint Jean.

Lorsqu'on étudie l'application et la signification des animaux symboliques des évangélistes, on voit que la figure de ces emblèmes a été reproduite par l'art chrétien avec de nombreuses variétés d'emplacement et de circonstance. 1° Le lieu qui semble le mieux approprié à la représentation de ces figures symboliques, c'est la couverture des livres des saints Evangiles, où l'on voit de beaux émaux sur argent, et dont les coins sont ornés de dorures et de pierreries. 2° Les croix viennent ensuite, les évangélistes étant regardés comme les quatre grands témoins de la doctrine de la croix. 3° Pour la même raison, les quatre évangélistes sont représentés sur les quatre pignons des églises bâties en forme de croix. 4° Ils sont encore figurés sur les croix des devants d'autel, et aux quatre angles des monuments funéraires en pierre ou en cuivre, en signe de la foi à l'Evangile de Jésus-Christ de la part de celui dont les restes reposent sous ces monuments. 5° Autour des images de la sainte Trinité, de l'*Agnus Dei*, de la crucifixion, de la résurrection, etc., soit dans la peinture sur verre ou à fresque, soit dans les broderies des vêtements ou des nappes d'autel, parce que les saints mystères ainsi représentés sont décrits dans les saints Evangiles.

Les opinions des Pères, dit Ciampini, sur le principe de ce mode mystique de représenter les évangélistes, ont été amplement et convenablement recueillies et comparées par Zacharie, évêque de Chrysopolis au XII° siècle, et il les a bien caractérisées en disant qu'elles sont diverses et non opposées, *diversæ, sed non adversæ.* Saint Jérôme explique le *facies quasi hominis* de saint Matthieu, parce que celui-ci commence son Evangile par ce qui concerne l'humanité de Notre-Seigneur: *Liber generationis Jesu Christi;* le lion de saint Marc, parce que l'écrivain sacré commence en parlant de la voix de celui qui crie dans le désert : *Vox clamantis in deserto* ; le veau de saint Luc, parce que l'évangéliste rapporte en commençant l'histoire de Zacharie, et la race sacerdotale de saint Jean-Baptiste ; l'aigle de saint Jean, parce que l'écrivain inspiré s'élève, au début de son livre, jusqu'aux sublimes hauteurs de la divinité du Verbe. Sédulius, prêtre et poëte, qui vivait au V° siècle, exprime la même pensée dans les vers suivants :

Hoc Matthæus agens, hominem generaliter implet :
Marcus ut alta fremit vox per deserta leonis ;
Jura sacerdotis Lucas tenet ore juvenci ;
More volans aquilæ verbo petit astra Joannes.

Telle est l'interprétation qui paraît avoir été suivie dans les ouvrages d'art. L'ordre dans lequel ces figures emblématiques sont disposées varie dans les plus anciens monuments, au témoignage du même Ciampini. Dans l'église de Sainte-Sabine, à Rome, la première place (c'est-à-dire le côté droit par rapport au spectateur) semble avoir été donnée à l'aigle, la seconde au lion, la troisième à l'ange et la quatrième au veau. Dans l'église de Sainte-Marie-au-delà-du-Tibre et dans celle de Saint-Clément, la première place paraît avoir été réservée à l'ange, la seconde à l'aigle, la troisième au lion et la quatrième au bœuf. Dans l'église de Saint-Marc, la première place est au lion, la seconde au bœuf, la troisième à l'homme, et la quatrième à l'aigle. Dans l'église de Sainte-Pudentienne, la première place est au lion, la seconde au veau, la troisième à l'homme, la quatrième à l'aigle. Dans l'oratoire de Saint-Venance, à droite est un lion à face humaine, et un aigle, tenant chacun un livre ; à gauche, un ange et un bœuf, tous deux ailés et portant un livre. Durand, évêque de Mende, parlant d'une autre manière de représenter le même sujet, remarque qu'en peignant la vision d'Ezéchiel et celle de saint Jean, la figure de l'homme et celle du lion sont à droite, celle du bœuf est à gauche et celle de l'aigle est au-dessus.

Nous remarquons, d'après le passage de Ciampini que nous venons de rapporter, que dans l'église de Saint-Marc à Rome, le lion occupait la place d'honneur, et que dans les églises dédiées à quelqu'un des évangélistes il paraissait plus convenable d'attribuer à leur figure emblématique la place privilégiée, la place de prééminence.

Sur les bras d'une riche croix, surmontant le *ciborium* ou le baldaquin du grand autel de la cathédrale de Reims, on voit les emblèmes des quatre évangélistes émaillés, avec l'inscription suivante :

Au haut : *Signat avis s. ecies, quia viderit alta Joannes.*
Au bas : *Cœpit ab humana Matthæus scribere forma.*
A droite : *Hanc Marcus speciem meruit per vociferantem.*
A gauche *Mentio sacrorum Lucam fecit esse bovinum.*

Les Grecs ont admis les animaux symboliques de la même manière et dans le même sens que les Latins. Dans le *Guide de la*

peinture, ouvrage traduit sur un manuscrit byzantin par M. Paul Durand et publié par M. Didron, on lit les lignes suivantes : « Au-devant des évangélistes les animaux tétramorphes avec des ailes et portant l'Evangile. Ils tournent leurs regards vers les quatre évangélistes de la manière suivante : du côté de saint Matthieu, un homme ; du côté de saint Marc, un lion ; du côté de saint Luc, un bœuf ; du côté de saint Jean, un aigle. Interprétation : Ce qui est semblable à un homme signifie l'incarnation ; ce qui est semblable à un lion caractérise la force et la royauté ; ce qui est semblable à un bœuf indique le sacerdoce et le sacrifice ; ce qui est semblable à un aigle indique l'inspiration du Saint-Esprit. » (*Manuel d'iconographie grecque et latine*, pag. 307.)

Un Evangéliaire in-folio, provenant de la Sainte-Chapelle de Paris, à laquelle il avait été donné, en 1379, par Charles V, contient ces vers qui résument très-bien les explications données à toutes les époques du moyen âge des attributs des évangélistes :

Quattuor hæc Dominum signant animalia Christum:
Est homo nascendo, vitulusque sacer moriendo,
Et leo surgendo, cœlos aquilaque petendo.
Nec minus hos scribas animalia et ipsa figurant.

M. Gabriel Peignot a écrit une dissertation sur le sujet que nous venons de traiter ; elle est insérée dans le 1[er] volume des Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte-d'Or.

III.

Pour bien comprendre le sens de certaines légendes pieuses qui nous ont été transmises par le moyen âge, il faut comprendre la signification de certaines figures emblématiques. Faute d'en avoir saisi le vrai sens, beaucoup sont tombés dans de graves erreurs, dont on a voulu plus tard rendre responsable le moyen âge, lorsqu'on ne s'est pas attaqué à l'Eglise elle-même. Pour dire la vérité tout entière, des écrivains du moyen âge, comme certains auteurs de notre XIX[e] siècle, se sont trompés en expliquant des compositions emblématiques dont ils ignoraient la véritable signification. Ils attribuaient à tort à la réalité ce qui appartient seulement au symbolisme. C'est ainsi que la Tarasque, la Gargouille, etc., sont des allégories à l'aide desquelles on exprime matériellement des idées spirituelles. Il est évident qu'en attribuant à sainte Marthe de Tarascon et à saint Romain de Rouen, comme un fait réel, ce qui n'est que le symbole de la destruction de l'idolâtrie, on tombera dans la plus lourde erreur. Il en sera de même si l'on explique naturellement le monstre donné comme attribut à sainte Marguerite, le dragon terrassé par saint Georges, etc., etc. En faisant allusion à la signification littérale de son nom, on a représenté saint Christophe portant le Christ enfant sur ses épaules. Ce fut d'abord un emblème toléré, parce qu'il était compris de tout le monde. Plus tard, il fut condamné et supprimé. Nous pourrions multiplier les exemples de ce genre presque à l'infini : si l'on s'est trompé quelquefois sur le sens des représentations symboliques, en transportant de la figure à la réalité des formes allégoriques, que s'ensuit-il? Aucun reproche, assurément, ne peut être adressé à l'Eglise ni à son enseignement. Serait-il plus raisonnable de contester l'authenticité des actes des saints, la véracité des légendes elles-mêmes? Non. Les légendes pieuses du moyen âge ne sont pas des fables, et quand même on découvrirait des erreurs qui se seraient glissées au sein de la vérité, elles présenteraient en cela uniquement la condition des choses humaines. On peut consulter à ce sujet la dissertation que nous avons publiée, de concert avec M. le chanoine Manceau, dans l'ouvrage in-folio sur les verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours.

Nous expliquerons ici très-rapidement pourquoi plusieurs saints sont accompagnés d'animaux symboliques. Nous renvoyons le lecteur curieux de voir sur ce sujet de plus amples détails au livre de Jean de Meulen *sur les sacrées images*.

Saint Georges est représenté terrassant un dragon, parce que, suivant l'histoire apologétique des martyrs, dans Siméon le Métaphraste, il a arraché aux griffes du démon plusieurs chrétiens qui, imitant son exemple, eurent le courage de verser leur sang pour la foi de Jésus-Christ. En faisant le signe de la croix, saint Georges chassa un démon de la statue d'Apollon. Témoin de cette merveille, l'impératrice Alexandra embrassa la foi et souffrit ensuite le martyre plutôt que d'y renoncer : elle eut la tête tranchée. Ces faits sont historiques. Les peintres, peu soucieux de l'histoire, et trop souvent ignorant les circonstances principales des événements qu'ils représentent, ont figuré auprès de saint Georges une jeune fille, dans la première fleur de la jeunesse, au lieu d'une femme d'un âge mûr, comme devait être Alexandra.

Plusieurs critiques, combattus énergiquement par Jean de Meulen et par d'autres auteurs, ont prétendu que saint Georges n'avait jamais existé, et que son image était simplement une figure allégorique de Constantin renversant l'idolâtrie et protégeant la religion chrétienne. *Voyez* Lenain de Tillemont, Mém., tom. V, pag. 660.

Pourquoi représente-t-on saint Patrice foulant aux pieds des serpents? C'est uniquement parce que ce saint fut l'apôtre de l'Irlande, après que l'Angleterre eut été évangélisée par le moine saint Augustin, envoyé par le pape saint Grégoire le Grand. « En Irlande, dit le vénérable Bède (*Histor. lib.* I, *cap.* 1), on ne voit aucun reptile ; aucun serpent n'y peut vivre. Car souvent des serpents y ont été apportés de la Bretagne : mais lorsque le vaisseau qui les portait approchait de terre, ils périrent comme frappés par des odeurs de l'air : bien plus, presque tout ce qui vient de cette île a une force très-grande contre le poison. » *In qua insula nullum reptile videri solet, nullus serpens vi-*

vere valet. Nam sæpe illo de Britannia allati serpentes, mox ut, proximante terris navigio, odore aeris illius attacti fuerint, interierunt; quin potius omnia pene quæ de eadem insula sunt, contra venenum valent. Le vénérable Bède n'attribue pas précisément l'absence des serpents en Irlande aux mérites de saint Patrice; mais les Irlandais catholiques attribuent à l'intercession de ce grand saint la conservation de la foi catholique dans toute sa pureté, malgré les pernicieuses influences du protestantisme et contre le poison de l'hérésie.

On a coutume de représenter sainte Gertrude, vierge très-célèbre en Belgique, avec des souris et des lérots. On en voit l'explication dans le tome II de la Légende imprimée à Cologne et à Louvain. En voici un extrait : « Il faut remarquer que l'on a coutume de peindre des souris et des loirs ou lérots à côté de sainte Gertrude. Cela ne signifie rien autre chose sinon que cette bienheureuse vierge a vaincu le démon, figuré par ces animaux qui aiment les ténèbres, et qu'elle s'est efforcée, par sa vie sainte et ses enseignements, de rappeler tous ceux qu'elle a pu des ténèbres à la clarté de la lumière éternelle. » *Notandum quod circa imaginem sanctæ Gertrudis solent mures et glires depingi. Hoc nihil aliud significat nisi quod sancta virgo diabolum, qui per tales bestias, tenebras diligentes, designatur, superaverit: et quod alios, quoscunque potuit, de tenebris ad claritatem æternæ lucis, per suam sanctam vitam et doctrinam, revocare laboravit.* Jean de Meulen regarde cette interprétation comme trop mystique; il est cependant très-probable qu'elle est meilleure que celle qu'il propose, et qu'il dit tenir des chanoines de Nivelle. Il prétend que ces animaux sont placés à côté de sainte Gertrude, parce que les eaux d'un puits, situé dans la crypte de l'église qui lui est consacrée, avaient autrefois, quand la piété était plus vive, la propriété de chasser les souris et les loirs des maisons et des champs sur lesquels elles étaient répandues.

Les tableaux de saint Antoine, ermite, sont très-répandus et connus de tout le monde. On avait spécialement recours à saint Antoine pour être préservé ou guéri de la maladie contagieuse connue sous le nom de *feu sacré* ou de *feu de Saint-Antoine.* Les gens du peuple invoquaient encore ce saint pour préserver leurs animaux de tout mal; et, en beaucoup de lieux, en signe de demande et de prière pour obtenir ce bienfait, on nourrit un porc aux dépens de la communauté, et on le désigne sous la dénomination de porc de saint Antoine : ce porc était destiné aux pauvres. Pour porter secours aux malades atteints du *feu sacré,* le pape Urbain II établit *un ordre de Saint-Antoine.* Sarnelli, évêque de Vigilia, rapporte que les moines de l'ordre de Saint-Antoine avaient coutume de nourrir des troupeaux de porcs nombreux, dont le lard était employé dans la guérison des gens atteints du feu sacré, et qu'ils les laissaient courir de côté et d'autre, assurés que les *porcs de saint Antoine* seraient partout reçus et nourris au milieu des autres troupeaux. On regardait comme un grand crime de dérober un de ces animaux, et pour les distinguer, on leur suspendait une clochette au cou. Des écrivains rapportent que quelques-uns de ces animaux, qui couraient librement dans les rues des villes et dans les campagnes, devenaient familiers et s'apprivoisaient au point de suivre, à la manière des chiens, les religieux de Saint-Antoine. Imaginez un frère quêteur, appuyé sur son bâton, revêtu de son costume, suivi d'un porc et agitant une clochette pour obtenir des aumônes en faveur des malheureux tourmentés du *feu sacré,* et vous aurez le modèle de toutes les figures communément attribuées à saint Antoine. C'est, en effet, une coutume de peindre les saints protecteurs des ordres religieux dans le costume consacré aux moines qui ont fait profession dans ces ordres.

Quelques auteurs, toutefois, ont pensé que saint Antoine est accompagné de la figure d'un animal immonde, pour marquer que ce grand serviteur de Dieu a surmonté les tentations du démon et a triomphé de tous les plaisirs de la chair.

Nous n'avons rien à dire ici des animaux monstrueux que les peintres se sont plu à représenter dans ce qu'ils appellent *la tentation de saint Antoine.* Breughel l'aîné et David Téniers, ainsi que Raphaël Sadler et J. Callot, ont créé, dans leur imagination et avec leur pinceau, mille formes fantastiques où le ridicule le dispute souvent à la bizarrerie. Le sujet de *la Tentation de saint Antoine* est fondé sur un passage de saint Athanase, évêque d'Alexandrie, dans la Vie qu'il a écrite de saint Antoine.

IV.

A l'article Emblèmes nous avons indiqué les emblèmes ou attributs des principaux saints. Il y en a quelques-uns qui sont formés par des animaux, comme celui de sainte Agnès, vierge et martyre, qui est un petit agneau. *Voy.* le mot Emblèmes.

Pendant toute la durée du moyen âge, et surtout au XIIe siècle et durant la période ogivale, on plaçait sur les pierres tombales, les tombeaux sculptés en relief et les cuivres funéraires, sous les pieds des défunts, des figures d'animaux, avec une intention symbolique. On y voit le plus fréquemment un lion, emblème du courage, de la force et de la domination, sous les pieds des chevaliers; et un chien, symbole de la fidélité, sous les pieds des dames. Quelquefois c'est un monstre, et on y reconnaît sans peine une allusion à ce verset des Psaumes : *Super aspidem et basiliscum ambulabis, conculcabis leonem et draconem.* On voulait dire, par cette figure allégorique, que le défunt avait vaincu le démon et qu'il triomphait, avec les bienheureux, dans la gloire du ciel.

V.

Nous pourrions donner ici quelques détails sur les animaux employés symbolique-

ment dans les armoiries; mais nous serions entraîné trop loin. Nous renvoyons à notre article ZOOLOGIE MYSTIQUE. Terminons par une citation de l'ouvrage de madame Félicie d'Ayzac, intitulé : *Mémoire* sur trente-deux statues symboliques observées dans la partie haute des tourelles de Saint-Denis. « Le principe fondamental et la source la plus féconde des significations morales attribuées aux animaux sont des textes de l'Ecriture expliqués uniformément dans ses nombreux commentateurs; ayant acquis force de loi et plus sacrés que les proverbes dont ils partageaient l'énergie, la vogue et la publicité, ils remplissent au moyen âge les sermons et les homélies, les œuvres des théologiens et des liturgistes, et on les voit partout dans l'art. Alors ils règnent dans la science, ils s'infiltrent dans le langage et tiennent une grande place dans tout ce que laisse ce temps. Leur empire sur la pensée s'étend dans cette période jusqu'aux mensonges du sommeil. Richaume, abbé cistercien, rêvant au fond de sa cellule d'une poule grattant la terre, d'un chien aboyant et d'un coq, ne lit dans ces illusions vaines qu'un avertissement d'en haut pour réveiller sa négligence, parce que ces trois hiéroglyphes figurent les prédicateurs, les gardiens et les pasteurs des âmes. Du ve au XVIe siècle, on voit ces idées reproduites dans de merveilleuses légendes et dans les visions fantastiques d'Othlon, de Wettin, du moine Robert ou Henri, de Tundal, du frère Albéric, de Karl le Chauve, d'Adam de Ros, etc., qui ont inspiré tant d'œuvres d'art dans toute l'Europe chrétienne. Là viennent figurer en foule tous ces dragons, tous ces griffons, tous ces aspics, tous ces reptiles, tous ces monstres imaginaires qui désignaient en même temps les vices de l'homme en ce monde et les tourments des damnés dans les géhennes infernales. Dès la fin du XIIe siècle, les allusions les plus communes des trois règnes de la nature sont classées dans des catalogues et des traités particuliers pour l'utilité des artistes et pour les lecteurs placés en dehors de ce qu'on nommait la *clergie*. Telle est l'origine des *bestiaires*, des *volucraires*, des *lapidaires*, etc., dont on trouve encore un bon nombre parmi les manuscrits latins, romans, anglo-normands, tudesques, gardés dans toutes les bibliothèques savantes de l'Europe, à Paris, à Londres, à Cambridge, à Oxford, à Amsterdam, à Berlin. La plupart sont dus à des *clercs*, comme celui de la bibliothèque Royale traduit en roman d'une œuvre latine du *clerc Guillaume*. Tous citent surtout la Genèse, *Salemons* (Salomon), Isaïas, Jérémias, S. Pol, Bède, Ysidrus (saint Isidore de Séville), très-souvent Aristote et Plinias (Pline), presque tous et par-dessus tout, un traité qu'ils désignent unanimement sous le titre de *Physiologus*. »

ANGLAIS (STYLE). — Les archéologues anglais emploient fréquemment le mot de *style anglais* dans la description des monuments de la période ogivale, qui s'élèvent dans leur île. Nous avons traité cette question assez longuement à l'article OGIVE; en recherchant l'origine historique non pas uniquement de l'arcade aiguë, que l'on nomme *ogive*, mais du style ogival, si bien caractérisé par un ensemble de lignes, de moulures, de formes, d'ornements particuliers, nous avons exposé les divers sentiments exprimés à ce sujet. Il nous semble qu'il a été clairement démontré que l'architecture ogivale n'était pas d'origine anglaise, et que, par conséquent, la dénomination de *style anglais* était tout à fait impropre et devait disparaître du vocabulaire archéologique. Dans les questions de science et d'histoire, il faut être exact et juste avant tout, et savoir sacrifier à la vérité les préventions nationales et l'orgueil du pays. Nous n'avons jamais demandé que l'architecture à ogive fût appelée *architecture française*, quoiqu'elle ait germé, jeté ses premières racines et pris ses premiers développements en France, ainsi qu'il est prouvé par des documents historiques irrécusables. Les monuments érigés sous l'inspiration de cette grande et noble architecture, qui a pris un si brillant essor à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, appartiennent plutôt à l'influence chrétienne, à l'action vivifiante de la foi catholique, qu'à une nation ou à une province en particulier.

Comme nous retrouvons toujours la dénomination de *style anglais* jusque dans les publications archéologiques les plus modernes de l'Angleterre, spécialement dans les *Glossaires d'architecture* édités à Oxford par M. Henri Parker, nous croyons qu'il est utile de revenir sur ce sujet en quelques mots, et de montrer historiquement qu'aucun style d'architecture au moyen âge n'appartient en propre à la Grande-Bretagne.

Nous avons à combattre l'opinion du savant Milner et de beaucoup d'antiquaires anglais. Ce sera une raison de préciser parfaitement les faits, afin de mettre en évidence l'opinion que nous soutenons.

Et d'abord, quant à ce qui concerne les monuments de l'art chrétien primitif en Angleterre, l'histoire nous apprend, au témoignage du vénérable Bède, que, dans les constructions les plus importantes de la Grande-Bretagne, on se servit d'ouvriers tailleurs de pierre et d'ouvriers de tout genre amenés du continent. D'ailleurs, ces constructions antiques ont à peu près entièrement disparu du sol, et personne aujourd'hui ne parle plus guère du *style saxon*. Il en est des Saxons comme des Lombards, comme de tous les peuples plus ou moins barbares de cette époque : ils n'ont point eu d'architecture qui leur fût propre; ils n'ont bâti, en les supposant laissés à eux-mêmes, que d'après les traditions léguées dans l'île par les Romains, traditions obscures et dégénérées, d'autant plus que les Romains, qui fondaient partout des monuments, n'en ont pas laissé un seul de quelque importance en Angleterre. Les constructions des anciens Saxons étaient grossières, imparfaites, et ne seraient jamais parvenues entières jusqu'à nous, lors même que les vainqueurs les auraient laissées

subsister. Si l'on en rencontre quelques débris, quelques fragments, ce ne peut être que dans les cryptes ou les constructions inférieures des vieilles cathédrales. A l'article Saxon, nous avons inséré une petite notice traduite du *Glossary* publié par M. John Henry Parker. Nous y renvoyons le lecteur : nous y donnons quelques détails assez curieux et nous y discutons la théorie des antiquaires anglais.

En France, nous sommes souvent arrêtés dans nos investigations archéologiques sur les vieux monuments, par un genre de difficultés qui n'existe pas en Angleterre. On y connaît peu, du reste, il faut en convenir, cette manie qui nous a fait perdre tant de temps et de paroles, sur le continent, et qui consiste à vieillir de deux ou trois cents ans les monuments du XIe ou du XIIe siècle. En Angleterre, l'époque de la conquête normande est une date bien déterminée, et ce n'est guère qu'à partir du règne du roi Guillaume, c'est-à-dire, depuis 1060, qu'ont été bâties les plus anciennes églises encore debout sur le sol anglais. En se partageant le sol, les compagnons de Guillaume semblaient s'être donné le mot pour faire partout table rase : églises et châteaux s'écroulèrent de tous côtés pour faire place à des châteaux et à des églises bâtis à la manière normande. La fièvre de reconstruction qui s'était déclarée vers l'an 1000 en Italie, en France, en Allemagne, ne pénétra en Angleterre qu'avec la conquête; mais elle y devint d'autant plus ardente, qu'au plaisir de bâtir dans un style nouveau se mêlait, chez la nation conquérante, le désir tout politique de consacrer et de légitimer, en quelque sorte, sa prise de possession. En moins d'un siècle, la face du pays fut entièrement mise à neuf, et il ne subsista plus que des vestiges de l'ancien état de choses. Aussi, M. Rickman, dans les *cathédrales d'Angleterre* éditées par M. Wincles, au rapport de M. L. Vitet, ne peut citer que vingt fragments de monuments tant religieux que militaires, qu'il suppose pouvoir remonter à une époque antérieure à la conquête, et encore parmi ces fragments, ajoute le même M. Vitet, en est-il plus d'un qu'il est permis de croire moins ancien.

Les monuments élevés par les conquérants ne furent point bâtis dans un style différent de celui qui régnait en France, en général, et en Normandie, en particulier. L'importation de l'architecture romano-byzantine en vogue sur le continent fut subite et complète. Non-seulement on avait transporté les architectes, les ouvriers, mais les pierres elles-mêmes; les pierres de Caen, toutes taillées, toutes façonnées, avaient été expédiées à grands renforts de barques et de navires. Ici, c'est Thomas, chanoine de Bayeux, qui reconstruit de fond en comble le Minster d'York; là, c'est Remigius, moine de Fécamp, qui élève, en quelques années, une vaste basilique sur l'emplacement de l'église de Lincoln, et qui meurt la veille de la dédicace, le 1er mai 1092. Lanfranc, abbé de Caen, n'est pas plutôt nommé archevêque de Cantorbéry et primat d'Angleterre, qu'il renverse l'ancienne église et en érige une nouvelle. Gondulf, moine de l'abbaye du Bec, près Rouen, est consacré évêque de Rochester, en 1077, et aussitôt il rebâtit son église. Il en est de même à Durham, à Wells, à Norwich, à Bristol, partout des abbés ou des moines normands qui, à peine devenus évêques, se hâtent d'exercer ces talents d'architecte que quelques-uns d'entre eux possédaient à un haut degré, et qui étaient encore à cette époque un privilége exclusivement ecclésiastique.

Ainsi, la grande architecture chrétienne du XIe siècle ne prit pas naissance en Angleterre; elle y fut transplantée. Les Normands y portèrent leurs cathédrales, pour ainsi dire, toutes bâties. Par conséquent, les Anglais ne peuvent avoir aucune prétention ni quant à l'origine, ni quant aux développements de cette belle architecture romano-byzantine qui a présidé à la construction de si vastes et si somptueux édifices dans toutes les parties de la France et dans les provinces allemandes baignées par le Rhin.

La reconstruction des monuments religieux en Angleterre, dans la dernière partie du XIe siècle, entreprise avec de grandes précautions de solidité, a dû nécessairement laisser des traces durables et nombreuses : Aussi les édifices en style normand ne sont-ils pas rares aujourd'hui en Angleterre. On y compte vingt-deux cathédrales, et, sur ce nombre, il y en a quinze qui conservent encore des parties considérables de leur construction normande. Aucune d'elles cependant n'appartient totalement à cette époque : celles qui ont conservé le plus complétement leur physionomie normande sont les églises de Durham, de Péterborough et de Norwich.

Au XIIe siècle, le seul changement introduit par les habitants de la Grande-Bretagne dans le style romano-byzantin importé par la conquête, c'est une modification dans l'ornementation générale, modification malheureuse, altération, et non perfectionnement. Les sculptures, au XIIe siècle, sont bien moins nombreuses en Angleterre qu'en Normandie. En Angleterre, on ne voit, en général, que des chapiteaux purement cubiques, comme à Cologne et sur les rives du Rhin ; il est très-rare de les trouver revêtus de ces beaux rinceaux, de ces feuilles si variées et si élégantes, et surtout de ces nombreuses figures d'hommes et d'animaux qui abondent dans nos églises à plein cintre de France. Les seuls ornements fréquemment employés dans celles d'Angleterre sont des ornements inanimés, des bâtons rompus, des perles, des têtes de clous et de diamants.

Les voûtes en bois, d'un caractère si original, construites en Angleterre à toutes les époques archéologiques, paraissent propres à ce pays et appartiennent, à proprement parler, au style anglais. Chez nous, il en existait sans doute de semblables, dit M. L.

Vitet : mais nous n'en possédons actuellement aucune, et il est bien plus vraisemblable que l'art de bâtir des voûtes en bois est propre à l'Angleterre, tandis que l'art de les construire en pierre a toujours été en faveur en France.

Le style romano-byzantin, importé par les Normands, après 130 ans environ de durée, après avoir créé tant de chefs-d'œuvre, commence à être abandonné à la fin du règne de Henri II, c'est-à-dire en 1189. Le style qui lui succède et qu'on désigne en Angleterre sous le nom de *style anglais primitif* (early english) correspond, sauf de rares exceptions, à notre premier style gothique, celui qui a pour signe distinctif l'ogive dans toute sa pureté, l'ogive à lancette, et ce grandiose de proportions, qui caractérise dans toute architecture le plus haut degré de perfection.

Entre ce style nouveau et le style normand, la transition semble avoir été singulièrement brusque en Angleterre. On n'y voit presque pas d'exemples de ces monuments où l'ogive encore naissante s'essaie timidement, et vient se poser, comme par hasard sur deux piliers qui semblent plutôt destinés à porter un arc semi-circulaire : monuments mi-partie, qui matériellement sont à ogives, mais dont l'esprit est encore tout à plein cintre. Telle est en partie Notre-Dame de Noyon, l'abbaye de la Trinité à Fécamp, la belle église à coupole de Souillac, et tant d'autres qu'on rencontre dans toutes nos provinces, et qui offrent des modèles aussi variés qu'intéressants de cette artichecture de transition. Il semble que l'Angleterre n'ait pas assisté, comme la France, à cette lutte persévérante des idées anciennes contre les idées nouvelles et qu'elle n'ait pas vu comme nous le vieux type architectonique lutter pied à pied contre son jeune rival et lui disputer le terrain, en quelque sorte, pierre par pierre. En Angleterre le combat, s'il a existé, n'a pas laissé de traces; le style à ogives semble s'y être introduit de la même manière que le style normand 130 ans auparavant, c'est-à-dire après sa première enfance, lorsqu'il était déjà sorti des essais et des tâtonnements, lorsqu'il avait acquis assez de force et de maturité pour régner souverainement et sans partage.

Il ressort évidemment de ces faits que le style ogival n'a pas eu son origine en *Angleterre*. Pourquoi l'appellerait-on *style anglais?* Il est incontestable, d'après les dates historiques de la fondation des principaux édifices de l'ère ogivale, que le style ogival primitif ou à lancettes avait déjà présidé à l'édification de plusieurs magnifiques basiliques en France, avant de rien diriger en Angleterre ou en Allemagne. Tous les efforts de l'esprit systématique ne peuvent rien contre des faits historiques. Et, comme d'autre part, le style ogival, à cause de son admirable ensemble, n'a pas été créé en un jour, en un instant, et qu'il a nécessairement dû passer par des phases d'évolution, comme c'est la condition de tous les beaux-arts; comme, en Angleterre, on ne voit aucun monument de transition entre le style à plein cintre et le style à ogives, tandis qu'en France les édifices de ce dernier genre sont extrêmement communs : il est de notre droit d'en conclure que l'architecture ogivale n'est *anglaise* sous aucun rapport.

Nous conviendrons, maintenant, ces concessions étant faites, que l'art ogival n'a pas tardé à prendre en Angleterre une physionomie spéciale. Ce sont toujours et invariablement les mêmes profils, les mêmes moulures, la même disposition d'arcades et de piliers, en France, en Allemagne et en Angleterre; mais à côté de cette analogie dans les détails, il y a en Angleterre des différences dans le plan. Nos églises, comme celles d'Allemagne, se terminent en hémicycle, aussi bien sous la période à ogives que sous la période précédente : l'abside se prolonge davantage, mais elle finit toujours par aboutir à une partie semi-circulaire, et toutes les chapelles qui se groupent alentour affectent cette même forme. En Angleterre, au contraire, dès que le style normand est abandonné, vous ne trouvez plus d'absides en hémicycle; toutes les églises se terminent carrément. (*Voy.* Abside.)

Nous le disons derechef, le style ogival primitif n'est pas le moins du monde un *style anglais;* c'est encore une transplantation. Mais pour donner quelque idée de l'architecture ogivale en Angleterre et des merveilles qu'elle y a produites, nous ne saurions mieux faire que de placer ici une note très-courte sur quelques édifices célèbres du XIIIe siècle. L'abbaye de Westminster et particulièrement sa façade nord, le minster de Weverley, le transsept méridional d'York, la façade de Lincoln, offrent d'admirables modèles du style à lancettes. Il est impossible de donner à ce genre d'architecture une expression plus noble, un caractère plus hardi, plus sublime. Quant à la cathédrale de Salisbury, que les Anglais regardent comme le type du genre, comme la perfection des perfections, c'est assurément un magnifique édifice; ses proportions sont grandioses, son plan est d'une ordonnance simple, d'une symétrie parfaite, on le saisit d'un coup d'œil ; sa façade est brillante et délicatement ornée, sauf les portes, qui sont pauvres et sentent le village; elle est surmontée d'une flèche en pierre d'une grande élévation et d'une extrême richesse. (*Voy.* Aiguille.) Enfin, à l'intérieur, l'église est d'une merveilleuse régularité, mais en même temps d'une froideur inexprimable; cette froideur provient de l'absence complète de toute espèce de sculpture; il n'y a pas dans l'église entière la trace d'un seul coup de ciseau ; rien qui sente la main de l'homme, rien de vivant, rien d'animé : les chapiteaux sont tous pareils et se composent de deux ou trois petites moulures qui semblent faites mécaniquement.

Néanmoins, on comprend l'immense réputation de cette abbaye de Salisbury, d'abord parce que, malgré ses imperfections de détail, c'est un des édifices les plus grands et

les plus complets qu'on puisse voir ; ensuite parce que, indépendamment des mérites du tableau, le cadre a des attraits merveilleux. C'est un privilége de la plupart des églises anglaises que de se marier à la verdure, mais il n'en est peut-être pas qui soient ombragées par des arbres aussi imposants, aussi gigantesques, que ceux de l'abbaye de Salisbury. Il faut voir d'un côté ces ormes séculaires et ce tapis d'un gazon fin et brillant sur lequel l'église semble mollement assise ; de l'autre ce vaste cloître, silencieux, désert, mais si bien tenu, si respecté, que les moines semblent l'avoir quitté la veille et devoir, après l'office, venir encore s'y promener. Un tel ensemble ne peut pas se décrire, mais on comprend quel relief, quel éclat il prête aux beautés de cette cathédrale.

Si vous entrez dans le cloître, si vous suivez ses longues voûtes, bientôt vous arriverez devant un porche élégamment orné, qui vous introduira dans une grande rotonde octogone, toute à jour, éblouissante de clarté, et dont nous chercherions vainement un modèle sur le continent. C'est la salle du Chapitre (*Chapter house.*) Au centre s'élève une longue colonne de pierre, ou plutôt ce n'est pas une colonne, c'est le tronc d'un vaste palmier dont la tête se recourbe comme un parasol immense et abrite de ses rameaux symétriques tout le centre de la rotonde, en se rattachant à huit fragments d'autres palmiers qui s'élancent de chacun des angles de l'octogone.

Il est impossible de rien imaginer d'aussi gracieux, d'aussi léger et en même temps d'aussi majestueux que cette disposition de voûtes. Les féeries de l Alhambra n'ont rien qui surpasse en élégance fantastique ces berceaux de palmiers, et le goût le plus pur, le plus sévère, n'a pas un reproche à faire à ces arêtes si bien suivies, à ces courbes si bien calculées, à ce plan si simple et si riche à la fois. Nous n'avons rien en France qui puisse donner une idée de cette délicieuse décoration. Pour l'art de disposer les voûtes, dit M. Vitet, auquel nous empruntons ces détails, les Anglais sont évidemment nos maîtres : ils s'y sont livrés avec une aptitude toute particulière ; c'est de ce côté qu'ils semblent avoir dirigé presque exclusivement et leur imagination et leurs études : aussi sont-ils parvenus à produire dans ce genre des effets d'une variété et d'une richesse extraordinaires ; mais de toutes les dispositions qu'ils ont inventées, je ne crois pas qu'il y en ait une de plus originale et de plus heureuse que ces berceaux de palmiers. Les salles capitulaires de Lincoln, de Wells, d'York, en offrent des exemples non moins remarquables que celle de Salisbury. On retrouve aussi ce genre de voûtes dans l'octogone d'Ely et dans deux monuments charmants où elles ont été employées avec un rare bonheur, la chapelle royale de Windsor et la chapelle de la Vierge à Péterborough.

II.

Pendant le cours du XIVe siècle, une révolution s'opère dans le style ogival en France et en Angleterre. Par opposition à la dénomination de *style ogival à lancette* donnée à l'architecture ogivale du XIIIe siècle, on nomme *style rayonnant* celui qui se développa au XIVe, de même qu'on nomme *style flamboyant* celui qui domina au XVe siècle et au commencement du XVIe. Les Anglais nomment *style anglais décoré* le style ogival du XIVe siècle, quoique les monuments de cette époque n'offrent en Angleterre, comme en France et en Allemagne, que des caractères semblables, presque identiques. Les différences qu'on y remarque accusent une école particulière, mais elles ne suffisent pas pour établir un *style d'architecture* à part. Si les Anglais montrent avec un juste orgueil la nef de la cathédrale d'York, nous mettons en parrallèle la belle église de Saint-Ouen, de Rouen, et il est aisé de se convaincre que, dans les deux pays, l'art ogival a suivi la même marche et les mêmes développements. S'il y a une différence à noter, elle n'est pas dans le style de l'architecture, elle est uniquement dans les dates. En France, nous sommes généralement en avance d'un demi siècle, au moins, sur l'Angleterre. Il suffit pour s'en convaincre de comparer la chronologie.

Tandis que l'art ogival, au XVe siècle et au commencement du XVIe, développait dans nos églises ces formes flamboyantes et ces ornements fantastiques d'un goût si varié et généralement si pur, il suivait une marche bien différente dans les monuments anglais. Alors naquit et se développa le style que les Anglais nomment *style perpendiculaire*. Pour cette fois, le *style anglais perpendiculaire* est bien réellement anglais et exclusivement anglais. Nous ne voyons nulle part, ni en France, ni en Allemagne, ni en Belgique, de ces meneaux perpendiculaires, comme on les observe en Angleterre dans tous les édifices sans exception, soit religieux, soit civils. A partir des Tudor, ce *style perpendiculaire* préside à la construction de mille édifices ornés avec une grande magnificence. Pendant la période du style flamboyant et dans les années qui précèdent immédiatement la Renaissance, on a bâti chez nous des voûtes ornées de nervures saillantes chargées de filets nombreux et maigres ; c'est le règne des moulures prismatiques et des lignes finement découpées : c'est aussi le règne des pendentifs aux voûtes, des dentelles, des festons, des broderies en pierre. Mais quelque riches que soient nos constructions, elles ne peuvent rivaliser avec les constructions contemporaines de l'Angleterre. La chapelle de Henri VII à Westminster, qui passe avec raison pour le type du genre, produit une impression profonde et surtout une surprise extraordinaire. Les vieilles bannières, les armoiries, les tombeaux, les stalles d'antique bois de chêne, l'obscurité du vestibule, y sont bien pour quelque chose ; mais le mo-

nument par lui-même n'en est pas moins d'un effet merveilleux. On est comme étourdi par ces milliers de nervures qui s'élancent et se croisent sur votre tête comme les fusées d'un bouquet d'artifice. Il en est de même dans la grande chapelle de Cambridge (*King's college chapel*); le luxe de la décoration des voûtes ne peut pas être poussé plus loin.

Le style anglais perpendiculaire est donc un style vraiment national en Angleterre; aussi les Anglais l'ont-ils employé avec une prédilection marquée pendant fort longtemps et dans une grande quantité de monuments. Il produit des effets piquants d'ornementation et se prête admirablement à tous les caprices de la décoration. Ce n'est pas toutefois que toutes les inspirations en aient été également heureuses. Ainsi les fenêtres de vastes dimensions remplies de meneaux perpendiculaires, quelque bien travaillés que soient ces meneaux, ne sont pas élégantes ni légères. Les meneaux disposés d'une manière gracieuse et monotone prennent l'aspect de grilles de prison. Que les grilles d'une prison soient dorées, elles n'en sont pas moins désagréables, et l'esprit n'en reçoit que des impressions pénibles; ce qui achève de donner à ces fenêtres ainsi grillées l'aspect d'ouvertures de prison, c'est qu'une ou deux divisions transversales viennent presque toujours couper horizontalement les meneaux perpendiculaires. C'est peut-être là ce qui produit le plus mauvais effet, car il est de l'essence de l'architecture gothique d'être exclusivement pyramidale, même dans ses moindres parties, depuis la base de l'édifice jusqu'à son sommet; par conséquent, toute introduction de lignes horizontales est un contre-sens et un oubli de la véritable tendance du système. Cette règle, que tous les pays ont religieusement observée pendant le XIII^e^ et le XIV^e^ siècle, que la France et l'Allemagne respectent encore jusqu'au XVI^e^, les Anglais, dans leur style favori, paraissent l'avoir complétement méconnue : non-seulement ils défigurent la décoration de leurs fenêtres par l'introduction de lignes transversales, mais ils coupent souvent de la même façon les grandes arcades centrales de leurs églises, et à l'extérieur, ils font sans cesse dominer certaines parties horizontales qui, en interrompant les lignes ascendantes, donnent à la construction un caractère mixte, indécis, bâtard et lourd.

C'est par suite de ce système qu'ils tiennent presque toujours leurs toits aplatis et qu'ils les cachent même complétement toutes les fois que cela est possible. Singulière méprise! amalgame mal entendu des idées italiennes et des idées du Nord! Comme si les lois de l'architecture horizontale pouvaient s'appliquer impunément aux constructions gothiques; comme si un toit saillant, élevé, aigu, n'était pas le couronnement naturel, le complément nécessaire d'un édifice à ogive!

Enfin, nous trouvons encore une dérogation au véritable esprit de l'architecture à ogive dans ces longues lignes de petits créneaux qui festonnent horizontalement la crête de presque toutes les églises élevées dans le style anglais. Autant il est curieux et pittoresque de découvrir de temps en temps une église sérieusement crénelée, c'est-à-dire garnie de véritables créneaux derrière lesquels on sent qu'un homme d'armes a pu s'abriter et combattre, comme à la façade de Saint-Denis, à la cathédrale de Narbonne et dans quelques-unes de nos églises des Pyrénées, autant cet incident historique ajoute d'intérêt et de charme au monument, autant l'effet devient mesquin et monotone lorsqu'il se répète continuellement, et lorsque les soi-disant créneaux ne sont qu'un ornement banal et obligé qu'on applique à toute espèce de construction.

III.

Résumons tout ce qui a été dit précédemment sur le caractère propre de l'architecture religieuse au moyen âge en Angleterre. On ne reconnaît actuellement dans la Grande-Bretagne que des débris peu considérables de l'architecture chrétienne primitive ou romano-byzantine primordiale : les Anglais ont nommé cette architecture *saxonne*; c'est un terme impropre. Au XI^e^ siècle, l'Angleterre se couvre d'édifices religieux et militaires : ces constructions sont faites ou dirigées par les Normands. L'architecture de cette époque, ou architecture romano-byzantine secondaire est donc une importation en Angleterre. Au XII^e^ siècle, on ne voit, dans ce pays aucun monument de la transition de la période romano-byzantine à la période ogivale : la transition se fait en France. Les Anglais ne peuvent donc prétendre avoir donné naissance, dans leur île, à l'art ogival proprement dit. Au XIII^e^ comme au XIV^e^ siècle, on remarque, l'histoire en main, que l'Angleterre est en retard sur la France pour la plupart des monuments de grande importance : cependant l'art ogival s'y élève à une très-haute perfection. Enfin, au XV^e^ siècle, l'art gothique prend en Angleterre un caractère particulier : *le style anglais perpendiculaire* est réellement propre à l'Angleterre. Par conséquent, en dernière analyse, l'Angleterre ne peut revendiquer que ce *style perpendiculaire* comme lui appartenant spécialement.

IV.

D'après le Glossaire de Ducange, on connaissait, au moyen âge, sous le nom d'*ouvrage anglais*, des broderies d'un genre particulier pour les vêtements sacrés. Les broderies anglaises étaient célèbres sur le continent, et elles sont désignées dans les inventaires sous la dénomination d'*opus Anglicanum*. *Quinque aurifrigia quorum tria sunt de opere Cyprensi, et unum est de opere Anglicano.* (Ducange, 438.)

ANNEAU. — I. L'anneau d'un évêque fait partie des ornements pontificaux. Les rois de France et les empereurs investissaient anciennement les évêques et les archevêques en leur donnant la crosse et l'anneau.

L'anneau est un signe de dignité ; la formule de la bénédiction de l'anneau destiné à l'évêque le fait envisager symboliquement comme *le sceau de la foi* et le *signe de la protection céleste*. L'usage de l'anneau pour les évêques est très-ancien. Le IVᵉ concile de Tolède, tenu en 633, en parle au chap. 28, où il ordonne qu'un évêque déposé, s'il est trouvé innocent dans un second concile, ne pourra être rétabli qu'en recevant des mains d'un évêque, devant l'autel, l'étole appelée *orarium*, l'anneau et le bâton ou la crosse.

Anciennement les évêques portaient l'anneau au doigt index de la main droite : une verrière de l'église métropolitaine de Tours, peinte à la fin du XVᵉ siècle, montre un évêque, en costume épiscopal complet, portant ainsi l'anneau. Mais comme pour la célébration des saints mystères on était obligé de le mettre au quatrième doigt, l'usage s'établit de le porter constamment à ce doigt. Grégoire IV, dès le IXᵉ siècle, dit que l'anneau épiscopal ne se porte pas à la main gauche, mais à la droite, parce que celle-ci est plus noble, et que c'est d'ailleurs de cette main que se donne la bénédiction.

L'anneau épiscopal doit être d'or et enrichi d'une pierre précieuse. On possède à Paris, au cabinet des antiques, de magnifiques anneaux d'évêques. Dans les trésors des cathédrales, on en conservait de très-précieux; ils ont disparu à la révolution. Nous en trouvons l'indication dans les inventaires, et les détails qui y sont donnés sont bien propres à en faire davantage regretter la perte. M. Pugin, dans son Glossaire des ornements ecclésiastiques, donne un extrait de l'inventaire de deux illustres cathédrales anglaises. Cet extrait peut donner l'idée des richesses en ce genre qui existaient dans les anciens trésors des églises.

Anneaux épiscopaux appartenant autrefois à la cathédrale d'York. — Un grand anneau épiscopal, orné d'une émeraude entourée de quatre rubis et de quatre belles perles, donné par Thomas Greenfiel, archevêque d'York. — *Item*, un anneau épiscopal avec une grosse perle entourée de petites perles et de pierres précieuses. — *Item*, un anneau pontifical avec un grand saphir et douze perles ayant appartenu à l'archevêque d'York, lord Richard Scrope. — *Item*, un anneau d'or avec un rubis balais, ayant appartenu à M. Walter Gifford. — *Item*, trois anneaux pontificaux, avec beaux saphirs. — *Item*, deux petits anneaux, dont un avec un saphir et l'autre avec une émeraude. — *Item*, trois anneaux d'or, l'un avec une émeraude, les deux autres avec un rubis balais; l'un d'eux carré et un autre rond. — *Item*, six anneaux d'or, dont un orné des images d'Adam et d'Eve, l'autre orné de pierres précieuses nommées rubis balais, un autre avec un saphir, un autre avec une émeraude, et le sixième avec un rubis balais. (*Dugdale, Monasticon Anglicanum.*)

Anneaux appartenant autrefois à la cathédrale de Cantorbéry. — « Unus annulus quadratus magnus cum smaragdine oblongo, et quatuor pramis et quatuor garnettis. — Item, annulus magnus cum saphiro et quatuor pramis, cum quatuor margaritis. — Item, annulus magnus cum saphiro oblongo. — Item, annulus cum saphiro nigro, in quatuor cramponibus, ex omni parte discooperto. — Item, annulus Johannis archiepiscopi cum saphiro nigro cum octo granis smaragdinis. — Item, annulus Roberti de Winchelese archiepiscopi, cum saphiro aquoso oblongo, cum sex granis smaragdinis et sex parvis garnettis. — *Joyaux de saint Thomas.* — Annulus pontificalis magnus, cum rubino rotundo in medio. — Item, annulus magnus cum saphiro nigro, qui vocatur lup. — Item, annulus minor cum saphiro nigro, qui vocatur lup. — Item, annulus cum saphiro quadrato aquoso. — Item, annulus cum lapide oblongo qui vocatur turkoyse. — Item, annulus unus cum chalcedonio oblongo. » (*Histoire de la cathédrale de Cantorbéry, par Dars.*)

II. Les abbés réguliers portent aussi l'anneau comme marque de leur dignité. On croit que saint Léon IX, en 1050, visitant le fameux monastère du Mont-Cassin, accorda à l'abbé le privilége de porter l'anneau. Dans la suite, les souverains pontifes concédèrent le même privilége à plusieurs autres abbés, en sorte que plus tard tous les abbés le reçurent de droit commun.

Le pontifical romain ne fait aucune mention de l'anneau dans la bénédiction des abbesses. Dom Claude de Vert fait néanmoins observer qu'il y a des abbesses qui étendent le cérémonial et se font pareillement donner par le prélat la croix, la crosse et l'anneau. »

III. Innocent III, dans la lettre qu'il adresse à Richard Cœur de Lion, roi d'Angleterre, en lui envoyant quatre anneaux, lui explique ce que signifient les couleurs des pierres précieuses dont ils étaient enrichis. Le vert de l'émeraude est le symbole de ce que nous devons croire; le bleu du saphir, celui de ce que nous devons espérer ; le rouge du grenat est l'emblème de ce que nous devons aimer ; et la couleur brillante de la topaze, le symbole de nos actions vertueuses.

IV. Les brefs apostoliques sont scellés de l'*anneau du pêcheur*. Il y a environ 450 ans que ce terme est en usage. Ce sceau s'appelle ainsi, parce qu'il porte l'image de saint Pierre. (*Voy.* à ce sujet *Hierolexicon* par Macri. *Voy.* encore Sceau.)

V. Les premiers chez lesquels nous trouvons l'usage de l'anneau sont les Hébreux, *Genèse*, chap. XXXVIII, vers. 10, où il est dit que Juda, fils de Jacob, donne son anneau à Thamar pour gage de sa parole. Les Egyptiens dans le même temps en usaient aussi, *Genèse*, XLI. Pharaon tire son anneau de son doigt et le met entre les mains de Joseph, pour marque de la puissance qu'il lui donne. Au IIIᵉ livre des *Rois*, chap. XXI, vers. 8, Jézabel se sert de l'anneau du roi pour cacheter la lettre où est écrit l'ordre qu'elle envoie de faire mourir Naboth. Les Chaldéens et les Babyloniens s'en servaient de même, au té-

moignage de Daniel (VI, 17; XIV, 10). Les Perses s'en servaient aussi, comme il paraît par le livre d'Esther (*Cap.* VIII, 10) et par Quinte-Curce (*Lib.* VI, *cap.* 6), où il dit qu'Alexandre cachetait de son ancien anneau les lettres qu'il envoyait en Europe, et de l'anneau de Darius celles qu'il envoyait en Asie. Pour les Grecs, Pline croit (*Lib.* XXXIII, *cap.* 1) qu'au temps de la guerre de Troie, ils n'avaient point encore l'usage de l'anneau. La raison qu'il en donne, c'est que Homère n'en parle point, et que quand il s'agit d'envoyer des lettres, ou de renfermer des habits précieux et des vases d'or et d'argent dans des cassettes, on les lie, on noue les liens; suivant Homère, jamais on n'imprime la marque de l'anneau. (*Voy.* le VI* liv. de l'*Iliade*, et le VIII* de l'*Odyssée*). Les Sabins avaient des anneaux dès le temps de Romulus, au rapport de Denys d'Halicarnasse, liv. II. Les Etruriens en avaient aussi du temps des rois de Rome, témoin les anneaux que le vieux Tarquin prit aux magistrats d'Étrurie après les avoir vaincus (*Ibid.*, *lib.* I, *cap.* 5). Pline croit que cet usage avait passé de Grèce à ces habitants d'Italie; et c'est de l'un ou de l'autre de ces peuples qu'il se transmit aux Romains. Il ne s'y introduisit cependant pas d'abord. Pline ne sait lequel des Romains a commencé d'en porter; il assure que la statue de Romulus, qui était au Capitole, n'en avait point, ni même aucune autre que celle de Numa et de Servius Tullius. Celle de Brutus même n'en portait point, ni celles des Tarquin, quoique originaires de Grèce, d'où Pline croit que cet usage avait passé en Italie. Les anciens Gaulois et les Bretons, peuple originaire des Gaules, portaient des anneaux; mais les paroles de Pline, qui le rapporte au même chapitre, ne nous donnent point à entendre si l'anneau avait, chez ces peuples, d'autre usage que l'ornement. Les Francs en portaient aussi, et l'on a trouvé dans le tombeau de Childéric son anneau d'or, qui se garde à la bibliothèque Royale, à Paris. Celui de Louis le Débonnaire, au rapport de Chifflet, avait pour inscription : XPE PROTEGE HELDOVICVM IMPERATOREM.

VI. Quant à la matière des anneaux, il y en avait d'un métal simple et d'autres d'un métal mixte ou d'un double métal. Car quelquefois on dorait le fer et l'argent, ou bien on enfermait l'or dans le fer, comme il paraît d'après un passage d'Artémidor, *lib.* II, *cap.* 5. Les Romains se servirent très-longtemps d'anneaux de fer, et Pline assure, à l'endroit déjà cité, que Marius n'en mit un d'or qu'à son troisième consulat, l'an de Rome 650. Il en est cependant parlé dans Tite-Live, à l'année 432 de Rome, à l'occasion du traité honteux de Claudium. Il y en avait dont l'anneau était de fer et le cachet d'or; quelques-uns étaient solides, et d'autres étaient creux; quelques-uns avaient une pierre précieuse pour cachet et d'autres n'en avaient point; quelquefois la pierre était gravée. Il y en a eu qui avaient deux pierres et même davantage : une lettre de l'empereur Valentinien en fait foi, aussi bien que Trebellius Pollion, dans la Vie de Claude le Gothique. Au lieu de cette pierre précieuse, le peuple mettait du verre. Celles qui étaient gravées en creux s'appelaient *gemmæ ectypæ*, et celles qui l'étaient en relief, *gemmæ sculptura prominente*. Il y avait des anneaux qui étaient tout d'une pierre précieuse. (*Voy. Dactyliotheca, Gorlæus*, n° 101).

VII. Il y a eu plusieurs manières de porter les anneaux. Il paraît par Jérémie, XXII, 24, que chez les Hébreux on les portait à la main droite. Chez les Romains, avant qu'on les ornât de pierres précieuses, lorsque la figure se gravait sur la matière même de l'anneau, chacun les portait à sa fantaisie, à quelle main et à quel doigt il lui plaisait. Quand on y eut ajouté des pierres, on les porta surtout à la main gauche, et ce fut une délicatesse excessive d'en porter à la droite. On pourrait penser, d'après un passage de Tertullien, où il parle de *l'ornement des femmes*, que de son temps on n'en portait encore qu'à la main gauche. Il n'eût assurément pas oublié de mentionner le fait, dans un endroit où il s'élève fortement contre l'usage des ornements superflus.

On porta d'abord les anneaux au quatrième doigt, ensuite on en mit au second doigt, c'est-à-dire à l'index, puis au petit doigt, et enfin à tous les autres, excepté celui du milieu. Les Grecs le portaient aussi au quatrième doigt de la main gauche. Les Gaulois et les anciens Bretons les portaient au doigt du milieu.

On ne mit au commencement qu'un seul anneau; ensuite on en porta à tous les doigts, et plusieurs même à chaque doigt. Tertullien parle de cet usage, *De l'ornement des femmes*, liv. I. Enfin, on en porta un et quelquefois plusieurs à chaque jointure de doigt. (Clément d'Alexandrie, *Pædagog.*, *lib.* III, *cap.* 11.) La délicatesse et le luxe allèrent si loin en ce genre, qu'on eut des anneaux qui servaient par semestre, pour employer ici une expression de Juvénal, les uns pour l'hiver, les autres pour l'été. Il paraît par les derniers mots du premier livre de Tertullien, *De l'ornement des femmes*, qu'on faisait des dépenses excessives en ce genre; mais, s'il faut en croire Lampride, personne ne poussa les choses à un tel excès qu'Héliogabale, qui ne porta jamais deux fois, ni le même anneau, ni la même chaussure.

On a aussi porté des anneaux aux narines, de la même manière que les pendants d'oreille aux oreilles. Voyez saint Jérôme sur le chap. XVI d'Ezéchiel. Nous ne mentionnerons point ici le rapport de certains voyageurs dans les Indes orientales et en Afrique, sur la coutume de porter des anneaux au nez : nous serions entraînés trop loin de notre sujet. Consultez : *De annulis narium*, par Bartolin.

VIII. Par rapport à l'usage, il y avait trois sortes d'anneaux chez les anciens. Il y avait des anneaux qui servaient à distinguer les conditions. Pline assure, à l'endroit déjà cité plusieurs fois, que, dans les commencements, les sénateurs mêmes n'avaient point permis-

sion de porter d'anneau d'or, à moins qu'ils n'eussent été ambassadeurs chez quelque peuple étranger; encore ne leur était-il permis alors de se servir de l'anneau d'or qu'on leur donnait, que dans les actions publiques; dans leur particulier, ils en portaient un de fer. Ceux qui avaient mérité le triomphe observaient la même chose. Il fut ensuite permis aux sénateurs et aux chevaliers de porter l'anneau d'or. Plus tard, l'anneau d'or fut la distinction des chevaliers romains. Le peuple portait l'anneau d'argent et les esclaves le portaient de fer. On accordait cependant l'anneau d'or à des gens du peuple, au témoignage de Cicéron, dans son troisième discours contre Verrès. Sévère le permit même à tous les simples soldats. Avant Auguste, on ne l'accorda jamais qu'à des gens libres : ce prince fut le premier qui donna l'anneau d'or à des affranchis.

Une autre sorte d'anneaux sont ceux des épousailles, ou les anneaux de noces et de mariage. Quelques-uns font remonter l'origine de cet usage jusqu'aux Hébreux. Selden, dans son *Traité de la femme chez les Hébreux*, dit qu'ils donnaient un anneau dans la cérémonie des épousailles, mais qu'il tenait lieu de la pièce de monnaie que l'on donnait auparavant, et qu'à cause de cela il devait être du même poids.

Les Grecs et les Romains ont connu l'usage de l'anneau pour les mariages. Les chrétiens l'ont également pratiqué dès la plus haute antiquité ecclésiastique. On en voit des preuves dans Tertullien, qui en parle dans son Traité de l'habillement des femmes; dans saint Grégoire de Tours, *Vie des Pères*; dans Isidore, *De officiis*, etc. On en rencontre une preuve non moins remarquable dans les plus anciennes liturgies, où se retrouve la bénédiction de l'anneau nuptial, ainsi que dans l'Ordre romain et les plus antiques rituels.

La troisième sorte d'anneaux sont ceux qui servaient à cacheter, *annuli signatorii, annuli sigillaricii, cirographi* ou *cerographi*. On prétend que ces anneaux, et l'usage de cacheter, est une invention des Lacédémoniens, qui, non contents de fermer leurs coffres et leurs armoires avec des clefs, y ajoutèrent encore un cachet. Quoi qu'il en soit de l'origine de cet usage, les anneaux à cacheter devinrent fort communs pour sceller tous les actes, les contrats, les diplômes, les lettres. On en voit des exemples dans l'Ecriture, au III^e livre des Rois, chapitre XXI, verset 8, et dans Esther, chapitre VIII, verset 10. Pharaon avait donné la garde de ses sceaux à Joseph, pour marquer qu'il se déchargeait sur lui du soin de gouverner son royaume. On se servait encore des anneaux pour sceller l'entrée de tout ce que l'on voulait tenir exactement fermé. Ainsi, dans le livre de Daniel, on voit que Darius scelle de son sceau et de celui de ses ministres l'entrée de la fosse aux lions et la porte du temple de Bel. On scellait de même l'entrée des maisons, au témoignage d'Aristote, et la porte de l'appartement des femmes. Solon fit une loi qui défendait à ceux qui faisaient, ou qui vendaient des anneaux destinés à cet usage, de garder le modèle d'un anneau qu'ils auraient vendu : cette prescription était regardée comme très-importante pour la sécurité publique.

Nous voyons dans l'Evangile selon saint Matthieu, comment les Juifs firent sceller le tombeau de Notre-Seigneur par l'apposition des sceaux publics.

IX. Avant de parler des signes qui étaient représentés sur les anneaux des premiers chrétiens, nous avons donné d'une manière très-abrégée l'indication des figures des anneaux dont l'histoire nous a transmis le souvenir. Jules César avait une Vénus sur son cachet; — le philosophe Asclépiade, une Uranie; — la famille des Macriens, un Alexandre; —Scipion le Jeune, la tête de Scipion l'Africain; — Scipion l'Africain, un Siphax; — Sylla, un Jugurtha; — les amis d'Epicure, la tête de ce philosophe; — l'empereur Commode, une Amazone représentant Martia; — Auguste, un Alexandre; — plusieurs des successeurs d'Auguste, un Auguste; — Narcisse, une Pallas; — plusieurs Romains, un Séjan; — les Grecs, un Hellène; — les Troyens, un Pergame: — ceux d'Héraclée, un Hercule; — ceux d'Athènes, un Solon; — ceux d'Alexandrie, un Alexandre; — ceux de Séleucie, un Séleucus; — ceux de Lacédémone, un Lycurgue; — les Chersonites, un Constantin; — les Antiochiens, un Mélèce, leur évêque. Quelques-uns faisaient graver leur portrait sur leur anneau. L'anneau d'or de Childéric porte une inscription que nous avons rapportée ci-dessus, avec le portrait et le nom de ce prince. Auguste avait un sphinx; Mécène, une grenouille; Pompée, un chien sur la proue d'un navire; Darius, roi de Perse, un cheval; Sporus, l'enlèvement de Proserpine; Aréus, roi de Sparte, qui écrivit à Onias, grand prêtre des Juifs, un aigle tenant un serpent dans ses serres; les Locriens occidentaux, l'étoile du soir appelée Vesper; Pline le jeune, un char tiré par quatre chevaux; Polycrate, une lyre; Séleucus, une ancre. Plusieurs chrétiens portaient le monogramme du Christ, que l'on trouve aussi sur plusieurs monnaies des empereurs chrétiens. Clément d'Alexandrie exhorte les chrétiens à n'avoir sur leurs anneaux qu'une colombe, un poisson, un navire, une lyre, une ancre ou quelque autre figure capable de leur rappeler les mystères de leur religion. Il défend absolument les figures d'idoles et les nudités; il ne peut même souffrir que des hommes qui ne doivent respirer que la paix y fassent graver un arc ou une épée, ni que des gens à qui la tempérance et la sobriété doivent être chères, y portent des vases et des coupes à boire. Au reste, il ne permet point de porter d'anneau pour l'ornement, mais seulement pour sceller les choses qui en ont besoin; et il semble, par ce qu'il dit en cet endroit, que c'était la femme, plutôt que le mari, qui avait cet anneau dans les familles.

X. Malgré les observations de Clément d'Alexandrie, il paraît que les premiers chrétiens se bornèrent à bannir de la gravure de

leurs anneaux tout ce qui avait trait à l'idolâtrie et à la mythologie païenne, adoptant d'ailleurs des représentations assez arbitraires. L'anneau de saint Caïus, trouvé dans son tombeau (*Arringhi, Rom. subterr., lib.* IV, *cap.* 48, *pag.* 426), prouve que les évêques de Rome s'en servaient au IVe siècle. J'ai envoyé, dit saint Augustin (*Epist.* 59), écrivant à Victorin, cette lettre cachetée d'un anneau où est gravée la tête d'un homme qui regarde à côté de lui. Nous vous promettons, dit Clovis écrivant aux évêques, de déférer aux lettres que vous nous écrirez, dès que nous aurons reconnu l'impression du cachet de votre anneau. Les évêques y faisaient quelquefois graver leurs noms ou leurs monogrammes. Ils se servirent d'anneaux jusqu'au IXe siècle; alors ils commencèrent à employer des sceaux propres, ou ceux de leurs Églises. Nos premiers rois suivirent en cela l'usage des empereurs et de tous les Romains, c'est-à-dire qu'ils faisaient apposer aux actes émanés de leur autorité leur sceau gravé sur un anneau qu'ils portaient ordinairement au doigt. Ceux de la première race, ronds pour la plupart, n'excèdent pas communément la grandeur d'un pouce, et la gravure en est de mauvais goût : elle représente la tête, ou tout au plus le buste du souverain. Ceux de la seconde race, toujours de forme ovale, sont un peu de meilleure composition. Les IXe, Xe, XIIe et XIIIe siècles nous offrent quelques anneaux attachés aux diplômes; mais on a sujet de douter si ces anneaux étaient là pour tenir lieu de sceaux, ou s'ils n'étaient que de purs symboles d'investiture. On sait qu'anciennement on mettait l'acheteur ou le donataire en possession par l'anneau. Quelques-uns de nos rois de la troisième race se servirent également d'anneaux pour sceller : mais il parut vers le Xe siècle des sceaux différents des anneaux, dont l'usage s'introduisit peu à peu au préjudice des anneaux. Il est cependant probable que les papes les ont toujours conservés; car Jean XVI, qui fut placé sur le saint-siége en 985, scella de son anneau, selon Heineccius, la confirmation du décret fait au concile de Mayence, en faveur des moines de Corvey, en Saxe; à moins que cet anneau ne fût celui du *Pêcheur*, dont on fait ordinairement honneur à Clément IV, qui fut couronné en 1265

XI. Richard, évêque de Salisbury, dans les Constitutions de l'an 1217, can. 55, défend de mettre dans les doigts des femmes des *anneaux de jonc* ou de quelque matière que ce soit, précieuse ou non, afin d'en abuser plus aisément; et il insinue que la cause de sa défense est qu'il y avait des gens assez simples pour croire que ce qui se faisait ainsi en badinant, était un vrai mariage. Dubreuil, *Antiq. de Paris*, dit qu'on avait coutume, dans la cérémonie des noces, de donner un anneau de jonc ou de paille à ceux qui avaient eu un commerce défendu avant leur mariage.

Saint Louis prit pour devise, au temps de son mariage, un anneau entrelacé d'une guirlande de lis et de marguerites, pour faire allusion à son nom et à celui de la reine, son épouse; et mettant sur le chaton de cet anneau l'image d'un crucifix, gravée sur un saphir, il l'accompagna de ces mots : *Dehors cet anel pourrions avoir amour?* Cette devise était aussi sur l'agrafe du manteau qu'il portait le jour de ses noces, et qui se voyait, avant la révolution de 1789, au monastère royal de Poissy.

XII. Dans certains livres du moyen âge il est souvent question d'anneaux magiques. Le talisman par excellence était le *sceau de Salomon*. Les uns disent qu'il portait l'empreinte du nom sacré de Dieu; d'autres veulent que ce sceau représentât deux triangles croisés l'un sur l'autre. Quoi qu'il en soit, ses vertus étaient admirables; il avait entre autres celle de rendre invisible la personne qui le portait, et de lui conférer tout pouvoir sur la nature. M. Reinaud, le savant orientaliste, a donné des renseignements fort curieux sur l'anneau de Salomon, dans un ouvrage intitulé : *Des Monuments arabes.*

XIII. Licet a écrit un Traité *De annulis veterum*. Gorlæus a fait un livre intitulé *Dactyliotheca*; c'est un recueil d'anneaux. Jean Kirchmann a publié un Traité *De anulis*. Thomas Bartolin en a donné un autre sous le titre *De annulis narium*, etc.

ANNELÉES (COLONNES). — Les colonnes annelées sont celles dont le fût est orné à une certaine hauteur d'une sorte d'anneau ou de bracelet, formé par plusieurs moulures, dont celle du centre est ronde et assez saillante. Il est rare qu'une colonne soit deux fois annelée : mais les colonnettes le sont assez souvent. Les colonnes annelées datent ordinairement de la fin du XIIe siècle et des premières années du XIIIe. Elles subissent quelquefois, dans leur diamètre, une diminution assez notable, au-dessus de l'anneau.

Les colonnes annelées au XIIe et au XIIIe siècle ne sont pas également usitées dans toute la France. On n'en voit peu d'exemples dans le centre de la France. A Nevers on en trouve un curieux spécimen dans la partie gauche du transsept voisin de l'abside consacrée à sainte Julitte. C'est surtout dans les provinces du nord, que cet ornement est ajouté aux colonnettes. Nulle part, peut-être, cette addition n'est aussi remarquable que dans la magnifique cathédrale de Laon.

En Angleterre, dans les grandes églises bâties dans le cours du XIIIe siècle et dans les premières années du XIVe, on construisit fréquemment des colonnes annelées. Nous citerons en particulier la cathédrale de Lincoln, où les colonnettes, dans la région absidale, sont presque toutes annelées, quelquefois deux ou trois fois dans leur hauteur; à la cathédrale de Péterborough, on voit plusieurs colonnettes trois fois annelées; nous avons fait la même remarque dans les cathédrales de Lichfield, de Worcester, de Durham, de Cantorbéry, où l'on voit des colonnettes annelées et isolées d'une merveilleuse élégance, d'York, etc. Voyez à ce

sujet les belles gravures publiées dans les *Cathédrales* de Winkles.

Sur les fûts élancés des colonnettes élevées au XVe siècle, peu de temps avant l'époque où elles furent remplacées par de simples nervures prismatiques, on trouve des anneaux formés de moulures assez maigres, mais encore arrondies et toriques. A la Renaissance, les anneaux s'élargissent quelquefois de manière à recevoir des ornements en creux ou en relief très-plat.

Nous avons eu aussi quelquefois l'occasion d'observer de pareils anneaux dès le XIIe siècle ; mais ils sont fort rares et doivent être regardés plutôt comme exception que comme ornement ordinaire, durant la période romano-byzantine. On en voit un curieux spécimen au portail de la cathédrale romano-byzantine de Rochester, en Angleterre.

ANNELET. — En terme d'architecture, l'annelet est une petite moulure carrée qui se met au chapiteau dorique, au-dessous du quart de rond. Les annelets se nomment aussi filets et listels. On appelle encore annelets de petites baguettes ou petites astragales. Les annelets ont été quelquefois appelés *armilles*, du latin *armilla*, bracelet. Le nombre de ces annelets varie suivant les chapiteaux : on en compte trois aux chapiteaux doriques du théâtre de Marcellus, et quatre à ceux du même ordre du grand temple de Pœstum.

ANSE DE PANIER (ARC EN). — L'arc en anse de panier est l'arc surbaissé, dont la hauteur, sur son diamètre horizontal, est moindre que la moitié de ce diamètre. On construit aussi des voûtes en anses de panier : ces sortes de voûtes sont formées de la moitié d'un ovale ou d'une ellipse, dont la courbure est établie sur différents centres. Il y a aussi de ces espèces de voûte rampantes ou biaises. (*Voy.* ARCADE et VOUTE.)

ANTE.— Ce mot vient du latin *ante.* C'est une espèce de contrefort peu saillant, prenant ordinairement la décoration du pilastre : il est placé, dans l'architecture antique, aux angles droits formés par la rencontre de deux murs, pour les rendre plus forts. L'architecture latine et l'architecture romano-byzantine, au moyen âge, en ont fait usage. On s'en est servi aussi dans l'architecture moderne. Mais durant la période ogivale, jusque vers la fin du XIVe siècle, époque où l'on y substitua un seul contrefort placé sur l'angle dans le sens de la diagonale, on a donné beaucoup de saillie à cette forme architecturale. (*Voy.* PILASTRE et CONTREFORT). Dans les monuments anciens, les antes se voient communément aux coins des *cellæ* des temples et aux extrémités des murs latéraux des *cellæ* qui, dans les temples grecs, formaient le *pronaos.* L'idée la plus simple et la plus juste que l'on puisse s'en former, c'est que les antes sont des espèces de piliers saillants sur la face d'un mur, ou des pilastres placés à l'encoignure d'un édifice. Ces piliers et ces pilastres ne furent destinés dans le principe qu'à consolider les murailles ; plus tard on les orna d'un chapiteau et d'une base, et on en fit quelquefois un motif de décoration, par exemple, pour interrompre la monotonie des surfaces trop étendues.

ANTÉ-CHAPELLE. — Cette expression, tirée du Glossaire d'architecture anglais publié par Henry Parker, désigne la partie extérieure d'une chapelle, ordinairement dirigée du nord au sud, à travers la partie occidentale de la chapelle : ce qui formerait le transsept d'une église bâtie en forme de croix, comme on a eu évidemment l'intention de le faire au collége Merton, à Oxford. Le cardinal Wolsey commença à bâtir la nef de Saint-Frideswide ; il établit des voûtes au-dessus du chœur et du transsept, de manière à former une chapelle et une anté-chapelle pour son nouveau collége de l'église du Christ. Le travail fut suspendu par sa disgrâce et ne fut jamais achevé : les voûtes du chœur sont terminées ; celles du transsept sont seulement commencées. La nef est rasée à la moitié de sa longueur primitive ; mais la partie occidentale se termine par une muraille percée d'une fenêtre construite sans élégance, et le reste est ainsi conservé.

ANTÉFIXE. — La couverture des édifices, dans l'architecture grecque et l'architecture romaine, était composée de rangées alternatives de tuiles plates et de tuiles bombées, placées à recouvrement, et dirigées suivant la pente du toit. Afin de s'opposer à l'introduction des eaux pluviales, celles de ces dernières tuiles qui aboutissaient sur le bord ou sur le faîte du toit, étaient fermées à leur extrémité : on les a nommées *antéfixes* à cause de cette position. Elles étaient décorées d'ornements sur leurs faces antérieures ou sculptées. Dans les premiers temps de la Grèce et de Rome, elles étaient faites de terre cuite. Plus tard, lorsque le luxe s'introduisit dans les constructions, on les fit, pour les principaux édifices, en marbre et quelquefois même en bronze. Les antéfixes formaient au-dessus de la corniche et du faîte de l'édifice une riche garniture qui se découpait élégamment sur le ciel ; et de cette manière, l'esprit de décoration qui avait présidé à la composition des faces principales, se retrouvait encore sur les toitures, et là, comme ailleurs, il était employé à mettre en évidence, en les embellissant et sans rien d'arbitraire, les nécessités de la construction. On obtenait ainsi une harmonie générale et une vérité qui se doivent rencontrer dans toutes les œuvres d'art, et surtout dans celles qui sont du domaine de l'architecture. Dans le moyen âge cette obligation était bien sentie, et les gouttières saillantes, les cheneaux dentelés, qui concourent si puissamment à l'effet des édifices de cette époque, témoignent assez de l'habileté avec laquelle on a su y obéir.

On a trouvé à diverses époques et l'on trouve encore une assez grande quantité d'antéfixes : ces ornements forment une classe particulière d'antiquités dont le principal intérêt résulte de la variété de composition qu'on y observe. Les anciens y donnaient, en effet, un libre cours à leur imagination : tantôt c'étaient de gracieux

enroulements de feuilles d'acanthe, tantôt des têtes symboliques, tantôt de bizarres figures d'hommes ou d'animaux.

Quelquefois les antéfixes, ornées de palmettes, de masques ou de tout autre motif de décoration, remplacent l'acrotère dans la décoration du sommet d'un fronton. On en voit au-dessus du pignon du chœur de quelques églises romanes, lorsque ce chœur est de forme angulaire. L'antéfixe y prend ordinairement la figure d'une croix plus ou moins ornée. Les antéfixes de ce genre se voient encore sur les édifices de la période ogivale.

On appelle encore antéfixe une autre espèce d'*angullarium* qui se voit dans certaines provinces où le gothique pur n'a jamais régné; elle s'élève, comme le sommet d'un petit contrefort, dans l'angle interne formé par la jonction de deux pignons gothiques. (*Voy.* PIGNON, ACROTÈRE.)

ANTEPORTIQUE. — Dans certains auteurs ce mot est synonyme de PORCHE ou de NARTHEX. *Voyez* ces mots.

On pourrait entendre plus particulièrement par *antéportique* une disposition architecturale assez rare, mais que nous avons eu plusieurs fois l'occasion d'observer dans les édifices religieux de France, d'Allemagne, de Belgique et d'Angleterre. C'est une sorte de vestibule qui précède l'église et les portiques qui l'accompagnent et qui communique directement par des ouvertures différentes, soit avec l'église elle-même, soit avec les galeries des cloîtres. Cette curieuse disposition se remarque à Saint-Vincent de Châlons, à Saint-Paul de Liége, etc. Nous ne connaissons rien de plus remarquable en ce genre que l'entrée de la cathédrale de Notre-Dame du Puy; mais l'antéportique étant à la fois cryptoportique, nous en avons mis la description sous ce dernier titre. (*Voy.* CRYPTO-PORTIQUE.)

ANTIQUAIRE. — On donne le nom d'antiquaire à celui qui a recherché et étudié les monuments qui nous restent de l'antiquité; qui est versé dans la connaissance des monuments antiques, tels que sont les monnaies, les statues, les livres, les médailles et généralement toutes les pièces curieuses qui nous peuvent donner quelque connaissance de l'antiquité. (*Voy.* ANTIQUITÉS.)

Par extension, on donne le nom d'antiquaire à celui qui est versé dans l'étude des monuments du moyen âge, quoique ces monuments n'appartiennent pas à l'antiquité proprement dite. (*Voy.* ARCHÉOLOGUE.)

Il y a peu d'antiquaires qui méritent vraiment ce nom. La plupart des hommes qui, par mode, par caprice ou par goût, aujourd'hui surtout, s'occupent des monuments anciens, se bornent à des études superficielles et se contentent de prendre dans certains livres élémentaires des notions vagues. Jamais on n'a vu tant d'antiquaires que de nos jours et cependant les vrais antiquaires sont aussi rares aujourd'hui qu'autrefois. Ce n'est pas toutefois que nous n'applaudissions de grand cœur à la diffusion des connaissances même élémentaires en archéologie. Il en résulte un grand avantage pour notre archéologie nationale : c'est que nos monuments anciens sont plus respectés que jamais. Plût à Dieu qu'ils fussent entièrement protégés par là contre de nouvelles mutilations et même, trop souvent, hélas ! contre la destruction.

APLOMB. — Nous n'avons nullement l'intention d'entrer ici dans aucun détail sur les moyens pratiques de construction et sur l'application du fil-à-plomb. Ces détails se trouvent dans les ouvrages techniques. Mais nous avons inséré ce mot ici afin d'avoir occasion de dire quelques mots sur certaines bizarreries de construction, en dehors des règles générales de la bonne architecture, et sur les constructions dites vulgairement *en porte-à-faux*. (*Voy.* ENCORBELLEMENT.)

Dans certains vieux monuments de la période romano-byzantine, nous trouvons des parties assez importantes où l'architecte semble avoir pris à tâche de surprendre l'œil et d'étonner l'imagination en violant, au moins d'une manière apparente, les lois essentielles de l'aplomb. Ainsi, au grand étonnement de l'observateur et par un savant artifice dans la coupe des pierres, on voit des parties qui semblent pencher d'une manière inquiétante. On peut croire que ces anomalies proviennent d'inhabileté, ou bien que les membres de la construction mal équilibrées cèdent à une pression supérieure ou latérale. Mais en y regardant de plus près, on s'aperçoit que c'est avec intention que les choses ont été ainsi disposées. On a voulu dans ces derniers temps faire l'application de cet artifice de construction, pour éviter des difficultés de lieux et d'emplacement. Il faut convenir que l'effet n'en est pas plus satisfaisant dans les constructions modernes que dans les édifices anciens. Il y a dans ces trompe-l'œil quelque chose qui choque tellement la raison, qu'aucun motif ne les peut justifier dans un bâtiment auquel doivent présider la science et l'art.

Nous avons vu de ces manques d'aplomb, même dans les endroits où la solidité réclame le plus de précautions et jusque dans les contre-forts. Ainsi, dans la charmante église de Saint-Julien, à Tours, l'un de nos plus élégants édifices du XIIIe siècle (*Voy.* ÉGLISE ABBATIALE), on trouve un défaut d'aplomb, évidemment intentionnel à la partie inférieure de plusieurs contre-forts, dans la muraille méridionale.

Dans cette même église de Saint-Julien, comme dans la plupart des monuments du moyen âge, on observe d'assez nombreux porte-à-faux. Dans l'église métropolitaine de Tours, on en voit un fort curieux, en ce qu'il est formé d'une colonne romane, avec son chapiteau à feuilles grasses et ses moulures en zigzag, appuyées sur des moulures également romanes, le tout dans une muraille du XIIIe siècle.

Généralement cette disposition produit un effet fâcheux. En certains endroits, il indique manifestement une distraction soit de l'architecte, qui a dressé le plan primitif, soit

du constructeur qui l'exécute, et qui s'aperçoivent trop tard de la méprise. Alors, un membre important de l'architecture repose sur quelques moulures, où l'art s'efforce en vain, en prodiguant ses ornements, de dissimuler la faute commise.

Pour celui qui étudie les constructions du moyen âge jusque dans leurs moindres détails et le crayon à la main, on trouve, comme dans les monuments antiques, des erreurs à signaler, des défauts à corriger; c'est ce qui nous engage à recommander vivement aux architectes qui aspirent à reproduire nos édifices sacrés de style ogival, à étudier avec persévérance, zèle et intelligence, les nombreux chefs-d'œuvre que le moyen âge nous a légués, sans s'attacher exclusivement à tel ou tel édifice, en particulier, et même aux édifices d'une seule contrée.

APOPHYGE. — Moulure à profil en gorge, qui rattache la partie saillante d'un ornement au nu du mur, en substituant une courbe à l'angle formé par le parement du mur et la saillie de l'ornement. On appelle particulièrement *apophyge*, dans la composition de la colonne, la petite portion circulaire pratiquée aux extrémités de son fût, qui adoucit le passage de la ligne verticale du fût, à la première moulure de la base ou du chapiteau.

APOTHEOSE. — Dans son *Tableau des Catacombes de Rome*, M. Raoul Rochette, dans le livre, *Du symbolisme dans les églises du moyen âge*, M. V. O. mentionnent à un double point de vue, sous le rapport archéologique et sous le rapport symbolique, un usage qui a laissé des traces nombreuses jusque dans les souterrains chrétiens de Rome. Le paon, comme oiseau consacré à Junon dans l'antiquité profane devint, à l'époque romaine, le symbole de l'apothéose des impératrices, de même que l'aigle avait été adopté pour celui de la consécration des empereurs. De là l'emploi si fréquent qui se fit sur les monuments romains relatifs à l'apothéose, et particulièrement sur les médailles de consécration de l'*aigle* et du *paon*, tantôt placés au haut du bûcher, tantôt volant les ailes éployées, emportant au ciel l'âme de l'empereur ou de l'impératrice figurée en buste. A ce titre aussi, l'aigle et le paon formèrent un des éléments les plus habituels de la décoration des tombeaux antiques et des lampes funéraires; et lorsqu'on retrouve le paon dans les peintures et sur les pierres sépulcrales des Catacombes, il n'est pas possible d'y méconnaître l'imitation du type antique appropriée à un usage chrétien.

Il n'est donc pas rare de retrouver dans les monuments primitifs de l'antiquité ecclésiastique des allusions à la cérémonie ou à la représentation de l'apothéose suivant les idées païennes. Les chrétiens avaient adopté ce mode de représentation, parce que la signification en était généralement connue. S'ils l'appliquaient à la mort glorieuse des martyrs, c'était uniquement pour montrer leur triomphe et leur gloire au ciel; sans garder le moins du monde la pensée idolâtrique de l'apothéose des empereurs. C'est de cette manière que l'on s'explique l'introduction pure et simple dans les Catacombes de certaines figures empruntées à un ordre d'idées bien différent de celui des idées chrétiennes. L'art, comme la littérature, avait des formules consacrées par un long usage, et les chrétiens s'en servaient, ainsi que du langage commun pour exprimer convenablement des idées d'une nature plus élevée, dont seuls ils avaient entièrement l'intelligence.

Plusieurs auteurs nous ont donné la description exacte de la cérémonie de l'apothéose chez les Romains. Nous ne les copierons pas, parce que les détails qu'ils donnent, tout curieux qu'ils sont, ne se rapportent qu'indirectement à l'archéologie sacrée. A cause des allusions nombreuses qui y sont faites dans les ouvrages d'art et de littérature des premiers chrétiens, nous en ferons ici une courte analyse.

Hérodien, au commencement du livre IV de son Histoire, parlant de l'apothéose de Sévère, a fait une description exacte et fort curieuse des cérémonies qui s'observaient dans les apothéoses des empereurs. Après que le corps du défunt a été brûlé avec les solennités ordinaires, on met dans le vestibule du palais, sur un grand lit d'ivoire couvert de drap d'or, une image de cire qui le représente parfaitement, ayant néanmoins un visage de malade. Pendant presque tout le jour, le sénat se tient rangé et assis au côté gauche du lit avec des robes de deuil. Les femmes de la première qualité sont au côté droit, ayant des robes blanches toutes simples et sans ornements. Cela dure sept jours de suite, pendant lesquels les médecins s'approchant de temps en temps du lit pour considérer le malade, trouvent toujours qu'il baisse jusqu'à ce qu'enfin ils publient qu'il est mort. Alors de jeunes chevaliers romains chargent sur leurs épaules ce lit de parade, et passant par la rue Sacrée, ils le portent sur la place du Vieux-Marché, où les magistrats ont coutume de se démettre de leurs charges, et là il est placé entre deux espèces d'amphithéâtres, où sont d'un côté de jeunes chevaliers, et de l'autre des femmes de qualité, chantant des hymnes en l'honneur du mort, composées sur des airs lugubres. Ces hymnes étant achevées, on porte le lit hors de la ville au Champ de Mars. Au milieu de cette place est dressée une forme de pavillon carré, tout en bois : le dedans est rempli de matières combustibles, et au dehors il est revêtu de drap d'or et orné de figures d'ivoire et de diverses peintures. Au-dessus de cet édifice, il y en a plusieurs autres élevés, semblables au premier, tant pour la forme que pour la décoration, mais plus petits et qui vont toujours en diminuant. On place le lit de parade dans le second de ces édifices, qui a les portes ouvertes, et on jette tout autour une grande quantité d'aromates, de parfums, de fruits et d'herbes odoriférantes. Après quoi les chevaliers font autour du catafalque, avec une

torche à la main une certaine cavalcade à pas mesurés. Plusieurs chariots tournent aussi à l'entour. Ceux qui les conduisent sont aussi revêtus de robes de pourpre, et portent des représentations ou images des plus grands capitaines romains et des plus illustres empereurs. Cette cérémonie étant achevée, le nouvel empereur s'approche du catafalque avec une torche à la main, et en même temps on y met le feu de tous côtés, en sorte que les aromates et les autres matières combustibles prennent feu tout d'un coup; on lâche aussitôt du faîte de cet édifice un aigle qui, s'envolant dans l'air avec la flamme, va porter au ciel l'âme de l'empereur, comme les Romains le croient. C'est de là que les médailles qui représentent des apothéoses ont le plus souvent un autel sur lequel il y a du feu, ou bien un aigle qui prend son essor pour s'élever en l'air : quelquefois il y a deux aigles. Le mot gravé sur la médaille est toujours CONSECRATIO. Quelquefois l'empereur est assis sur l'aigle qui l'enlève dans le ciel. Il y avait autrefois dans le trésor de la Sainte-Chapelle, à Paris, une très-belle agate orientale, d'une grandeur extraordinaire, qui représente l'apothéose d'Auguste.

Quelques écrivains ecclésiastiques ont employé le mot d'apothéose pour désigner soit l'ascension de Notre-Seigneur, soit l'assomption de la sainte Vierge. Quelquefois aussi ils ont employé le mot de *métamorphose* dans le même sens, et pour désigner la *transfiguration* de Notre-Seigneur sur la montagne de Thabor.

APPAREIL. — I. On appelle *appareil*, en architecture, le dessin, la taille et la pose des pierres d'un édifice. On dit d'une muraille qu'elle est d'un bel appareil, lorsque les pierres taillées avec précision, toutes de même épaisseur, et quelquefois de même longueur, sont placées de manière à ce que les joints soient égaux et disposés convenablement pour la solidité de l'ouvrage et l'agrément de la vue. On se sert aussi quelquefois du mot *appareil*, en architecture, pour distinguer les pierres sous le rapport de leur épaisseur.

Il existe un grand nombre d'appareils divers, et on comprend qu'il est possible d'en varier les détails à l'infini : cependant, quels qu'ils soient, on peut toujours les rapporter à des types principaux. Ce sont ces types que nous allons décrire, en les désignant par les noms grecs ou latins que les archéologues emploient pour les distinguer.

Dans les constructions romaines et dans celles des premiers siècles du moyen âge, jusques et y compris le XII^{e} siècle, qui n'ont guère été que des modifications plus ou moins altérées des premières, on trouve fréquemment le mélange de la pierre et de la brique, ou celui de pierres de diverses couleurs, ou de pierres et de scories provenant d'anciens volcans. Ces mélanges, ainsi que la forme de divers appareils, ont été souvent mis à profit par les constructeurs du temps, pour effectuer certaines décorations sur la face des murailles.

Il est essentiel de connaître les appareils et leurs modifications, à toutes les époques architectoniques; on en a tiré un caractère archéologique qui n'est point à dédaigner. On peut retrouver les plus anciens appareils dans les murailles et dans les cryptes de quelques églises construites à une époque reculée, peut-être sur les débris de temples antiques ou d'églises primitives. Nous reviendrons sur ce sujet.

Dans l'étude et la description de tout édifice, on doit toujours commencer par bien déterminer l'espèce d'appareil avec lequel il est construit, c'est-à-dire, la forme, l'agencement et la disposition des matériaux. Une remarque à faire, c'est que des matériaux bien choisis et bien ajustés indiquent toujours un art très-avancé.

Opus incertum ou *antiquum* : appareil irrégulier. Constructions faites de pierres de grosseurs et de configurations irrégulières, telles qu'on les tirait de la carrière, posées en remplissage, les unes à côté des autres, sans ordre, ni rang d'assises, mais de manière à ce qu'elles fussent en contact par tous leurs bords. Cet appareil est le plus souvent employé pour former le pied d'un mur. C'est, à proprement parler, de la maçonnerie de blocage.

Opus reticulatum, *dictyotheton* des Grecs, appareil réticulé. Cet appareil est celui dont les pierres, taillées ordinairement carrément, étaient disposées de manière à imiter, par l'entrelacement des lignes de jointure, un réseau ou filet. C'est un assemblage de petits moellons égaux, taillés en carrés ou autres polygones et posés sur l'angle, chaque rangée pénétrant les deux autres.

Dans les constructions du moyen âge, l'*opus reticulatum* ne se voit le plus habituellement que dans des frises, des arcades, des tympans et autres parties où il n'est employé que comme motif de décoration : quelquefois même il n'est que figuré par des joints factices à la surface d'un autre appareil qui alors n'est pas apparent. On voit aussi parfois ses mailles remplies par des têtes de diamant. Les édifices de la période romano-byzantine offrent des exemples d'un autre appareil réticulé dont les pièces sont hexagones : les exemples en sont moins rares dans le Nivernais que partout ailleurs. J'ai eu l'occasion de l'y observer plusieurs fois.

Opus spicatum, appareil en épi, en feuilles de fougère, en arête de poisson. Pierres plates ou dalles de dimensions parfaitement semblables, posées à plat l'une sur l'autre, avec l'épaisseur formant parement en inclinaison, une rangée opposée à l'autre, de manière à former entre elles un angle plus ou moins ouvert.

Les bandes ou zones de briques que les anciens constructeurs intercalaient dans la maçonnerie en petits matériaux, autant pour régler les assises que pour décorer les murailles, sont quelquefois, dans les monuments

des premiers siècles, construites en ***opus spicatum***. On voit aussi, dans quelques églises romano-byzantines, des pans de muraille entiers construits en briques ainsi ajustées, qui forment alors des files de zigzags verticaux. On peut considérer comme dernière variété de l'appareil en ***opus spicatum***, un genre de construction faite de cailloux roulés ou galets communs, dans les pays arrosés par de grands fleuves ou bordés par la mer. Ces cônes sont fixés dans un mortier coloré, par inclinaisons contrariées, sans contact entre eux.

L'***appareil oblique*** ou ***obliqué*** est une autre espèce d'***opus spicatum***, formé de moellons taillés en losanges, posés à plat sur l'une des faces par assises, mais de manière que les joints de l'assise supérieure contrarient ceux de l'assise inférieure.

L'***appareil en écailles*** est formé de pierres taillées en forme d'écailles de poisson : la base de ces pierres est un petit parallélogramme ayant son sommet arrondi. Cet appareil n'a pas été fréquemment employé. On en voit une charmante application à la façade de l'église du XII^e siècle de Parçay-sur-Vienne, au diocèse de Tours.

On distingue encore divers appareils. L'***opus insertum***, qu'il ne faut pas confondre avec l'***opus incertum***, est un appareil dont les pierres sont en liaison, c'est-à-dire, sont disposées de façon à ce que les joints verticaux d'une assise soient à peu près au-dessus du milieu de chacune des pierres qui composent l'assise inférieure. L'***opus revinctum*** est celui dont les pierres sont unies par des liens de bois ou de métal. L'***opus ad emplecton*** est celui qui est formé de pierres taillées en coin, et enfoncées, par leur bout le moins large, dans une maçonnerie de blocage. Il est fréquemment affermi par des chaînes de briques.

Maceria est le nom donné à l'appareil composé de blocs de pierres posés à sec, sans mortier.

L'***isodomos***, ou ***opus isodomum***, est l'appareil dont toutes les assises ont la même hauteur. On l'appelle communément ***appareil réglé***.

Le ***pseudisodomos***, ou ***opus pseudisodomum***, est l'appareil composé d'assises alternativement hautes et basses, mais régulièrement.

Les trois appareils rectangulaires qui se montrent ordinairement, soit dans les constructions qui nous sont venues des Romains, soit dans celles des premiers siècles du moyen âge, sont le grand appareil, le moyen appareil et le petit appareil.

1° Le grand appareil en pierres de 64 centimètres à 1 mètre 60 cent., posées horizontalement par assises régulières, jointes intérieurement par des crampons de fer ou de bronze, ou de simples queues d'aronde ou d'hironde, en bois ou en métal, auxquels on substitue quelquefois des os de bœuf ou de mouton.

2° Le moyen appareil formé de pierres ordinaires, assemblées comme celles du grand appareil, par des queues d'arondes, ou liées par le ciment.

3° Le petit appareil formé de petits moellons cubiques de 8 à 10 centimètres, ou de 10 à 13 centimètres, posés par assises sur une épaisse couche de mortier et à joints verticaux également larges, tantôt par files longitudinales, tantôt par recouvrement.

Quelquefois, vers l'époque romano-byzantine, le moellon, au lieu d'être cubique, devient cunéiforme, et s'engage par sa pointe dans la maçonnerie.

Un autre petit appareil, qu'on appelle ***petit appareil allongé***, dont on trouve de nombreux exemples dans les édifices romano-byzantins, est celui où les moellons prennent la forme de briques, de 24 à 25 centimètres de long.

Le petit appareil, toujours encadré de bandes ou zones soit de briques posées à plat ou en arêtes de poisson, soit de granit ou autre pierre dure et colorée, ne se montre que rarement au XI^e siècle : c'est le moyen appareil qui domine alors. Cependant dans le centre de la France, on retrouve le petit appareil, l'appareil réticulé, l'appareil en feuilles de fougère jusqu'à la fin du XII^e siècle, dans quelques parties des façades des églises d'architecture romano-byzantine de la phase de transition.

L'appareil ***multicolore*** ou ***polychrome*** est une décoration plutôt qu'un appareil proprement dit. Il a pour objet le mélange, l'assortiment en ornementat on des matériaux de diverses couleurs en usage à certaines époques ou dans certains pays. Le plus commun est celui de la brique ou du moellon ou tufeau, dont les constructions romaines en petit appareil ont donné l'exemple. La brique servait à faire des zones, des losanges et autres figures géométriques que reproduisirent les basiliques latines et les églises romano-byzantines primordiales et secondaires. Les arcs des fenêtres et des portes furent même souvent composés de claveaux de pierre, entremêlés de briques symétriquement. On fit un usage analogue de pierres colorées comme le granit, ou le marbre noir, et de la lave. Le petit appareil, ou l'appareil réticulé, composés alternativement d'une pierre blanche et d'une pierre noire, en prirent quelquefois le nom de ***damier*** ou d'***échiquier***. Ailleurs ce mélange a produit des espèces de grosses mosaïques figurant des étoiles, des losanges, des rosaces, des méandres, des entrelacs et autres dessins géométriques, avec lesquels on a décoré ou simulé sur les murs, sur les absides, sur les tympans, autour des fenêtres des églises romanes, des corniches, des frises, des archivoltes d'un goût à la fois original et pittoresque, souvent varié de la manière la plus capricieuse et la plus bizarre sur un même membre d'architecture.

L'appareil alexandrin, ***alexandrinum opus***, est une espèce de mosaïque ou plutôt de marqueterie précieuse, composée de porphyres rouge et vert, de marbres et d'émail, dont on se servait sous le Bas-Empire pour

faire des frises, orner des panneaux et même former des pavés. Ce luxe s'était répandu jusque dans certaines de nos provinces méridionales, et sur les bords du Rhin. *Voy.* Pavé, Mosaïque.

L'appareil imbriqué, *opus imbricatum*, est formé de pierres saillantes les unes sur les autres, à peu près comme les tuiles d'un toit, et posées de même en glacis. Ces pierres sont rectangulaires ou en forme de nébules, ou arrondies en écailles. D'autres fois la forme de l'écaille renversée est évidée, au lieu d'être en relief. On appelle ce système *contre-imbrication*. C'est principalement sur les faces des flèches de pierre que ces systèmes, parfois seulement simulés, sont employés utilement.

II.

En considérant la forme et la disposition de l'appareil, comme caractère architectonique aux diverses périodes archéologiques du moyen âge, nous dirons en quelques mots quel en fut l'emploi général à l'époque romano-byzantine primordiale, à l'époque romano-byzantine secondaire et tertiaire, enfin durant la période ogivale.

Nous n'avons pas besoin de dire ici que nous nous contentons d'observations générales : on comprend aisément que la science note les modifications dans des monographies, sans pouvoir en tenir compte en détail dans ses appréciations générales.

Durant l'époque romano-byzantine primordiale, du v^e siècle au xi^e exclusivement, nommée par certains antiquaires, d'après les *Instructions* du Comité historique des arts et monuments, style latin, le système de maçonnerie présente les plus grands rapports de ressemblance avec la construction romaine de petit appareil.

Ce mode de construction avec de petites pierres à peu près cubiques et quelquefois cunéiformes peut être regardé comme un caractère positif, car il disparut presque entièrement après le x^e siècle. Quelques édifices cependant furent bâtis en pierre de moyen et de grand appareil, surtout dans le centre et dans le midi de la France, où les matériaux sont abondants et d'un emploi facile. Les architectes des édifices religieux de l'époque romane primitive firent entrer dans leurs constructions une grande quantité de briques d'une forme et d'une fabrication analogues à celles de l'antiquité. Non-seulement ils s'en servirent fréquemment pour faire les cintres ; ils les établirent encore par zones horizontales pour simuler des assises régulières, et quelquefois comme motif d'ornementation. La couleur vive du rouge, qui tranchait fortement sur le gris clair ou obscur de la muraille, leur parut produire un effet assez heureux. C'est ainsi que souvent les moulures et les corniches furent remplacées par une ou plusieurs rangées de briques, et qu'on chercha, par l'opposition des couleurs, à former sur les parois des murailles des espèces de dessins symétriques.

A l'époque primitive du style romano-byzantin, de même qu'à l'époque secondaire, les pierres de l'appareil sont reliées ensemble par une épaisse couche de mortier. Le plus souvent, à l'intérieur comme à l'extérieur des édifices, le ciment ou mortier fait saillie : ce qui n'a point lieu ni au xii^e siècle, ni au xiii^e, ni postérieurement à ce dernier siècle.

Au xi^e siècle, un des premiers effets de la renaissance qui eut lieu dans l'art de bâtir se manifesta dans les soins apportés à l'exécution matérielle, communément fort négligée jusqu'alors. On sent qu'il y eut à ce moment augmentation des ressources, plus de savoir-faire chez les ouvriers, plus grande préoccupation de durée dans les esprits. Le petit appareil romain, si fréquent durant la première période, se retrouve encore quelquefois, mais il est généralement remplacé par le moyen appareil. Dans les provinces centrales de France, où les matériaux sont abondants, on ne fit usage presque partout que du moyen et du grand appareil. L'appareil réticulé et la maçonnerie en feuilles de fougère, d'un effet assez agréable à cause de la régularité symétrique des pierres qui le composent, se firent remarquer assez souvent aux façades occidentales. Il faut toutefois considérer l'emploi de ces deux appareils particuliers plutôt comme motif d'ornementation que comme procédé usuel.

La surface intérieure et extérieure des murailles ne montre pas toujours uniquement des pierres quadrangulaires : on l'a décorée parfois d'un parement dont les dessins sont très-variés. Les pierres offrent le plus souvent diverses figures géométriques et sont reliées avec du ciment rouge. Au nombre des dessins le plus ordinairement reproduits, on remarque les imbrications, l'appareil couvert de fleurs, *diaper-work* des Anglais, dont on voit un bel exemple à la cathédrale de Bayeux, dans la grande nef, enfin des nattes ou entrelacs. On trouve l'appareil en réseau non-seulement aux frontons ou pignons des églises, mais encore aux tympans des arcades. Dans l'appareil obliqué, les assises offrent des pierres en losanges, inclinées deux à deux en sens inverse ; puis ce sont des appareils composés de pierres hexagones, emboîtées les unes dans les autres et unies par du ciment, de pierres pentagones, de pierres disposées en étoiles, de pierres triangulaires ou de pierres carrées, de deux couleurs, de sorte que ces deux dernières figurent un damier. A Notre-Dame de Poitiers, on voit des pièces circulaires rangées côte à côte : les vides qui existent entre elles sont remplis avec du ciment. Un appareil commun en Poitou est celui qui présente des pierres allongées, arrondies à l'une des extrémités, carrées à l'autre, et qui sont disposées de manière à former une sorte d'imbrication très-simple. Telles sont les principales décorations murales des édifices du xi^e siècle : la plupart sont une imitation de dessins gallo-romains,

et quelques-uns de ces appareils se retrouvent dans les monuments antiques.

Nous devons ajouter que l'appareil orné est beaucoup plus commun au XIIe siècle qu'au XIe. Du reste, à partir de l'époque de transition, où l'on se sert fréquemment du moyen appareil, jusqu'à la fin de la période ogivale et jusqu'à la Renaissance, au XVIe siècle, les monuments furent toujours bâtis en pierre de grand appareil.

On peut consulter sur le même sujet la description que nous avons donnée des caractères de chaque époque architectonique. — *Voy.* ROMANO-BYZANTIN, OGIVAL (*Style*), GOTHIQUE.

APPAREILLER. — Appareiller, c'est dessiner et prescrire au tailleur de pierre la forme que chaque pierre d'un bâtiment doit avoir, et marquer la place qu'elle doit avoir dans l'élévation. L'art d'appareiller convenablement les pierres est bien plus important qu'on ne le croit communément. Dans nos beaux monuments de l'époque ogivale primitive, durant le XIIIe siècle, on voit quels soins ont été apportés dans cette partie : ce n'était pas assurément l'affaire d'un manœuvre. Si l'architecte lui-même ne s'en occupait pas immédiatement, en sa qualité de maître de l'œuvre, il en confiait l'exécution et la surveillance à un homme habile et intelligent.

Afin que chaque pierre travaillée fût aisément mise à la place qu'elle devait occuper dans l'ensemble, les tailleurs de pierre avaient l'habitude de la marquer d'un signe particulier. Ce signe avait aussi pour but de faire connaître le résultat du travail de chaque ouvrier et de lui assurer le prix de son travail. On en voit sur un grand nombre d'édifices. — *Voy.* SIGNES LAPIDAIRES.

Jamais peut-être, autant que dans certains édifices du XIe siècle, on n'a déployé plus d'artifice dans la manière de disposer les appareils élégamment. Comme nous l'avons dit déjà dans notre description de l'église abbatiale de Preuilly (*Voy.* ABBATIALE), les architectes cherchaient à racheter par la beauté de l'appareil, par l'originalité de certaines dispositions, ce qui manque aux édifices de ce temps du côté de la sculpture et de l'ornementation. La façade de l'église de Preuilly, dans sa charmante simplicité, peut être regardée comme un modèle dans l'art d'appareiller.

Les architectes ont cherché aussi quelquefois à briller par de certaines manières extraordinaires d'appareiller les claveaux des arcades et surtout des pleins-cintres des portes occidentales. Il est impossible de rien voir de plus curieux sous ce rapport que les espèces d'archivoltes des églises romano-byzantines du Nivernais et du Bourbonnais. Les pierres sont tellement taillées qu'elles s'emboîtent parfaitement les unes dans les autres et qu'elles sont d'une solidité à toute épreuve.

Mais le triomphe de l'art d'appareiller, c'est l'établissement de claveaux réguliers dans les voûtes ogivales. S'il s'agissait seulement d'appareiller des claveaux pour les arcs-doubleaux et les nervures, les difficultés ne seraient pas insurmontables, quoiqu'il soit malaisé d'établir convenablement et régulièrement les faîtières. La véritable difficulté consiste à remplir les valves de la voûte en pierres appareillées qui se développent suivant les courbures nécessitées par la forme de la voûte elle-même. Aussi, dans certaines églises des meilleurs temps de l'architecture du moyen âge, voit-on des voûtes non appareillées. Les constructeurs, soit inhabileté, soit manque de ressources, se sont contentés de bâtir les remplissages des voûtes en pierres irrégulières noyées dans le mortier, et de les recouvrir d'un enduit épais, sur lequel ils ont simulé un appareil régulier. — *Voy.* VOUTE.

APPENDICE. — Durant la dernière moitié du XIIe siècle et les premières années du XIIIe, les colonnes s'appuient sur des bases garnies d'appendices. Nous pourrions en citer de nombreux exemples : nommons seulement la cathédrale de Noyon, de l'époque de transition ; la cathédrale de Rouen, de la première moitié du XIIIe siècle ; celle de Coutances, de la même époque, et la curieuse église de Candes, au diocèse de Tours, monument fort intéressant pour l'histoire de l'architecture sacrée, où l'art romano-byzantin se transforme en un art nouveau avec un mélange des caractères des deux systèmes d'architecture admirablement exprimés.

On peut regarder les bases appendiculées comme un caractère architectonique propre aux édifices construits à la naissance du style ogival. Du reste, les appendices varient beaucoup; mais le plus communément ce sont de grosses feuilles roulées sur elles-mêmes ou des feuilles légèrement découpées, comme on en peut voir à la base des colonnettes.

On donne encore généralement le nom d'appendice à toute partie qui est, en quelque façon, détachée d'une autre, à laquelle cependant elle est adhérente ou continue. Nous pourrions rattacher à ce mot et à cette définition quelques détails sur les ornements et les sculptures : nous préférons les rattacher aux objets eux-mêmes dans la description que nous en faisons.

APPUI. *Voy.* BALUSTRADE.

APPENTIS. — On appelle communément *appentis* tout bâtiment composé seulement d'un toit appuyé sur une muraille. On dit qu'une construction est couverte en appentis, lorsque la toiture s'appuie d'un côté sur une muraille, de manière que l'écoulement des eaux pluviales ne puisse se faire que par une pente seulement. Dans les basiliques antiques, même avant qu'elles fussent consacrées à la célébration du culte chrétien, et lorsqu'elles servaient à des usages profanes, les nefs collatérales étaient couvertes de toits en appentis. Cette disposition fut conservée dans les basiliques chrétiennes, à un ou plusieurs bas-côtés, et jusque dans les églises de la période romano-byzantine. Ainsi, dans nos églises anciennes, où la nef

majeure est accompagnée de nefs mineures, les collatéraux sont recouverts d'un toit en appentis. Les premières églises du XIIIe siècle, alors même que le style ogival créait des chefs-d'œuvre, nous offrent une disposition semblable. C'est ce que l'on voit dans plusieurs cathédrales et notamment à Saint-Julien de Tours. Il résulte de là que les galeries du triforium sont aveugles. L'inclinaison des toits nécessite cette forme disgracieuse à l'extérieur. Cette disposition est encore rendue inévitable par l'élévation assez considérable des bas-côtés dans plusieurs cathédrales, comme à Bourges. Il faut convenir que l'établissement de galeries entièrement aveugles est un grave inconvénient dans les grandes églises, au point de vue de l'effet général et de la perspective. Les cathédrales, comme celles d'Amiens, de Tours, de Beauvais, etc., où les galeries sont éclairées par des fenêtres laissées accessibles à la lumière par la forme de toits à double pente, au-dessus des nefs mineures et des chapelles latérales, présentent une ordonnance bien plus gracieuse.

AQUEDUC. — La construction des aqueducs doit être estimée un des ouvrages les plus surprenants et les plus gigantesques exécutés par les Romains. Quoi qu'en dise O. Muller dans son *Archéologie*, l'établissement des aqueducs appartient aux Romains, et non aux Grecs.

L'aqueduc, dans sa plus grande simplicité, est un canal construit en pierres ou en maçonnerie, pour conduire à travers un pays inégal une certaine quantité d'eau et lui donner une pente réglée. Le canal ou conduit de l'eau est quelquefois bâti à fleur de terre, il est quelquefois souterrain; enfin il est parfois soutenu sur des arcades. Nous possédons en France de nombreux restes d'antiques aqueducs. Aucun monument de ce genre n'est plus célèbre et plus remarquable que le pont du Gard. Nous avons en Touraine de beaux débris d'un aqueduc aux environs de la petite ville de Luynes : il a servi durant plusieurs siècles à conduire de l'eau au monastère de Saint-Venant, après avoir été réparé du temps de saint Grégoire de Tours : il avait été détruit à l'époque de l'invasion des barbares. Ces sortes de monuments dans nos pays sont bâtis en pierres de petit appareil, comme les murailles gallo-romaines des enceintes de villes et les églises les plus anciennes de la période romano-byzantine primordiale.

Il y avait à Rome un grand nombre d'aqueducs. Le consul Frontinus, qui avait l'inspection des aqueducs sous l'empereur Nerva, dans un écrit sur cette matière, compte neuf aqueducs qui avaient 13,594 tuyaux. Les aqueducs étaient désignés à Rome sous le nom d'*Aqua*, auquel on ajoutait celui du lieu d'où l'eau venait, ou celui de la personne qui les avait fait bâtir. Cela nous explique la signification de plusieurs expressions qui se trouvent dans les Actes des martyrs et dans les écrivains ecclésiastiques les plus anciens.

ARABESQUES. — On nomme *arabesques* des ornements de fantaisie plus ou moins légers et gracieux, composés d'un mélange de végétaux, de fleurs, de fruits, d'animaux réels ou fantastiques et de formes capricieuses. Ces ornements sont employés en sculpture et en peinture, et souvent l'architecture en tire parti pour décorer des murs, des panneaux, des montants de porte, des pilastres, des frises et quelquefois même des voûtes et des plafonds. Le nom d'*arabesques*, plutôt que la forme et le goût de ces sortes d'ornements, nous vient des Arabes, quant à l'emploi qui en a été fait dans les temps modernes. Les arabesques, en effet, remontent à la plus haute antiquité, et on les rencontre aujourd'hui chez les nations les plus anciennes de l'Asie, qui n'ont guère été en communication autrefois avec l'Europe, et jusque chez les peuples sauvages. Le tatouage et les dessins singuliers qui couvrent les armes et les pirogues ne sont-ils pas des espèces d'arabesques? Les Chinois et les Indiens en ont fréquemment fait usage, et on en voit partout sur leurs édifices, leurs mosaïques et leurs étoffes.

Les Grecs ont employé les arabesques d'assez bonne heure, malgré la sévérité qui leur a toujours fait éloigner les compositions singulières de leurs beaux monuments. Quelques auteurs en ont cherché l'origine dans les ornements composés de feuilles et de fleurs, dont les Grecs et même les Egyptiens ont décoré leurs édifices, qu'on voit sur les vases antiques servir de bordure, et que dans la suite on avait composés d'une manière plus variée. L'idée des arabesques, dit Millin, paraît avoir plutôt été suggérée aux Grecs par les tapisseries orientales qu'ils aimaient beaucoup, et sur lesquelles étaient peintes, tissues ou brodées les compositions les plus bizarres de plantes et d'animaux. C'est même à ces compositions que l'on doit l'origine de plusieurs animaux fabuleux, tels que les griffons, les centaures, etc.; sur l'origine des arabesques et leur emploi chez les Grecs, les auteurs anciens ne nous fournissent malheureusement que bien peu de renseignements. Aristote est le premier qui y fasse allusion, lorsqu'il parle des tapisseries persanes, qui étaient fort goûtées dans la Grèce. Vitruve appelle les arabesques d'audacieuses compositions égyptiennes. Le même Vitruve en parle comme d'une nouveauté qu'il désapprouve : il paraît que l'esprit sévère et positif des Romains avait de la répugnance à adopter l'usage des arabesques. « La peinture, dit Vitruve, doit représenter des choses qui existent ou qui peuvent exister, comme les hommes, les édifices, les navires et autres objets qu'elle imite en exprimant exactement les contours qui en forment les figures. Ainsi les anciens copièrent d'abord les diverses variétés de marbre, et tracèrent des corniches et des compartiments en jaune et en rouge. Plus tard ils essayèrent de représenter des édifices en imitant toutes

les saillies des colonnes et des toits; dans les endroits ouverts, tels que les exèdres, en raison de l'étendue des murs, ils peignaient des scènes tragiques, comiques ou satiriques; sous leurs portiques, dont la longueur était grande, ils plaçaient des paysages dessinés d'après nature, qui représentaient des ports, des promontoires, des rivages, des fleuves, des ruisseaux, des temples, des bois, des montagnes, des troupeaux, des bergers, et dans quelques endroits des scènes historiques, tels que les principaux traits de l'histoire des dieux, la guerre de Troie, les voyages d'Ulysse, et autres sujets imités de la nature. Mais maintenant de mauvaises coutumes portent à abandonner la vérité, qui servait de guide aux anciens. On peint sur les murs des êtres difformes plutôt que des êtres qui existent réellement. On remplace les colonnes par des roseaux, et les frontons par des ornements découpés, entremêlés de feuilles et de rinceaux. On fait supporter par des candélabres de petits édifices d'où sortent plusieurs tiges délicates qui semblent y avoir pris racine, et qui forment des volutes, où, contrairement à la raison, sont assises de petites figures; ailleurs, ces branches aboutissent à des fleurs dont on fait sortir des demi-figures, les unes avec des têtes d'hommes, les autres avec des têtes d'animaux. Mais ces choses n'existent pas, ne peuvent pas exister et n'ont jamais existé... Comment, en effet, est-il possible que des roseaux soutiennent un toit, que des candélabres soutiennent un édifice, que de faibles rameaux portent des figures assises, ou que des racines et des fleurs donnent naissance à des demi-figures! On reconnaît la fausseté de toutes ces choses, mais on ne les blâme pas. On s'en amuse sans se demander si elles peuvent exister... Quant à moi, je n'approuve que les peintures conformes à la vérité. »

Ce passage de Vitruve est certainement rempli de bon sens; mais ce n'est pas seulement le bon sens qui préside aux créations de l'art : l'imagination et un certain sentiment d'élégance y exercent un plein empire. Aussi, malgré les sages raisonnements et l'autorité de Vitruve, les Romains continuèrent-ils à dessiner des arabesques et à en couvrir l'intérieur de leurs maisons particulières, d'une grande partie de leurs édifices publics et même de leurs tombeaux. La plupart de ces arabesques étaient symboliques, et indiquaient, par les sujets qui entraient dans leur composition, à quels usages étaient consacrées les pièces qu'elles décoraient. On en a trouvé de nombreux exemples dans les ruines de Pompéi, où tous les intérieurs, sans exception, sont ornés de peintures.

Les arabesques furent employées dans les monuments primitifs de l'art chrétien. Nous en trouvons des exemples fort curieux dans les Catacombes romaines, soit en sculpture, soit en peinture. Dans les premières églises, on les employait aussi, comme nous l'apprennent divers textes des écrivains ecclésiastiques. Les détails que nous a conservés Anastase le Bibliothécaire sur les vêtements et les ornements usités dans les églises sont également curieux au point de vue de l'art et de l'archéologie. C'est à l'aide de ces textes, et des rares débris qui ont échappé au naufrage universel, que nous pouvons reconstituer l'histoire des arts religieux. Les arabesques qui se rencontrent dans nos plus vieux monuments chrétiens n'ont pas toujours la grâce, la légèreté, la délicatesse, qui distinguent ces sortes d'ornements dans l'antiquité et à la Renaissance, mais elles n'en ont pas moins un caractère original, qui en rend l'étude attrayante à l'antiquaire qui aime à suivre les différentes évolutions des beaux-arts.

Nous sommes bien loin de partager en rien le sentiment de Millin, suivi en cela par grand nombre d'écrivains modernes, qui regarde les arabesques du moyen âge comme dépourvues de toute espèce de mérite. Pour parler ainsi, Millin ne connaissait pas sans doute les motifs charmants qui ont été déployés avec tant de goût dans les ouvrages de peinture, de sculpture, d'orfèvrerie, etc., durant la période romano-byzantine et la période ogivale. Nous voyons en effet, dans certains de nos édifices religieux du moyen âge, des arabesques dessinées avec un goût parfait; l'antiquité n'a rien produit de plus capricieux et de plus agréable. Qu'il nous suffise de citer ici les peintures en fer de Notre-Dame de Paris et de la cathédrale de Strasbourg.

Les artistes du moyen âge n'avaient pas puisé leurs inspirations aux sources arabes, quoi qu'en disent certains auteurs. Il suffit de comparer les ornements des Arabes et ceux des chrétiens pour se convaincre de la différence qui se trouve dans leurs compositions respectives. Que l'art arabe ait exercé une certaine influence en Espagne et dans les provinces limitrophes, cela se conçoit aisément; mais que cette influence se soit étendue au loin, c'est ce qui ne peut être admis aussi facilement. La question historique d'ailleurs domine ici toutes les considérations théoriques; les faits démontrent évidemment que les arabesques des édifices chrétiens, en France, par exemple, n'ont aucun rapport de ressemblance avec les arabesques de l'Alhambra et des autres monuments arabes du midi de l'Espagne.

Les ornements dont nous parlons ont reçu le nom d'*arabesques*, parce qu'ils constituent tout le système de décoration chez les Arabes. Les prescriptions de Mahomet leur défendaient l'introduction dans les mosquées de toute figure d'être animé : les Arabes y suppléèrent en employant des dessins de fleurs, de feuilles et de formes fantastiques, mêlés de devises brèves, prises du Koran, écrites en caractères qui se prêtent admirablement à l'ornementation par leurs lignes flexibles.

II.

Dans son *Histoire de la peinture*, Eméric David montre que l'introduction des dessins fantastiques ou arabesques à Rome, dès le temps d'Auguste, doit être attribuée à l'amour de la nouveauté et des choses extraordinaires. C'est ainsi qu'un grand nombre de riches Romains préféraient les compositions bizarres dont les étoffes de l'Inde avaient donné les modèles, aux sujets poétiques et touchants que représentaient les artistes grecs. Le même auteur, dont les ouvrages sont remplis de faits curieux, d'observations ingénieuses et de réflexions intéressantes, s'est efforcé de démontrer, dans son Discours historique sur la gravure en taille-douce et sur la gravure en bois, que les arabesques n'étaient primitivement, au rapport de Vitruve, que de simples ébauches, et non des imitations soignées et exactes : *Nampinguntur textoriis monstra potius quam ex rebus finitis imagines certæ* (Vitruve, *lib.* VII). Les modèles en étaient venus originairement de l'Inde et avaient été apportés à Rome par l'Egypte, où les Ptolémées avaient établi des manufactures de toiles imprimées, semblables à celles que nous appelons vulgairement des *indiennes*. Nous reviendrons sur cette opinion de M. Eméric David, quand nous parlerons des étoffes (*Voy.* le mot ETOFFES). Quoi qu'il en soit des diverses opinions qui ont été émises sur la véritable origine des arabesques et sur leur emploi primitif, nous savons, de manière à n'en pouvoir douter, que, chez les anciens comme chez les modernes, du moment où elles furent employées, l'usage en fut considéré comme nécessaire dans la décoration et l'ornementation architecturale.

Chaque grande période artistique a communiqué au style des arabesques un caractère spécial, de sorte que l'antiquaire peut en suivre aujourd'hui les évolutions successives et en apprécier les phases diverses.

Dans les monuments de la période romano-byzantine, les arabesques sont fort communes, surtout dans le centre et le midi de la France, où elles sont d'un goût exquis, d'une variété prodigieuse et d'une exécution fort remarquable. On a attribué ce fait à l'imitation des monuments antiques, dont on trouve de nombreux débris dans nos provinces méridionales. Cette attribution n'est peut-être pas fondée autant que le prétendent certains historiens. En parcourant les édifices romains du midi de la France et les débris qui sont tant soit peu conservés, on ne rencontre pas les motifs d'ornementation qui sont le plus souvent traités par les sculpteurs de la période romano-byzantine. D'où il ressort évidemment que les arabesques romano-byzantines ont été imaginées par les artistes du XIe et du XIIe siècle, à moins que l'idée n'en ait été puisée à d'autres sources. C'est précisément ce que nous pensons et ce que nous aurons l'occasion de démontrer jusqu'à l'évidence. Nous avons été conduits par l'observation et la comparaison d'un grand nombre de faits à reconnaître qu'à l'origine, beaucoup de motifs de décoration à ces époques reculées avaient été empruntés ou au moins imités des compositions byzantines. Nous savons que l'influence byzantine a été contestée et que certains archéologues prétendent que l'Orient, au moyen âge, a pris à l'Occident, sans que l'Occident en ait rien reçu ; mais, en plaçant sous les yeux des dessins de l'Orient à côté des dessins de l'Occident, nous ferons voir qu'au XIIe siècle surtout, les artistes s'étaient fréquemment inspirés des modèles byzantins, surtout après les grandes croisades. *Voy.* BYZANTIN.

Ainsi, pour résumer ce que nous venons de dire relativement à l'emploi des arabesques dans la décoration des édifices au XIIe siècle, les artistes ont créé plusieurs motifs très-gracieux dont ils n'ont trouvé le principe nulle autre part que dans leur imagination ; ils en ont imité quelques-uns provenant de l'antiquité ; ils en ont emprunté un plus grand nombre à l'art byzantin proprement dit.

Il est à remarquer qu'au XIIIe et au XIVe siècles, les arabesques, les enroulements, les rinceaux et généralement tous les dessins courants, dont on tirait un si admirable parti dans les peintures des manuscrits, ont presque entièrement disparu dans l'ornementation sculptée des édifices de toute nature. On ne les retrouve plus que dans les bordures des vitraux et les pentures en fer des portes. Mais elles reparaissent à l'époque de la Renaissance et atteignent un plus haut degré de perfection et d'originalité. Il est impossible en effet d'imaginer rien de plus léger, de plus gracieux, de plus finement exécuté, que celles que l'on voit en si grand nombre dans presque toutes les constructions de cette époque. Le goût que l'on professait pour ce genre d'ornement était si grand et si général, que l'on en couvrait jusqu'aux meubles et aux armes.

Raphaël est le peintre de la Renaissance qui a le plus contribué à mettre en vogue l'ornementation composée d'arabesques. Ce grand artiste introduisit des figures allégoriques dans les arabesques ; ce fut une création véritable, puisque les anciens ne lui présentaient aucun modèle à ce sujet ; du moins à l'époque où vivait Raphaël, on n'en connaissait aucun exemple : on en a trouvé plus tard, notamment dans les thermes de Titus. Après Raphaël, beaucoup d'artistes, marchant sur ses traces, n'ont pas dédaigné de s'exercer dans un genre négligé jusque-là et qui, s'il n'exige pas autant de talent et de science que d'autres, demande, en revanche plus d'imagination, et peut-être même une plus grande délicatesse de goût.

III.

Les manuscrits à miniatures du moyen âge ont souvent leurs pages encadrées d'a-

les ont croisés et coupés par d'autres; il y a même des exemples de coupoles polygones. En général, ils ont fait de l'arc le trait dominant de leurs constructions; ils y ont mis leur orgueil et leur point d'honneur; parfois seulement, dans le portique, et quand ils voulaient *gréciser*, ils le jetaient d'une colonne à l'autre, en le cachant sous le masque d'une architrave fictive.

Partout, cependant, ils ont laissé chaque courbe décrire le demi-cercle complet; ils n'ont jamais permis à sa base de se prolonger au delà de son plein diamètre, ou de ne pas l'atteindre, ni à son sommet de couper court et de rencontrer la courbe opposée à un angle quelconque; par là ils ont conservé cette solidité que les magistrats de la ville éternelle semblent avoir regardée comme leur but principal dans toutes les constructions publiques. Les plus anciens édifices de Rome furent bâtis en pierre; mais à mesure que l'on reconnut les avantages de l'arc, on préféra la brique pour le corps des grands édifices, seulement on la revêtit des marbres les plus somptueux.

En admettant ainsi un développement plus varié, l'architecture romaine eut dès le commencement, à l'intérieur un système de construction, et à l'extérieur un caractère correspondant à ce système, que l'on n'avait point vus jusqu'alors, et qui établirent entre elle et le type rudimentaire des Grecs des différences plus importantes, plus fondamentales qu'il n'en exista plus tard entre le style romain et celui qui s'en détacha pour prendre le nom de gothique.

Une fois admis dans les édifices romains, l'arc acquit bientôt une prépondérance incompatible avec l'existence des parties essentielles de l'architecture grecque; celles-ci ne furent plus considérées dès lors que comme des appendices, des ornements abandonnés au goût de l'artiste. La roideur inflexible de l'architrave et la courbure de l'arc courant d'un pilier à l'autre, l'angle aigu du toit en pente et la convexité de la coupole, ne pouvaient subsister parallèlement dans le même lieu, ou du moins conserver une importance égale.

Là où il n'y avait au dedans ni poutre, ni solive, l'extrémité ne pouvait se présenter à sa surface extérieure sous le nom de triglyphe ou de denticule.

Aussi, si les Romains avaient possédé un goût délicat pour les beautés de l'art, s'ils eussent été doués d'un génie inventif, ils auraient trouvé pour leur arc quelque nouvelle forme d'ornement qui eût mieux répondu à sa nature et à sa composition.

Mais il ne leur était pas donné d'aller aussi loin. Leur esprit, fécond en découvertes utiles, était stérile quand il s'agissait de créer le beau; il leur fallait alors emprunter d'ailleurs, et ils ne rougissaient pas d'avouer ainsi leur infériorité.

Comme on a l'habitude d'appeler *grecque* toute l'architecture que l'on trouve en Grèce, dès qu'elle n'appartient pas aux temps modernes, on a de même donné le nom de *romains* à tous les anciens monuments qui existent à Rome ou dans les environs. Assurément, si la dénomination d'un édifice dépend uniquement du sol sur lequel il s'élève, et plus encore du gouvernement qui l'a érigé, la plupart des grandes constructions qui existent en Italie ont tous les droits possibles au titre de romains. Mais, sans s'arrêter même à cette considération, toutes les fois qu'on y rencontre l'arc, ce trait évidemment éloigné de l'architecture grecque, il faut les distinguer des vrais et purs édifices grecs, lors même qu'il serait prouvé que ce sont des artistes grecs qui les ont élevés sur le terrain romain, et que des formes grecques embelliraient leur intérieur.

II.

Les Romains firent usage de l'arc dans leurs constructions civiles : ce furent les chrétiens qui l'introduisirent dans les constructions sacrées. C'est à peine si nous trouvons un exemple contraire dans toute l'antiquité païenne : on a mentionné les ruines du palais de Dioclétien, à Spalatro, et les historiens n'ont pas connu d'autre fait semblable. L'emploi de l'arc établit donc un trait de dissemblance bien marqué entre la basilique antique et la basilique chrétienne; nous devons le signaler comme ayant exercé une grande influence sur les formes architecturales des siècles qui suivirent. Les architectes chrétiens s'emparèrent du principe de l'arc romain et le poussèrent jusqu'à la limite des dernières conséquences. Il en résulta, dans l'art de bâtir, une de ces heureuses révolutions qui lancent le génie dans des voies inconnues, et qui conduisent à des résultats extraordinaires. Qui eût pu soupçonner les courbes savantes et gracieuses qui se déploient dans une de nos grandes cathédrales du XIIIe siècle, en voyant la courbe simple et uniforme des monuments romains primitifs?

Si les chrétiens, dans leurs églises, ont substitué l'arcade à l'architrave, doit-on attribuer ce mode de construction à l'ignorance, ou à la difficulté de poser des monolithes d'une grande dimension, ainsi que l'ont fait plusieurs écrivains? Nous ne saurions adopter cette opinion, qui est démentie, d'une part, par la construction de l'ancienne basilique de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Laurent, à Rome, où l'on voit des colonnes surmontées d'architraves; d'une autre part, la pose de colonnes monolithes de quarante pieds de haut, comme celles qui soutiennent les grands arcs du chœur de Saint-Paul-hors-des-Murs, et d'autres parties encore de cette immense construction, n'offraient-elles pas bien plus de difficultés que la pose d'architraves qui n'auraient pas eu seize pieds de long? Nous pensons qu'il serait plus naturel d'attribuer ce mode de construction soit au manque de matériaux, soit à la nécessité d'aller plus vite; ou, ce qui est encore plus probable, à ce besoin de créer et de faire du nouveau qui est si

naturel à l'homme. Sans juger jusqu'à quel point le système d'arcades sur les colonnes est admissible comme bonne construction ou comme forme architecturale, nous ferons remarquer que ce type inventé ou adopté par les architectes chrétiens, est celui qui servit de base à l'architecture byzantine, puis, par suite, à l'architecture romano-byzantine et à celle dite gothique, et qu'après avoir été accepté par les maîtres de la Renaissance, il est parvenu jusqu'à nous sans avoir jamais été abandonné. *Voy.* Arcade.

III.

Un architecte a dit avec raison qu'en architecture un arc n'est rien autre chose qu'une voûte étroite ou resserrée, et qu'une voûte n'est qu'un arc dilaté.

Dans la grande Encyclopédie, on voit exposés dans plusieurs théorèmes, dus à Henri Wotton, la doctrine et l'usage des arcs.

1° Supposons différentes matières solides, telles que les briques, les pierres, qui aient une forme rectangulaire : si on en dispose plusieurs à côté les unes des autres, dans un même rang et de niveau, et que celles qui sont aux extrémités soient soutenues entre deux supports, il arrivera nécessairement que celles du milieu s'affaisseront, même par leur propre pesanteur, mais beaucoup plus si quelque poids pose dessus ; c'est pourquoi, afin de leur donner plus de solidité, il faut changer leur figure ou leur position;

2° Si l'on donne une forme de coin aux pierres ou autres matériaux, qu'ils soient plus larges en dessus qu'en dessous, et disposés dans un même rang de niveau avec leurs extrémités, soutenues comme dans le précédent théorème, il n'y en a aucun qui puisse s'affaisser, à moins que les supports ne s'écartent ou ne s'inclinent; parce que, dans cette situation, il n'y a pas lieu à une descente perpendiculaire : mais ce n'est qu'une construction faible, attendu que les supports sont sujets à une trop grande impulsion, particulièrement quand la ligne est longue : ainsi, l'on fait rarement usage des *arcs droits*, excepté au-dessus des portes et des fenêtres où la ligne est courte : c'est pourquoi, afin de rendre l'ouvrage plus solide, il faut non-seulement changer la figure des matériaux, mais encore leur position.

3° Si les matériaux sont taillés en forme de coin, disposés en arc circulaire et dirigés au même centre, en ce cas aucune des pièces de l'arc ne pourra s'affaisser, puisqu'elles n'ont aucun moyen de descendre perpendiculairement, et que les supports n'ont pas à soutenir un aussi grand effort que dans le cas de la forme précédente; car la convexité fera toujours que le poids qui pèse dessus portera plutôt sur les supports qu'il ne les poussera en dehors; ainsi, l'on peut tirer de là ce corollaire, que le plus avantageux de tous les arcs dont on vient de parler est l'arc demi-circulaire, et que de toutes les voûtes l'hémisphérique est préférable. *Voy.* Voûte.

IV.

Presque toutes les formes de l'arc ont été employées dans le cours du moyen âge. Mais les deux périodes principales de l'architecture religieuse sont caractérisées par l'emploi de l'*arc plein cintre* et de l'*arc ogival*. C'est à la prédominance de ces formes caractéristiques que l'on reconnaît au premier coup d'œil les monuments qui appartiennent aux deux grandes divisions généralement admises par les archéologues, et qu'on désigne sous le nom de *période romano-byzantine* et de *période ogivale*.

Indiquons maintenant les diverses espèces d'arcs usités dans les édifices au moyen âge, depuis le v^e siècle jusqu'au xvi^e et à la Renaissance.

La *plate-bande* ou *arc droit*, ainsi que nous l'avons déjà ci-dessus indiqué d'après Henri Wotton, c'est la réunion de plusieurs claveaux destinés à remplacer un linteau d'une seule pièce; l'intrados qu'ils forment est horizontal.

Les plates-bandes sont extrêmement rares au moyen âge, dit A. Berty, parce que les baies carrées étaient contraires au génie architectural de l'époque. On ne retrouve, en effet, qu'un petit nombre de ces dernières baies. Ce n'est guère que dans les fenêtres des châteaux et aux portes pratiquées dans les portails qu'on en rencontre; et encore, dans l'immense majorité des cas, elles ne sont point couronnées par de véritables plates-bandes, mais bien par des linteaux d'une seule pièce et portant des deux bouts. Presque toujours, dans les portails, ces linteaux, surmontés d'arcs en décharge, ne supportent que les pierres peu épaisses sur lesquelles sont sculptés les bas-reliefs du tympan de l'arcade; dans les fenêtres des châteaux, c'est l'étroitesse des baies qui assure la solidité des linteaux.

La coupe des voussoirs des plates-bandes romano-byzantines est généralement fort compliquée. Nous devons signaler comme fort curieuse sous ce rapport une porte construite au moyen âge dans l'épaisseur des murs d'enceinte de l'époque gallo-romaine à Tours. La disposition des pierres était fort ingénieuse, et on ne connaît qu'un très-petit nombre d'exemples en ce genre.

L'arc *angulaire* ou *brisé*, appelé quelquefois par les Anglais *arc rampant*, est formé de deux parties droites, inclinées comme les deux côtés d'un triangle. On en trouve des exemples en Angleterre dans les monuments anglo-saxons, notamment aux fenêtres du clocher de l'église de Goodnestone près de Wingham. On en trouve également des exemples assez nombreux dans les monuments de l'Auvergne au xi^e siècle. M. Mallay, dans son ouvrage sur *les églises romanes et romano-byzantines de l'Auvergne*, en a figuré plusieurs. A Saint-Etienne de Nevers, l'une des plus curieuses constructions de la période romano-byzantine secondaire, on voit plusieurs

arcs de même forme : on en voit également au clocher de Saint-Saturnin ou Cernin de Toulouse. C'est improprement que l'on donne le nom d'*arc* à cette forme toute primitive et empreinte d'une sorte de cachet barbare : quelques auteurs l'ont désignée sous le nom d'*arc en mitre* ou d'*arc en fronton*.

L'*arc plein cintre*, ou l'*arc roman*, emprunté à la dernière période de l'architecture romaine, est formé de la demi-circonférence d'un cercle. C'est l'arc le plus communément usité dans les monuments religieux jusqu'à la fin du XIe siècle. Au XIIe siècle, il est employé, pendant quelque temps, concurremment avec l'ogive, jusqu'à ce que celle-ci domine entièrement.

L'*arc en fer à cheval*, ou *byzantin*, est formé de plus de la moitié d'un cercle. Cet arc, que l'on voit dans nos monuments religieux dès le XIe siècle, n'est pas aussi rare qu'on l'a prétendu. On en trouve des exemples assez nombreux dans le centre et dans le midi de la France. L'arc en fer à cheval est prolongé au-dessous du diamètre, soit par la continuation de la circonférence, soit par des droites suivant l'inclinaison des cordes de ces prolongations.

L'*arc surhaussé* est celui dont les retombées sont prolongées par deux verticales; leur hauteur est variable, suivant le goût ou le besoin. On voit des arcs surhaussés à ogive au sommet, aussi bien qu'à plein cintre, et on en rencontre à toutes les époques, principalement aux endroits d'une construction, tels que les absides des églises, où les espaces, en se rapprochant, ne permettraient de tracer que des pleins cintres d'une hauteur insuffisante pour se raccorder avec les autres.

L'*arc déprimé* est un arc dont on n'a signalé jusqu'ici l'existence qu'en Angleterre; mais il n'est pas impossible qu'on en trouve aussi des exemples en France, dans quelques monuments romans contemporains de l'invasion anglaise, surtout dans les cryptes. Un archéologue anglais dit qu'il représente la figure que tracerait un homme ayant la poitrine appliquée contre une muraille, les bras étendus et promenant, sans les fléchir, de chaque main, un morceau de craie sur cette muraille, jusqu'à ce qu'elles se rencontrent au-dessus de sa tête. Disons plus simplement que c'est l'image d'un arc plein cintre, dont le sommet aurait fléchi sous une forte pression, qui lui aurait fait contracter une légère courbure inférieure.

L'*arc surbaissé* est un demi-cercle tronqué plus ou moins au-dessus de son cintre. On le trouve dans les édifices du XIe siècle, concurremment employé avec l'arc plein cintre.

L'*arc en anse de panier* est la section d'une ellipse dont le grand axe est horizontal. Nécessairement sa flèche est moindre que la moitié de sa corde. Il se construit sur trois centres. Il ne faut pas confondre l'*arc en anse de panier* avec l'*arc aplati*. Celui-ci, qui date du XIIe siècle, où il apparaît rarement, se montre fréquemment au XVe et au XVIe siècle : c'est un arc à quatre centres, déterminés par un carré abaissé de la corde de l'arc, dont les côtés sont égaux au tiers de cette corde. L'*arc en anse de panier* se voit très-rarement durant la période romano-byzantine : il a été fréquemment employé dans les monuments de la dernière époque ogivale, principalement à l'amortissement des portes.

L'*ogive*, l'*arc aigu*, l'*arc en pointe*, l'*arc gothique*. Nous n'entrerons ici dans aucun détail sur l'origine de l'ogive et du style ogival : nous renvoyons au mot OGIVE, nous bornant à faire connaître les diverses modifications de la forme élémentaire de l'arc ogival. L'ogive est un arc terminé en pointe à son sommet, et formé par deux lignes courbes qui se rencontrent. On distingue : 1° l'ogive aiguë; 2° l'ogive équilatérale; 3° l'ogive obtuse; 4° l'ogive lancéolée; 5° l'ogive mousse; 6° l'ogive à contre-courbe.

L'*ogive aiguë* est celle dont la largeur est moindre que le rayon qui sert à la décrire. Les antiquaires français ont adopté, pour la désigner, le nom de *lancette*, qui lui a été donné en Angleterre, à cause de sa ressemblance avec l'instrument de chirurgie ainsi appelé. La lancette est de toutes les ogives la plus forte; elle a été peu employée dans les portes, qu'elle eût rendues trop étroites; elle a été réservée pour les fenêtres. Elle forme un des caractères principaux de l'architecture ogivale primitive.

Nous devons noter ici que l'*ogive équilatérale*, quoi qu'en disent les antiquaires anglais, auxquels nous empruntons la définition précédente, se montre dans nos édifices du XIIIe siècle, dont elle constitue le caractère le mieux tranché. L'*ogive aiguë* paraît plus fréquemment au XIIe siècle, et forme ce que nous avons, sur le continent, nommé l'*ogive romane*. Cette arcade, en effet, est usitée dès le XIIe siècle dans nos monuments de la phase de transition, et se trouve souvent à côté du plein cintre; quelquefois encore l'*ogive aiguë* est formée par l'entrelacement des pleins cintres.

Par suite de nombreuses expériences faites dans nos plus beaux et plus purs monuments de style ogival, on est arrivé à ce résultat que l'*ogive à lancette* n'est pas autre chose, communément, que l'*arc en tiers point*. L'expression empruntée aux Anglais avait donc besoin d'être modifiée : c'est ce qui a été fait, c'est-à-dire qu'elle a été appliquée chez nous plutôt à l'*arc en tiers point* qu'à l'*ogive aiguë*. On peut consulter à ce sujet les ouvrages de M. de Caumont et des autres antiquaires français.

L'*ogive équilatérale* est celle dans laquelle on peut inscrire un triangle à côtés égaux : on l'appelle encore *arc* ou *ogive en tiers point*.

L'*ogive obtuse* est celle dont la largeur est plus grande que le rayon qui sert à la décrire. La forme en est dépourvue d'élégance. On la rencontre peu au XIIIe siècle, où elle n'est

employée que par nécessité : elle est plus commune au xv^e et au xvi^e siècle.

L'*ogive à contre-courbe*, au lieu de présenter une forme concave, en offre une convexe. Elle est rarement usitée dans les membres considérables d'une construction : elle est employée plutôt dans les crédences et dans l'ornementation.

L'*ogive lancéolée* est une ogive outrepassée, c'est-à-dire qui va en se rétrécissant au-dessous de la ligne de ses centres. Ses rayons, comme ceux de l'ogive à contre-courbe, peuvent être plus longs que sa largeur, ou même l'être autant ou moins. On n'en connaît qu'un petit nombre d'exemples. Il en est de même de l'*ogive mousse*, qui est arrondie à son sommet au lieu d'y former une pointe.

Il arrive quelquefois que les *ogives* sont *tronquées*, c'est-à-dire que leurs centres sont au-dessous de leur naissance. Cette combinaison n'a lieu qu'accidentellement, et elle n'est pas d'un heureux effet. On peut regarder comme appartenant à cette variété d'ogive les arcs aigus tronqués de la curieuse église d'Airvaux, au diocèse de Poitiers. L'*ogive surhaussée* est gracieuse et commune.

L'*arc en accolade, en talon*, ou *arc gothique prolongé*, est décrit de quatre centres et alternativement convexe et concave. Il est propre au xv^e siècle. Le sommet en est presque toujours surmonté d'un bouquet de feuilles épanouies ou de feuilles grimpantes, accouplées de manière à figurer une espèce de croix gothique. Il couronne ordinairement un arc surbaissé ou aplati, avec lequel il se fond par ses extrémités. Dans un petit nombre de cas, cependant, il est isolé et il communique sa forme à l'intrados de la baie qu'il ferme.

L'*arc en doucine* est formé des mêmes éléments que le précédent, sauf que les lignes courbes sont en sens inverse. Son contour, au lieu d'avoir la forme d'un talon, a celle d'une doucine. L'arc en doucine est extrêmement rare : il ne se voit qu'aux xv^e et xvi^e siècles, surtout dans l'ornementation et dans les formes qui dépendent plus du caprice et de la fantaisie que des règles et des exigences de l'architecture.

L'*arc Tudor* est décrit également de quatre centres ; c'est une sorte d'ogive surbaissée. Il n'y en a que très-peu d'exemples en France ; l'usage, au contraire, en est fort commun en Angleterre, où il a commencé. (*Voy.* Style anglais.) Il a reçu ce nom de la famille des rois d'Angleterre qui était sur le trône au moment de son apparition et de sa plus grande faveur. Les antiquaires français, quoi qu'en disent certains auteurs, n'ont jamais confondu l'*arc Tudor* avec l'*arc surbaissé* proprement dit : la différence entre ces deux formes d'arc est tellement sensible et si bien caractérisée, qu'il est à peu près impossible de les confondre.

Après avoir énuméré et décrit les principales formes et modifications des arcs, nous devons brièvement indiquer quelques autres formes moins communes que les précédentes et néanmoins fort curieuses.

L'*arc polylobé*, c'est-à-dire composé de plusieurs portions de cercle, ordinairement en nombre impair. Cet arc, de forme singulière, se rencontre à la fois dans les monuments de la période romano-byzantine et dans ceux de la période ogivale. La différence la plus notable à signaler, c'est que, durant la période ogivale, les arcs polylobés donnent très-rarement leur forme aux intrados des baies ; ils sont ordinairement surmontés d'une ogive qui les encadre et dont ils ne sont que l'accessoire. Dans l'architecture de la période romano-byzantine, certaines arcades polylobées ont leur intrados véritablement découpé. On en observe des exemples dans des monuments du xi^e et du xii^e siècle : j'en ai vu plusieurs dans quelques églises du diocèse actuel de Nevers, notamment à Prémery et à la Charité-sur-Loire.

A la même époque, c'est-à-dire, durant les deux derniers siècles de la période romano-byzantine, on trouve aussi des arcs dont l'intrados est découpé en zigzags. Cette forme semble avoir été déterminée par les ornements ou chevrons brisés qui en décorent l'archivolte.

Enfin, on trouve au xii^e siècle et très-fréquemment au xiii^e une plate-bande soutenue de chaque côté par une sorte de corbeau : c'est ce qu'on appelle *arc droit en encorbellement*. Cette forme se rencontre dans les monuments du centre de la France si souvent qu'il serait superflu de nommer des édifices en particulier.

L'*arc flamboyant* ou *contourné*, qui n'apparaît guère que dans les découpures des balustrades, des pignons à jour et des tympans des fenêtres du xvi^e siècle, imite, par ses inflexions, une flamme tantôt droite, tantôt renversée.

L'*arc extradossé* est celui dont tous les voussoirs sont d'égale longueur, de sorte que son intrados et son extrados soient des courbes concentriques.

On appelle *arc rampant* celui dont les naissances sont placées à des hauteurs inégales ; ce qui lui donne une forme parabolique : on trouve des arcs rampants à la plupart des arcs-boutants.

On appelle *arc renversé* celui dont le sommet est en bas, au lieu d'être en haut, comme cela a lieu d'ordinaire. Cette espèce d'arc peut être faite en suivant diverses courbures, et on peut lui donner toute sorte de modifications. Les arcs renversés sont employés pour relier deux piliers entre eux, ou pour augmenter leur solidité en donnant naissance à une base plus large. Dans la cathédrale de Salisbury, en Angleterre, on voit des arcs de ce genre fort remarquables ; ils sont en ogive et ils surmontent d'autres arcs qui sont dans une position naturelle. On en voit aussi à Wilh ; mais ces arcs ne produisent jamais un effet agréa-

ble ; la nécessité seule peut les faire excuser.

L'*arc en décharge* est construit en pierres ou en briques, au-dessus d'un linteau, d'un vide quelconque, ou même dans l'épaisseur d'un mur plein, pour diviser le poids d'une construction supérieure, ou le faire porter sur des points d'appui plus résistants.

ARC-BOUTANT. — En voyant la disposition intérieure de nos grandes églises du moyen âge, où les voûtes semblent reposer sur de frêles appuis que la moindre tempête paraît devoir ébranler et renverser, l'imagination serait effrayée, si la raison n'était pas satisfaite par mille précautions de solidité qu'elle devine sans que l'œil en puisse découvrir les ingénieuses combinaisons. Les hautes murailles des nefs majeures des cathédrales, percées de nombreuses et larges fenêtres, paraissent trop faibles pour porter le poids de voûtes en pierre d'une immense portée : mais l'architecte a su, par un artifice admirable, ménager en dehors de l'édifice des points d'appui robustes qui empêchent tout accident. Les contre-forts et les arcs-boutants soutiennent les murailles et viennent les fortifier précisément à l'endroit où la poussée des voûtes tendrait à produire un écartement. C'est ici que nous ne saurions trop louer le génie inventif des artistes chrétiens du moyen âge. En architecture toute forme nécessaire à la solidité doit être franchement accusée, et le triomphe de l'art est de transformer en ornements les objets indispensables à la construction. Inventer des formes uniquement pour la décoration, est le propre des époques de décadence. Les architectes du XIII^{e} siècle établirent les contre-forts et les arcs-boutants qui entourent leurs monuments de manière à produire un effet imposant. Quand on regarde à distance une de nos cathédrales, on est étonné de la majesté de la masse et du mouvement des longues lignes des contre-forts et des grands cercles des arcs rampants. L'abside de la cathédrale de Tours, par exemple, est particulièrement remarquable par l'heureuse distribution des lignes architecturales nécessitées par l'établissement des contre-forts et des arcs-boutants. Qu'on la considère de l'extrémité de la place Grégoire-de-Tours, et l'on comprendra qu'il serait impossible de produire un effet aussi grandiose si la construction était simple et nue, comme cela a lieu dans les monuments antiques ou dans les monuments modernes. Quelle différence, en effet, entre les flancs de Notre-Dame de Paris et ceux du Panthéon ! Comme les premiers sont animés et vivants, et les seconds froids, sans vie, sans mouvement, sans élégance, sans variété !

Pour remplir l'objet de sa destination, l'arc-boutant forme une arcade semi-séculaire ou ogivale, appuyée sur un vigoureux contre-fort d'un côté, et de l'autre côté sur la partie de la muraille qui a besoin d'être consolidée. L'arcade, au lieu d'être semi-séculaire ou ogivale, se réduit quelquefois à un quart de cercle ou dessine un arc rampant ou une portion d'ellipse. Dans le langage vulgaire on confond souvent l'arc-boutant avec le contre-fort. (*Voy.* CONTRE-FORT.)

L'arc-boutant a été introduit dans la construction des églises en même temps que celle des voûtes ogivales à large portée. Ce qui avait empêché les architectes de la période romane de construire des voûtes solides, c'était surtout la difficulté d'arrêter l'écartement des murailles poussées au dehors par le poids des voûtes en pierre. L'art de bâtir les voûtes fit un double et immense progrès, au XII^{e} siècle, par l'emploi de l'ogive dans toutes les courbes qui la constituent et par l'établissement des contre-forts et des arcs-boutants à l'extérieur. Au XII^{e} siècle, et au moment de son apparition, l'arc boutant affecte la forme du plein-cintre plus ou moins tronqué. Durant la période ogivale, il prend la direction de l'arc rampant, et dans certains édifices du XV^{e} siècle il a la forme ogivale.

Timide au XII^{e} siècle, il prend bientôt un immense développement; dès le XIII^{e} siècle, il reçoit quelquefois des ornements à l'intrados et quelquefois il est renforcé par des arcades et des colonnes qui l'embellissent en même temps. D'autres fois c'est son extrados, qui est ainsi décoré; mais le plus souvent cette élégante décoration est remplacée par un mur plein, s'il a peu de hauteur, ou allégée par des ouvertures, s'il a une élévation assez considérable. L'arcature ou le mur est toujours couronné d'un bahut rampant, quelquefois orné, sur son arête, de fleurons ou de crochets, mais presque toujours creusé en caniveau pour l'écoulement des eaux pluviales des grands toits.

Plus les églises s'élèvent, plus les arcs-boutants acquièrent d'importance : ainsi, l'on en voit deux placés l'un au-dessus de l'autre, si la voûte est trop élancée et les pleins des murs trop faibles. Ailleurs, l'édifice est entouré d'un double rang d'arcs-boutants et de contre-forts dont l'extérieur sert à contre-bouter l'autre. Il arrive encore que, dans le dernier cas, les contre-forts intérieurs de l'abside sont contre-boutés chacun par deux arcs extérieurs, convergents de manière que leur disposition relative figure sur le plan des Y dont le pied touche à l'église. On voit cette disposition à l'abside de la cathédrale du Mans.

On a eu le mauvais goût et l'imprudence à la fois, dit M. Schmit, auquel nous avons emprunté quelques-unes des observations précédentes, d'établir, vers la fin du XVI^{e} siècle, des arcs-boutants à contre-sens, c'est-à-dire, ayant la concavité de la courbe en dessus.

ARC DE CLOITRE. (*Voy.* VOUTE.)

ARC DE TRIOMPHE. — 1. Dans les anciennes basiliques chrétiennes, l'arcade qui précède immédiatement le sanctuaire était ornée de sculptures et de peintures à fresque. On y représentait ordinairement les mystères glorieux de la vie de Notre-Seigneur : quelquefois aussi on y figura plus tard les principales scènes de la Passion. On voit en-

core en Italie dans quelques basiliques antiques, et dans un grand nombre d'églises plus ou moins anciennes, le triomphe de Jésus-Christ peint dans cette partie de l'édifice. Le Sauveur, assis sur un trône, tient un livre d'une main et bénit de l'autre. Il est accompagné des quatre évangélistes ou d'autres saints personnages, selon la dédicace des églises ou selon la dévotion particulière des lieux. C'est à cause de cela que cette arcade a reçu le nom d'*arc de triomphe*.

Dans la plupart de nos églises et jusqu'au fond des plus humbles villages, la tradition de l'arc triomphal s'est perpétuée jusqu'à nos jours. A l'arc de triomphe on a suspendu un grand crucifix qui domine l'assemblée entière des fidèles. En Angleterre on élevait autrefois au-dessous de cette même arcade une espèce de clôture en bois, en pierre ou en métal, richement travaillée, que l'on appelle *rood-screen*. On l'a rétablie dans toutes les églises catholiques, et les architectes religieux ne manquent jamais de l'élever dans leurs constructions nouvelles. Au centre du *rood-screen* et sur un support élégamment sculpté, est placé le crucifix, ordinairement accompagné de la sainte Vierge et de saint Jean l'Évangéliste. Cette disposition est mieux en rapport avec la tradition primitive de l'*arc triomphal* que les jubés, qui étaient jadis fort communs en France et dont les magnifiques débris nous font aujourd'hui si amèrement déplorer la perte. Quoique les jubés soient communément surmontés de la croix ou d'un crucifix, ils sont formés d'une construction trop compliquée et trop importante pour répondre entièrement au léger et délicat *rood-screen* des Anglais. Nos jubés répondent plutôt à l'idée de l'ambon antique, modifié dans les siècles du moyen-âge où l'on cherchait à leur donner une destination nécessitée par de nouveaux besoins. *Voy.* AMBON, JUBÉ, CHAIRE.

II.

Les anciens ont élevé un grand nombre d'arcs de triomphe pour consacrer le souvenir des hauts faits des empereurs et des généraux vainqueurs : quelques-uns durent leur origine à la flatterie et à la bassesse des courtisans. Nous n'en devons pas entreprendre la description : cet objet ne rentre pas dans celui de notre ouvrage. Nous donnerons seulement quelques détails sur l'arc de Titus à Rome, où l'on voit des bas-reliefs relatifs à la guerre de Judée et à la destruction de Jérusalem. Nous finirons en faisant connaître comment les arcs de triomphe d'Autun et de Langres ont exercé une forte influence sur le style d'architecture employé dans quelques-uns des principaux monuments de la Bourgogne.

L'arc de Titus est le plus considérable, à Rome, après ceux de Septime Sévère et de Constantin. Il est composé d'une seule arcade, et c'est le premier où l'on voie employé l'ordre composite. Il fut composé après la mort de l'empereur Titus, qui y est appelé *divus* et dont on voit l'apothéose au milieu de la voûte. « Bâtis sur les frontières du monde ancien et du monde nouveau, dit M. l'abbé Gaume, à l'époque où le judaïsme et le paganisme disputaient à l'Eglise naissante l'empire de l'humanité, ces trois monuments, l'arc de Titus, l'arc de Constantin et le Colisée, indestructible soudure de l'histoire profane et de l'histoire chrétienne, immortalisent, avec le nom des trois puissances belligérantes, et l'existence, et les moyens, et le succès de la grande lutte. Le premier qui frappe les regards, c'est l'arc de Titus ; il redit dans sa double inscription, gravée par des mains romaines, l'antique prophétie de Daniel, le déicide du Calvaire, le prince étranger venu à la tête de son armée, détruisant Jérusalem et le temple et emmenant captifs les enfants d'Israël ; il dit encore l'issue de la lutte engagée par ce peuple contre le Christ en personne, et montre à toutes les générations l'effet de cette parole déicide : *Que son sang soit sur nous et sur nos enfants !* »

On voit la description des plus célèbres arcs de triomphe de l'antiquité dans un grand nombre d'ouvrages. On peut consulter à ce sujet l'ouvrage de Bellori, celui de Suarès, ainsi que Montfaucon, l'*Antiquité expliquée par les monuments ; Histoire de l'art par les monuments*, par Séroux d'Agincourt.

La France méridionale offre plusieurs arcs de triomphe antiques. On ne voit plus que les ruines de ceux de Cavaillon et de Carpentras. Celui de Saint-Remi est plus entier ; il n'a qu'une seule arcade, au-dessus et aux deux côtés de laquelle sont placées des victoires. Sur le pont antique de Saint-Chama, entre Aix et Arles, sont deux arcs de triomphe, aux deux extrémités du pont. Mais le plus beau monument que la France possède en ce genre est l'arc d'Orange, que l'on croit, sans aucune certitude, être celui de Marius, érigé en l'honneur de sa victoire sur les Cimbres, les Teutons et les Ambrons. Ce qu'on appelle à Reims *la Porte de Mars*, dont les colonnes sont engagées dans les murailles de la ville, n'est autre chose que les restes d'un arc de triomphe à trois portes, érigé, suivant l'opinion commune, en l'honneur de Jules César ou de Julien.

En décrivant la cathédrale de Langres dédiée à saint Mammès, plusieurs auteurs ont avancé qu'on y voyait des fragments remarquables d'architecture antique, et entre autres objets des ornements arrachés à un temple païen consacré à Jupiter Ammon. Ce qui a donné naissance à cette fable, ce sont les colonnes ornées de têtes de béliers et de chapiteaux corinthiens, telles qu'elles existent dans la région absidale. Cette décoration, qui ne remonte pas au delà du XIe siècle, a été exécutée sur le modèle de l'arc de triomphe qui se trouve encore dans les anciennes murailles de la cité. Plusieurs écrivains ont parlé de cet arc de triomphe en cherchant à faire connaître l'influence qu'il avait eue sur l'imagination des architectes constructeurs de la cathédrale ; nous-même, nous l'avons fait dans notre *Archéologie chrétienne*, en indiquant les diverses

écoles qui régnèrent en France aux mêmes périodes architectoniques dans le cours du moyen âge. Nous avons déjà publié, dans *les Cathédrales de France*, pag. 452 et suiv., la description de l'arc de triomphe de Langres, description empruntée à un travail savant de M. Luquet, alors architecte à Langres, depuis prêtre et évêque d'Hésébon *in partibus infidelium*.

Le seul grand monument de l'époque gallo-romaine conservé à peu près intact dans la ville de Langres est l'arc de triomphe enclavé dans la muraille du rempart, entre les portes du Marché et de Saint-Didier. Cet arc regarde le nord-ouest, et termine la voie romaine qui de Langres se rendait au camp de Sainte-Germaine, près de Bar-sur-Aube. La beauté de cet arc, qui, presque dépourvu d'ornements, frappe au premier coup d'œil par l'élégance de ses proportions, a fixé l'attention de tous les antiquaires qui ont pu l'observer; cette même élégance leur a fait regarder comme erronée l'opinion traditionnelle qui en assigne la construction au commencement du IVe siècle. Mais une observation qui n'a pas été faite, c'est qu'à l'inverse de presque tous les autres monuments, cet arc perd à être dessiné, surtout géométriquement; ce qui tient, sans doute, à des conditions de perspective.

L'arc, tel qu'il nous reste aujourd'hui, est à peu près complet sur la face extérieure, à l'exception de l'attique, qui n'existe plus depuis un temps immémorial. La décoration se compose de cinq pilastres corinthiens, dont deux à chaque extrémité et un dans le centre, séparant deux grandes arcades d'égale hauteur entre elles. Des cinq chapiteaux trois sont bien conservés. L'architrave est également bien conservée, à l'exception de quelques parties détruites pour pratiquer des meurtrières et des embrasures; la frise était ornée d'armures sculptées en demi-relief et formant une suite continue de faisceaux où l'on remarque surtout des boucliers de différente forme. Dans la corniche très-dégradée, à peine peut-on distinguer quelques modillons mutilés, des oves et des denticules à peine indiqués, dont la découpure est loin de la pureté et du relief des beaux temps du haut empire.

Les arcades sont accompagnées d'archivoltes bien nettes encore et d'une belle exécution, reposant sur des impostes profilées du côté des pilastres comme à l'intérieur des arcades; ces impostes sont, en outre, supportées par une sorte de pieds-droits ayant la même largeur que l'archivolte, mais dont la saillie est peu sensible. Cette disposition indique encore une époque qui s'écarte déjà du beau style de l'art romain. Une autre imposte profilée de chaque côté se continue entre les pilastres; les cannelures qui décorent ces derniers sont pleines dans la partie inférieure, et ne sont pas très-profondément senties. Les feuilles des chapiteaux ne sont pas non plus découpées avec beaucoup d'élégance. L'appareil est d'une très-grande beauté, et ne le cède en rien à celui qu'on admire dans les plus célèbres constructions antiques. On a émis bien des conjectures sur l'origine de l'arc de triomphe dont nous venons de donner une esquisse : l'opinion la plus vraisemblable est qu'il date du règne de l'empereur Marc-Aurèle. Les principales dimensions sont ainsi établies : longueur totale au-dessus de la base, 19 mètres 95 cent.; hauteur depuis le pied du socle jusque sur la corniche, 10 mètres 70 cent.; largeur dans œuvre des arcades, 4 mètres 25 cent.; hauteur sous clef, 7 mètres 95 centimètres.

L'arc de Langres est donc d'une haute importance dans l'histoire de notre architecture chrétienne et nationale : comme ceux d'Autun, il a été un objet d'étude aux architectes de la Bourgogne, qui se sont efforcés d'en reproduire certaines dispositions dans leurs constructions. Ce qui est bien remarquable, c'est que cette imitation des formes antiques n'a eu lieu d'une manière spéciale que dans le cours des XIe et XIIe siècles. A cette époque, en effet, il y eut dans les diverses provinces de la France, surtout dans le centre, un mouvement de renaissance très-marqué. Il n'est pas surprenant que les antiques débris des arts aient été distingués et aient servi de modèles. Ce n'est pas que les architectes aient cherché à imiter l'antique, dans toute l'étendue que nous attachons aujourd'hui à cette expression : ils s'efforçaient seulement de reproduire le plus exactement qu'ils pouvaient les dispositions et les formes qui les avaient frappés davantage. Ainsi les pilastres cannelés, si fréquents dans les monuments de toute la Bourgogne au XIe et au XIIe siècle, n'ont pas eu d'autre origine : ils constituent même un des caractères qui nous servent actuellement à distinguer les monuments d'architecture bourguignonne d'avec les monuments érigés sous d'autres influences artistiques.

A Autun, deux arcs de triomphe ou portes monumentales ont exercé la même action sur les développements de l'architecture dans cette partie de la Bourgogne. La porte d'Arroux, ainsi nommée à cause de la proximité de la rivière de ce nom, offre deux arcades principales ayant de chaque côté une arcade plus petite, correspondant autrefois à des trottoirs qui bordaient la rue. Ces quatre portes sont couronnées d'un entablement formé d'une architrave, d'une frise et d'une corniche avec ses modillons. Au-dessus de ce premier ordre règne une galerie, composée autrefois de dix arcades dont il ne reste plus que sept. Les pilastres corinthiens qui supportent l'entablement de ce second ordre, sont ornés de cannelures. La galerie qui existait derrière les arcades, servait évidemment à passer d'un côté de la porte à l'autre, et correspondait au chemin de ronde qui existait, selon toute apparence, dans le rempart antique au milieu duquel s'ouvrait la porte. « On admire dans la porte d'Arroux, dit Millin, la richesse du grand entablement; les larmiers et les principales moulures sont couverts d'ornements

qui offrent le travail le plus délicat; les chapiteaux sont du meilleur goût. La solidité de la construction est aussi remarquable que l'élégance de l'architecture. Les pierres de grand appareil ne sont liées par aucun ciment; et, malgré le poids de la galerie qu'elles supportent, les voûtes se soutiennent par la seule coupe des pierres. »

La porte de Saint-André offre la même ordonnance que la précédente, et doit avoir été construite dans le même temps. Elle en diffère cependant en ce que les pilastres qui décorent la galerie sont d'ordre ionique, et que les petites portes destinées aux piétons, de chaque côté des deux grandes portes centrales, forment saillie sur celles-ci, et s'ouvrent dans deux corps avancés ou pavillons angulaires. Elle est mieux conservée que la porte d'Arroux : les murs de la galerie existent non-seulement du côté de la campagne, mais aussi du côté de la ville; tandis que, à la porte d'Arroux, le mur extérieur est seul conservé. Les deux murs de cette galerie, éloignés l'un de l'autre de dix pieds et construits sans ciment comme ceux de la porte d'Arroux, ont à peine dix-huit pouces d'épaisseur; et l'on s'étonne qu'ils aient pu subsister si longtemps, et résister aux agents destructeurs auxquels ils sont exposés depuis tant de siècles.

L'archéologue attentif qui visitera la cathédrale actuelle d'Autun, après avoir vu les deux portes monumentales dont nous venons de donner une description sommaire, ne tardera pas à découvrir plusieurs éléments empruntés évidemment aux monuments romains. Non-seulement M. de Caumont les a signalés dans son *Cours d'antiquités monumentales*, mais encore tous les antiquaires qui ont écrit sur les monuments religieux d'Autun. Nous reviendrons sur ce sujet en parlant des diverses écoles architectoniques durant le moyen âge. Mais nous ne pouvons nous empêcher d'insister de nouveau sur ce fait intéressant, que les débris des édifices gallo-romains, partout où ils étaient vraiment remarquables, surtout dans le midi de la France, ont fait une vive impression sur l'esprit des architectes et lancé l'art romano-byzantin dans une voie fort curieuse à explorer.

ARC-DOUBLEAU. — Les architectes ont un peu varié dans la signification propre du mot *arc-doubleau :* ils l'ont appliqué à diverses formes qui ont été soigneusement distinguées, particulièrement depuis que l'on s'occupe beaucoup plus de la construction des voûtes gothiques.

La définition générale de l'arc-doubleau, telle qu'on la trouve dans les meilleurs auteurs, est conçue en ces termes : Arc en saillie sur le nu d'une voûte. D'où il résulte une véritable confusion entre l'arc-doubleau proprement dit, la nervure ou croisée d'ogive, le formeret, les tiercerons et les liernes. L'arc-doubleau est l'arc en saillie sur les voûtes dont il suit la courbure et qu'il divise en travées. *Voy.* les mots ci-dessus énoncés.

Les arcs-doubleaux sont d'un très-grand usage en architecture : il est impossible de bâtir solidement une voûte sans les employer. Les voûtes en berceau de peu d'étendue, élevées sur une superficie étroite et allongée, peuvent, à la vérité, se passer d'arcs-doubleaux ; mais ces sortes de voûtes ne peuvent être construites que sur des galeries ou des passages de petite dimension : on n'en voit point dans les grandes églises. La nef majeure de l'église de Preuilly, dont nous avons donné la description (*Voy.* ABBATIALE), est couverte d'une voûte à plein berceau : on a été obligé, en la construisant, de la diviser en travées par des arcs-doubleaux en forme de plate-bande.

On peut regarder les arcs-doubleaux comme la partie la plus solide du squelette d'une voûte, s'il est permis d'employer cette expression. L'ossature des voûtes se compose de toutes les autres nervures qui sont en saillie sur le nu des valves ou divisions de ces mêmes voûtes. La plate-bande est la forme primitive et élémentaire des arcs-doubleaux : elle se complique plus tard de moulures et d'ornements de toute espèce. A mesure que l'art de bâtir les voûtes se perfectionne, la forme des arcs-doubleaux se modifie et prend des caractères particuliers. Au XII[e] siècle, les arcs doubleaux sont lourds, épais, saillants, sans élégance : c'est la plate-bande entourée de deux boudins. Seulement, dans les édifices où l'art a déployé un plus grand luxe, la plate-bande est couverte de zigzags, de rinceaux, de fleurons, de feuillages. Au XIII[e], les arcs-doubleaux sont bien plus légers et plus élégants. A partir de cette époque, les moulures qui accompagnent la plate-bande primitive, réduite à de très-petites dimensions, sont tellement variées, qu'il serait impossible d'en suivre les différences et d'en indiquer les caractères.

Les arcs-doubleaux sont toujours soigneusement appareillés en claveaux : un constructeur habile en surveille l'établissement avec sollicitude ; de là dépend la solidité de l'ensemble des voûtes.

ARCADE. — I. On appelle *arcade* l'espace ménagé entre deux colonnes ou deux piliers et surmonté d'un arc de forme quelconque, dont elle emprunte le nom : l'arc est tout uni ou orné d'une archivolte. L'arcade est réelle ou seulement simulée, soit en relief, soit en incrustation, soit en peinture.

Voici les différentes parties qui constituent une arcade (voir la figure à la fin du vol.) : F G I I C D *claveaux* ou *voussoirs*. — C *clef*. — D D *contreclefs*. — F F *coussinets* ou *sommiers*. — Z S *naissance de l'arc*. — V K *montée de l'arc*. — K *son point de centre* (celui d'où est décrit l'arc qui forme sa courbure et auquel tendent tous les joints des claveaux). — G F claveaux formant *sa retombée*. — Ensemble des moulures M, *son archivolte*. — Ligne ZVS, *son intrados*. — L'espace triangulaire H H, *ses reins*, dont le parement, c'est-à-dire la partie visible, se nomme *tympan*. — XX *impostes* qui couronnent les *pieds-droits* ou *jambages* A A. — Dans ces der-

niers, représentés aussi en plan A' A', on distingue l'*écoinçon*, espace qui s'étend, à l'intérieur, à partir de l'arête B de la *feuillure* T. — Le *tableau*, épaisseur du mur depuis l'arête W jusqu'à l'arête P. — L'*alette*, espace qui s'étend depuis l'arête P jusqu'au pilastre R. — L'espèce de piédestal continu O O' se nomme *stylobate* ou *soubassement*.

II. On désigne quelquefois spécialement sous le nom d'*arcade*, une série d'arcs à plein cintre ou à ogive, soit réels, soit simulés, appuyés sur des colonnes en pierre. On les emploie fréquemment pour décorer les murs des églises à l'intérieur ou à l'extérieur. *Voy.* le *Glossaire d'architecture* publié en anglais par H. Parker.

III. L'architecture chrétienne a emprunté l'arcade aux derniers temps de l'architecture antique. Elle règne exclusivement sous la forme semi-circulaire dans l'église romano-byzantine, aussi bien que dans la basilique latine qui la précède. A partir du XII^e siècle, c'est l'arcade gothique ou ogivale qui tend à la remplacer, et qui, à la fin de ce même XII^e siècle, la remplace définitivement. Cependant ces deux espèces d'arcades offrent de très-nombreuses variations (*Voy.* ARC) durant l'espace de dix siècles ; jamais on ne voit reparaître l'architrave antique. — L'arcade forme donc le caractère essentiel de l'art chrétien : elle couronne la baie de la fenêtre, aussi bien que l'entre-colonnement. Elle domine la porte, qui, seule, dans sa forme élémentaire, demeure carrée, et forme, au-dessus du linteau, un tympan que la sculpture ou la peinture s'empresse de décorer.

L'arcade semi-circulaire ou à plein cintre distingue la période *romano-byzantine*. L'intrados peut en être découpé d'un trèfle ou profil à trois lobes, qui le remplace même quelquefois en se déprimant. Lorsque, au XI^e siècle, la fenêtre s'élargit, elle se divise souvent, surtout aux façades principales, en deux petites arcades qu'on appelle *géminées*, ou même en trois qui s'inscrivent ordinairement dans une plus grande, dont l'arc décrit ainsi, au-dessus, une espèce de tympan fréquemment percé d'un œil-de-bœuf. Nous avons remarqué cette disposition dans un grand nombre d'édifices de l'Allemagne rhénane. Nous citerons en particulier le Munster de Bonn. On retrouve cette même disposition aux ouvertures des tours servant de clocher. On voit, au reste, de ces sous-arcades géminées plein cintre inscrites dans des arcades ogivales, et des sous-arcades en ogive inscrites dans des arcades semi-circulaires de l'époque de la transition du style latin au style romano-byzantin.

Quelquefois la fenêtre se compose de trois arcades, dont celle du centre, au lieu d'être cintrée, est angulaire en forme de mitre. On en voit un curieux spécimen à la belle église de Saint-Etienne de Nevers.

On voit les arcades figurées, dont les arcs s'entrelacent de manière à former des sous-arcades en ogives : c'est de là que le style ogival aurait tiré son origine, d'après le docteur Milner. Ce sentiment, qui a été admis autrefois avec faveur, n'est guère soutenable et a été généralement abandonné.

La forme ogivale pure n'est pas absolument inconnue aux architectes de la période romano-byzantine, au XI^e siècle. On la voit quelquefois (très-rarement, il est vrai) apparaître dans leurs édifices, comme dans quelques édifices de l'antiquité même, mais seulement d'une manière accidentelle. Ce n'est qu'à dater du XII^e siècle qu'elle commence à devenir plus commune, et qu'elle entre comme élément dans le style architectural.

Il faut remarquer que l'arcade proprement dite, celle de construction, portant une grande charge, ne se prêta pas à toutes les flexions qu'on fit subir à l'arc purement décoratif. Pour les arcades qui sont faites dans un but d'utilité, les lobes, les flammes, les moulures capricieusement contournées, ne sont jamais que de simples appendices internes, ou des amortissements externes à l'ogive simple. Il n'en est pas de même pour celles qui n'ont d'emploi que dans l'ornementation, ou qui sont de moindre importance pour la solidité : telles sont les arcades formant la claire-voie d'un écran, la face d'un triforium, la découpure d'une balustrade.

Au XII^e et au XIII^e siècle, l'arcade à trois lobes arrondis se montre souvent sans autre couronnement dans une balustrade à jour, une arcature pleine, à l'ouverture d'une niche, dans le champ d'une grande rose de vitrail ; mais, dès que le lobe supérieur prend la forme d'une lancette, l'arcade ne se montre plus que couronnée d'une ogive ou d'un pignon.

Quelquefois l'arcade est simple, quelquefois elle est couronnée par une archivolte, soit sur sa face extérieure, comme dans les ordres de l'architecture antique, soit sur plusieurs faces en retraite les unes sous les autres, comme dans l'architecture romane, soit sur son profil obliquement découpé, comme dans l'architecture gothique.

L'arcade, vers la fin de l'époque romaine, s'appuie soit sur des colonnes, soit sur des pieds-droits.

L'époque romano-byzantine et l'époque ogivale adoptent la colonne; mais la première en fait un lourd pilier auquel la seconde substitue d'abord le faisceau de colonnettes, puis enfin le faisceau de moulures. Au XVI^e siècle, ces moulures ne sont plus que la prolongation de celles de l'archivolte qui descendent jusqu'à la base du pilier, sans interruption. A partir du XIII^e siècle, un pignon couronne fréquemment les arcades des portes et des fenêtres.

L'intrados de l'arcade est quelquefois, aux XV^e et XVI^e siècles, orné de festons pendants, ou bien l'on voit des feuilles se développer dans les parties creuses des moulures.

La Renaissance, durant la première moitié du XVI^e siècle, emploie toutes les formes de l'arcade gothique ; enfin, elle les abandonne peu à peu pour revenir à l'arcade plein cintre des Romains et à l'architrave antique.

ARCATURE. — On donne communément le nom d'*arcature* à un système de petites arcades qui ornent les murailles des grands édifices. Ces petites arcades sont en pierre et en relief, ou figurées et simulées en peinture, en pierres de diverses couleurs, en mosaïque. L'emploi de l'arcature dans les monuments religieux ne remonte pas au delà du XI[e] siècle. A cette époque même il est rare. Il ne devient commun qu'au XII[e] siècle et aux siècles suivants. (*Voy.* ARCADE.)

On appelle encore *arcature* de petits arcs portés sur des consoles, modillons ou corbeaux. Ces arcs, de forme variée, arrondis, trilobés, aigus, s'appuient quelquefois alternativement sur une colonnette et un modillon.

Il y a de plus des arcatures qui ressemblent à des machicoulis : dans de vieilles églises fortifiées, elles en avaient la destination (*Voy.* MACHICOULIS). Nous aurons occasion d'en parler, lorsqu'il sera question des églises fortifiées. Il faut compter l'existence des églises à créneaux et machicoulis au nombre des faits archéologiques les plus curieux. Nous ferons à ce sujet la description de quelques monuments de ce genre qui sont venus jusqu'à nous dans un bon état de conservation.

Les arcatures, ou mieux les *arcades d'ornementation* dont nous avons parlé à l'article ARCADE, sont désignées par quelques auteurs sous le nom de *panneaux*, du mot anglais *panels*. Cette dénomination est vicieuse. (*Voy.* PANNEAUX). Dans plusieurs Glossaires d'architecture anglais, nous trouvons faite la distinction que nous avons adoptée. Il n'y a de confusion possible dans certaines expressions que dans les écrits de certains archéologues plus versés dans les connaissances de l'histoire que dans celles de l'architecture.

ARCEAU. — Le mot *arceau* a été pris en divers sens. Pour beaucoup d'écrivains il est synonyme d'arc et d'arcade. Suivant sa signification propre, il désigne un segment de cercle qui ne doit pas dépasser un quart de cercle. L'ogive simple est formée de deux arceaux ; l'ogive composée est formée de quatre arceaux.

Dans l'architecture classique, l'arceau est un ornement de sculpture en forme de trèfle, qui est ordinairement garni d'un fleuron. Dans l'architecture romano-byzantine on en retrouve des vestiges, mais avec des modifications particulières à ce style.

ARCHAÏSME. — Les monuments archaïques sont ceux qui touchent au berceau de l'art, et que l'on peut considérer comme le premier produit et le point de départ de telle ou telle branche de l'art, architecture, sculpture, peinture. Les historiens qui ont écrit sur les diverses phases de l'architecture, de la sculpture, de la peinture et de la musique, ont attaché une grande importance à la description des monuments archaïques, et, grâce à leurs travaux, il n'est personne qui n'apprécie le haut intérêt des œuvres primitives de la Grèce et de l'Italie. L'archaïsme, quand on l'étudie avec un esprit dégagé de tout préjugé de système, ouvre à l'antiquaire une source abondante d'observations de tout genre.

L'archéologie chrétienne, moins heureuse en cela que l'archéologie païenne, n'a point encore d'historien qui ait patiemment étudié ses monuments primitifs, de manière à en faire connaître le caractère original et à en distinguer les éléments propres. Ce n'est d'abord que dans des écrivains, aveuglés par des théories systématiques, que nous voyons quelques appréciations de nos monuments archaïques : mais ces premiers essais portent évidemment l'empreinte des préoccupations sous l'influence desquelles ils ont été tentés. Il semble que ce soit uniquement pour chercher à établir des contrastes avec les monuments de l'antiquité classique, que l'on a regardé les monuments d'antiquité ecclésiastique. Il est vrai que c'est à une époque où il était reçu de mépriser tout ce qui appartient à nos arts religieux du moyen âge, et où il était de bon ton de dédaigner les églises dites gothiques. Dans un grand ouvrage, *Histoire de l'art par les monuments*, Séroux d'Agincourt n'a pas su se préserver toujours des préjugés communs ; il donne cependant des appréciations assez justes sur certaines œuvres chrétiennes primitives : on peut l'en louer, car il fallait avoir du courage pour les émettre au moment où il écrivait. Séroux d'Agincourt n'était pas préparé à l'étude de l'archéologie chrétienne : il ne comprenait que l'art antique, et il ne soupçonnait pas qu'en dehors de cet art il pût y avoir un art différent, capable de produire des œuvres de mérite.

On pourrait regarder les auteurs qui ont travaillé à la description des Catacombes romaines et des objets d'art qui en proviennent, comme les premiers historiens de nos monuments archaïques. Mais, outre que leurs ouvrages sont généralement fort incomplets, on voit que leurs travaux ont été entrepris dans un but entièrement différent. On y peut prendre des matériaux pour écrire cette histoire, qui attend toujours et qui attendra lontemps encore peut-être un homme de science, de goût, de courage et de foi, assez fort pour l'exécuter. M. Raoul Rochette, dans son *Tableau des Catacombes*, n'a pas été bien inspiré dans la comparaison qu'il établit entre différents sujets de l'art antique et de l'art chrétien. On regrette vivement de voir un homme d'une intelligence si distinguée sacrifier si souvent à l'amour de la nouveauté, quand il se débarrasse des réminiscences de l'école académique. Nos savants ne sont-ils pas trop dominés par cette fausse honte que leur a fait trop souvent subir cette *superbia* italienne, qui ne veut rien voir de beau hors de l'Italie et dans ces régions qu'ils considèrent comme habitées encore par les barbares ? Nos artistes, en étudiant les chefs-d'œuvre de l'Italie, n'ont-ils pas trop aisément oublié les chefs-d'œuvre de leur pays ? Ne sont-ce pas les Italiens qui ont les premiers attaché l'épithète

de *gothique* à nos édifices d'architecture ogivale ?

Nous ne saurions trop vivement combattre les paradoxes émis par de prétendus archéologues chrétiens au sujet de l'archaïsme de nos monuments ecclésiastiques. A les entendre parler, on serait tenté de croire que la religion chrétienne, aux premiers siècles de l'Eglise, professait une haine systématique contre tous les beaux-arts et en proscrivait sévèrement les produits. A l'appui de leur sentiment, ils citent des passages des écrits des saints Pères, dont ils ne comprennent pas le sens. La confusion est volontaire chez les uns, pour lesquels tout prétexte est bon quand il s'agit d'attaquer le christianisme ; chez les autres, elle provient du défaut d'études ecclésiastiques. Lorsque les Pères de l'Eglise combattent les représentations de la sculpture et de la peinture dans les monuments chrétiens, entendaient-ils les images saintes, les figures inspirées par les croyances chrétiennes, les sujets puisés dans la Bible et dans l'Evangile ? Evidemment, non. Ils défendaient avec raison d'introduire dans les églises les représentations profanes, ou celles qui se rapprochaient trop du sensualisme païen, et qui s'éloignaient de la pureté de la nouvelle religion. N'est-ce pas par une ignorance complète de la tradition que l'on a osé avancer que les saints Pères avaient condamné même les images qui représentaient la figure de Jésus-Christ ?

Que l'on consulte les monuments de la tradition, que l'on examine les monuments historiques qui sont parvenus jusqu'à nous, et l'on verra que l'esprit de l'Eglise, pas plus que son enseignement et sa discipline, ne sont hostiles au développement des beaux-arts. Assurément, il y a un abîme entre l'esthétique chrétienne et l'esthétique païenne : chacune procède d'après des principes différents. La nudité païenne n'a jamais été approuvée par l'Eglise ; la beauté purement physique des statues antiques n'a jamais été recommandée par les évêques et par les docteurs catholiques, au détriment de vertus mille fois plus essentielles que les sensations produites par certaines œuvres plastiques. Mais peut-on en conclure que la religion a condamné la pratique des arts, et que c'est pour cela que l'archéologie chrétienne est dépourvue de ce parfum d'archaïsme qui plaît tant dans l'art antique ? Allez donc étudier nos vieux monuments, ceux qui remontent au berceau même du christianisme, et vous ne tarderez pas à vous convaincre que les assertions des pseudo-philosophes archéologues sont aussi dénuées de fondement que les assertions des autres pseudo-philosophes en tout genre, dont nous avons été affligés dans le siècle dernier.

M. Daniel Ramée avance à tort, dans un livre destiné à développer les principes de l'art chrétien, que l'usage des tableaux religieux chez les chrétiens est sorti du foyer domestique et non point de l'Eglise. A-t-il donc oublié le témoignage des auteurs de l'âge apostolique ? Ne connaît-il pas les tableaux des Catacombes, les sculptures des sarcophages ? Quelque opinion que l'on adopte sur l'époque à laquelle ont été exécutées peintures et sculptures dans les Catacombes, n'est-ce pas un fait admis par les antiquaires les plus érudits que beaucoup de ces compositions remontent aux temps primitifs ? Les scènes tirées de l'Ancien Testament ou de l'Évangile, et qui ont été figurées avec une prédilection marquée dans les souterrains décorés par des mains chrétiennes, ne démontrent-elles pas surabondamment que les chrétiens, dès le principe, ornaient les lieux de leurs réunions religieuses avec toute la somptuosité dont ils étaient capables ? *Voy.* Catacombes.

Le fameux canon du concile d'Elvire qui défend de peindre des images sur les murailles, ***Ne quod colitur et adoratur, in parietibus depingatur***, n'a pas été compris dans sa véritable signification par l'auteur que nous venons de citer, ainsi que par plusieurs autres. On en trouve l'explication dans l'histoire ecclésiastique : les Pères du concile d'Elvire défendaient uniquement de peindre sur les murailles des tableaux fixes et immobiles, représentant les mystères de la religion chrétienne, qu'il était impossible de soustraire aux profanations des infidèles. dans les moments de persécution.

Dès l'ouverture, pour ainsi dire, du IVe siècle, quelques années après la conversion de Constantin, l'art chrétien se développe avec une vigueur qui suppose qu'il n'était pas à ses premiers essais et à ses premières ébauches. La basilique de Tyr, décrite avec tant de soin par Eusèbe de Césarée, en est une preuve pour l'Orient. Quant à l'Occident, nous connaissons, dans le cours du même IVe siècle, une lettre remarquable d'Isidore de Pelusium, dans laquelle il reproche à son évêque le luxe déployé dans son église, où l'on voyait trop de marbres précieux. Ces plaintes nous montrent qu'en Italie, l'Eglise, dans la personne des évêques, favorisait, autant qu'il lui était possible, les progrès de l'art religieux. Que l'on consulte la Vie des papes, par Anastase le Bibliothécaire, et l'on verra avec une évidence plus claire encore comment, de tout temps, dans la personne de ses pontifes et de ses chefs, l'Eglise a employé toutes les ressources de l'art pour décorer les églises, les autels, les baptistères, les ornements sacerdotaux et les mille objets qui sont nécessaires aux cérémonies ecclésiastiques.

On ne saurait trop recommander aux artistes de nos jours qui aspirent à enrichir nos églises de compositions peintes ou sculptées de recourir fréquemment à l'étude de nos monuments archaïques. Ils s'y pénétreront de ce style simple, grave, recueilli, religieux, qui convient éminemment aux arts chrétiens. *Voy.* Catacombes, Sculpture, Peinture, Musique, Caractère, Style, Art, Archéologie.

ARCHE. — On donne communément le

nom d'*arche* à l'arcade des ponts, laquelle prend diverses formes et repose sur des points d'appui que l'on appelle *piles*. Nous renvoyons au mot Pontife ou Pontiste le lecteur qui voudra connaître quelques détails sur les disciples de saint Bénézet qui se consacraient spécialement à l'œuvre de la construction des ponts, et cela par des motifs de charité et de religion.

On emploie quelquefois le mot *arche* pour désigner une *arcade* ou un *arc*. C'est dans ce sens que l'on dit une *arche romane*, ou une *arche gothique*.

ARCHE D'ALLIANCE. — I. Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de tracer l'histoire de l'architecture chez les Hébreux. Cette histoire, cependant, quelque imparfaite qu'elle soit jusqu'à ce jour, mérite une attention particulière, pour plusieurs raisons. Il ne saurait y avoir de doute, d'abord, que cette architecture ait eu de grands développements et ne se soit élevée à un haut degré de perfection, et ensuite il paraît que le souvenir des traditions hébraïques sur la construction des monuments sacrés s'est conservé, jusqu'à un certain point, parmi les confréries d'architectes et de maçons du moyen âge. *Voy.* Architecture.

Quoi qu'il en soit, les monuments de l'art juif méritent une mention spéciale dans cet ouvrage, et quoique nous ne puissions rien donner de nouveau sur cette matière, nous devons au moins faire l'analyse des travaux qui ont été exécutés sur ce sujet par la plupart des interprètes de l'Ecriture sainte.

L'arche d'alliance était une sorte de coffre, dans lequel étaient enfermées les deux tables de pierre sur lesquelles étaient gravés les dix commandements de la loi donnée par Dieu à Moïse sur le mont Sinaï, ainsi que l'avait ordonné Dieu lui-même, au livre de l'Exode, chap. xxv, verset 16.

On voit dans l'Ecriture une description de l'arche. Quand Dieu eut ordonné de faire ce monument, lit-on au livre de l'Exode, *il envoya son esprit à Bélézéel et à Ooliab, pour qu'ils l'exécutassent suivant sa volonté.* Alors tout le peuple voulut concourir à la confection et à la décoration de l'édifice, et chacun offrit ce qu'il avait de plus précieux. Dès que tout fut préparé, Moïse fit faire une enceinte carrée de 100 coudées de long et de 50 de large. Sur la longueur se déployait un péristyle de vingt colonnes de bronze, hautes de cinq coudées, et sur la largeur un péristyle de dix colonnes semblables aux précédentes; elles étaient ornées de chapiteaux en argent et de bases en or : cette enceinte était fermée par une tenture du lin le plus fin.

La porte, pratiquée sur un des petits côtés du rectangle, était décorée de deux colonnes en bronze revêtues de feuilles d'or et d'argent; elle était fermée par un voile de vingt coudées de long sur cinq de haut. Ce voile était peint couleur de pourpre et d'hyacinthe, et parsemé de figures de chérubins. La porte ouvrait sur un vestibule décoré de trois colonnes de bronze de chaque côté; c'est là que se trouvait un grand vase appelé la *mer d'airain*, dans lequel le sacrificateur puisait de l'eau pour les ablutions.

Au milieu de cette enceinte on avait placé le *tabernacle*. Celui-ci avait 30 coudées de long sur 20 de large. Son entrée était dirigée vers l'orient. Ses parois se composaient de planches recouvertes de lames d'or. Il était divisé en deux parties dans le sens de la longueur. La première partie s'appelait le *Saint:* là étaient l'autel des parfums, la table des pains de proposition, et le chandelier d'or à sept branches. La seconde partie, séparée de la première par un voile, s'appelait le *Saint des saints*, et renfermait l'*arche d'alliance*. Tout le tabernacle était abrité sous dix pièces de tapisserie, que des agrafes de bronze doré fixaient à des charpentes.

Ce monument, comme on voit, rappelle par ses dispositions générales les tentes dont le peuple juif se servit durant ses longues pérégrinations dans le désert. Josèphe, dans son *Histoire des Juifs*, nous a conservé une description de l'arche d'alliance que nous rapporterons ici. L'arche, dit-il, avait cinq palmes de longueur, trois de largeur et autant de hauteur. Le bois de l'un et l'autre côté était revêtu de lames d'or et attaché avec des clous dorés; à quoi il faut ajouter qu'elle avait à ses deux plus longs côtés de gros anneaux d'or, qui traversaient le bois, dans lesquels on mettait de gros bâtons dorés pour la porter selon le besoin; ce que faisaient les sacrificateurs et les lévites. La couverture de l'arche s'appelait le *Propitiatoire*, sur lequel étaient placées deux figures appelées *chérubins*, selon la forme qu'en avait prescrite Moïse, qui les avait vus devant le trône de Dieu.

Cette arche était en singulière vénération chez les Hébreux, qui l'avaient placée dans la partie la plus sainte du Tabernacle. On la portait dans les expéditions militaires, comme un gage sensible de la protection divine. Mais Dieu, irrité contre son peuple, permit qu'elle fût prise par les Philistins, au pouvoir desquels elle demeura vingt ans, selon les uns, et quarante ans, suivant les autres. Les fléaux dont les Philistins furent frappés les obligèrent à restituer l'arche aux Israélites, qui la déposèrent à Cariathiarim, dans la maison d'un lévite nommé Abinadab, chez lequel elle demeura encore vingt ans. David fit transporter l'arche à Jérusalem avec beaucoup de solennité et la plaça dans un tabernacle qu'il avait fait construire; enfin Salomon la fit mettre dans le temple. Quoique l'Ecriture semble dire en plusieurs endroits qu'il n'y avait dans l'arche que les deux tables de pierre, elle marque expressément ailleurs qu'elle renfermait une urne pleine de la manne qu'avaient mangée les Israélites dans le désert, et la verge ou baguette d'Aaron qui avait fleuri.

Dans le *Rational des divins offices*, au livre Ier, chap. 2, Guillaume Durand s'exprime,

au sujet de l'arche d'alliance, dans les termes suivants :

« Notez que, du temps du pape saint Silvestre, l'empereur Constantin bâtit l'église de Latran, dans laquelle il plaça l'arche de l'alliance que l'empereur Titus avait apportée de Jérusalem, ainsi que le chandelier d'or à sept branches. Dans cette arche étaient les boucles et les bâtons d'or, les tables du témoignage, la verge d'Aaron, la manne, les pains d'orge, le vase d'or, la robe sans couture du Sauveur, le roseau de sa passion, une tunique de saint Jean-Baptiste, et les ciseaux qui avaient servi à couper les cheveux de saint Jean l'Evangéliste. »

Il est très-remarquable que Ciampini, dans les détails minutieux qu'il donne de la basilique de Latran, ne fait aucunement allusion à ces reliques, quoique, dans la description qu'il fait de cette église, ainsi que des autres églises basilicales bâties par Constantin, il copie mot à mot la liste des donations faites par cet empereur, qui se trouve dans la Vie du pape saint Silvestre, écrite par un bibliothécaire du Vatican dont le nom est inconnu. De deux choses l'une, ou Durand de Mende fut mal informé, ou le passage en question est controuvé. Il n'est pas vraisemblable que la tunique de saint Jean-Baptiste ou que les ciseaux de saint Jean l'Evangéliste eussent été gardés dans l'arche avec les choses qui n'étaient propres qu'à cette dernière. Il est cependant indubitable que Durand pouvait s'appuyer de quelques faits, puisque l'église de Latran, qui avait été autrefois dédiée au Sauveur, était alors sous l'invocation des deux saints Jean, et que les souffrances de ces deux martyrs se trouvent dépeintes sur une très-ancienne mosaïque. Dans la représentation des épreuves de l'Evangéliste, on voit au-dessus l'inscription suivante, que nous offrons à nos lecteurs parce qu'elle est peu connue :

Martyrii Calicem bibit hic athleta Joannes
Principium Verbi cernere qui meruit.
Verbe at hunc fuste proconsul, forfice tondet,
Quem ferrens oleum lædere non valuit.
Conditus hic olenm, dolium, cruor, atque capilli
Quæ consecrantur, libera Roma, tibi.

Panvinius, citant l'ouvrage du diacre Jean, indique, au nombre des reliques insignes de la basilique de Latran :

« L'arche d'alliance, le chandelier, la table, les pains de proposition, l'encensoir d'or, une urne de manne, la verge d'Aaron qui a refleuri, les tables du Testament, la verge avec laquelle Moïse frappa le rocher pour en faire sortir de l'eau. »

Ce passage est cité par M. de Bussierre, dans son livre intitulé : *Les sept basiliques de Rome*, tom. I, pag. 419. Il faut noter ici que ces reliques n'ont pas d'autre garantie qu'une ancienne tradition. Ajoutons que quelques-unes d'entre elles ont été célées par ordre du souverain pontife, le savant Benoît XIV.

II.

Les juifs modernes ont dans leurs synagogues une espèce d'arche ou d'armoire, dans laquelle ils conservent les livres sacrés. Les juifs l'appellent *Aron*, et Tertullien en fait mention sous le nom d'*Armarium Judaicum*, d'où est venue cette expression, *être dans l'armoire de la synagogue*, pour dire, être au rang des livres canoniques reconnus par les juifs. Saint Epiphane dit que les livres apocryphes ne sont point *dans l'arche*, c'est-à-dire dans l'armoire où les juifs enferment leurs livres sacrés. (*Voy.* l'*Encyclopédie*, et le *Dictionnaire de Trévoux*.)

III.

Au tom. Ier, pag. 163, de son Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples, M. D. Ramée émet une idée qui doit être combattue, parce qu'elle ne repose sur aucun fondement. Il avance, sans en administrer la moindre preuve, que l'arche d'alliance des Hébreux était une copie des barques sacrées représentées sur les monuments égyptiens. Dans le texte, il place une figure représentant une *barque sainte* tirée d'un bas-relief du temple d'Ouadi Essébouah (Nubie). La description de nos livres saints et celle de l'historien Josèphe ne permettent pas qu'on fasse au sujet de l'arche d'alliance une supposition pareille. D'ailleurs cette ridicule opinion est suivie de la réflexion suivante, plus ridicule encore : « La colonne de feu qu'on voyait au-dessus de l'arche pendant le trajet des Hébreux d'Egypte en Palestine, n'est autre chose que la fumée des sacrifices consommés par les prêtres auprès du dépôt de la loi sainte. » Pour mettre le comble à ses hypothèses étranges, pour ne pas les qualifier aussi durement qu'elles le méritent, M. Ramée nous dit que la forme des premiers reliquaires chrétiens a été peut-être inspirée par celle de l'arche. M. Ramée aurait bien dû nous donner le dessin de quelque ancien reliquaire ressemblant à la *barque sainte* ou à la *nacelle sacrée* des Egyptiens.

ARCHÉOGRAPHIE. — Formée de deux mots grecs ἀρχαῖος, *ancien*, et γράφω, *j'écris, je décris*, cette expression est employée pour désigner l'art et la science de celui qui sait peindre, graver, dessiner, reproduire aux yeux l'image des œuvres d'art de l'antiquité profane ou ecclésiastique. L'archéographe doit avoir la science de l'archéologie et la pratique de l'art : autrement les figures que son crayon ou son burin retracera seront plus ou moins inexactes. S'il a du talent, sans connaissances positives, ses images et ses gravures mériteront tout au plus le nom de *belles infidèles*. Les gravures qui représentent nos églises ogivales et qui ont été exécutées au siècle dernier, nous montrent comment, avec de grandes ressources d'art et d'industrie, sans connaissances archéologiques, on arrive à donner des images fausses et mensongères. Pour être bon archéographe, il faut être architecte, ou du moins avoir fait une étude approfondie des divers styles architectoniques du moyen âge.

La France et l'Angleterre possèdent aujourd'hui d'excellents archéographes : il est difficile de pousser plus loin la fidélité, le scrupule, avec lesquels on dessine tous nos vieux monuments. Nous citerons comme modèles des travaux à suivre dans la reproduction de nos chefs-d'œuvre du moyen âge, la Monographie de la cathédrale de Chartres, la Monographie des monuments de Paris, celle de la cathédrale de Noyon : ces publications ont été faites par le comité des arts et monuments, aux frais de l'Etat. Nous citerons encore le grand ouvrage sur les vitraux de Bourges, par les Pères A. Martin et Ch. Cahier, les *Vitraux de Tours*, par M. Marchand, texte par MM. les chanoines Bourassé et Manceau, la Monographie de l'église de Brou par MM. Dupasquier et Didron, les *Mélanges d'histoire et d'archéologie*, les *Annales archéologiques*, etc., etc.

Quelques auteurs donnent au mot *Archéographie*, le même sens qu'à celui d'*Archéologie*.

ARCHÉOLOGIE. — I. *Préliminaires*. On dit et on répète chaque jour que l'archéologie est une science qui appartient à notre siècle. Cette parole est très-vraie, surtout si on l'applique à l'archéologie religieuse. Depuis un certain nombre d'années, beaucoup d'hommes instruits se livrent avec ardeur à l'étude de l'histoire, de la philologie, de l'archéologie et de cette partie de la philosophie qui s'occupe des beaux-arts et de leurs rapports avec ce qu'il y a de plus grand dans le monde et avec ce qu'il y a de plus élevé dans l'homme. A nulle autre époque, on ne s'appliqua avec le même zèle, la même persévérance, le même enthousiasme, à la recherche des monuments du passé. Il faut rendre cet hommage aux courageux efforts des érudits du XIX^e siècle, qu'ils ne sont effrayés par aucune difficulté, et que leurs travaux sont dirigés par un rare esprit d'impartialité. Que nous sommes loin de cet entraînement passionné, si faussement décoré du nom de philosophique, qui s'exerçait chez la plupart des savants qui vivaient à la fin du siècle dernier! Dans ces temps de funeste mémoire, il semblait qu'il fût nécessaire d'attaquer la religion, tant les idées pseudo-philosophiques dominaient universellement; aujourd'hui, la science dirigée dans la voie qui seule mène à un résultat certain, c'est-à-dire débarrassée de l'influence des systèmes irréligieux, paye un juste tribut de respect à l'Eglise catholique et à la religion chrétienne. Admirable conduite de la Providence! A mesure que de nouvelles attaques sont entreprises contre nos livres saints et contre l'enseignement ou la discipline de l'Eglise, de nouvelles découvertes sont faites dans l'histoire, la linguistique et l'archéologie, qui vengent l'honneur de nos livres sacrés et de l'Eglise fondée par Jésus-Christ!

Il y a certes de ce grand phénomène quelque bel enseignement à retirer. Nous y voyons l'accomplissement des promesses divines, et notre foi y trouve un aliment nouveau. Lorsque Dupuis et les incrédules qui partageaient sa haine contre la religion révélée faisaient grand bruit, en Europe, de la découverte du fameux zodiaque égyptien de Denderah, qui, à ce qu'ils prétendaient, donnait un éclatant démenti aux livres écrits par Moïse, nous étions à la veille du jour où Champollion le Jeune retrouvait l'alphabet énigmatique de la vieille terre des Pharaons, et allait fournir des armes victorieuses pour combattre les folles rêveries de l'astronome Dupuis. Ce monument, qui devait convaincre les plus obstinés en mettant en évidence les grossiers mensonges de l'auteur du Pentateuque, relativement à la création du monde, qui remontait authentiquement à plusieurs milliers d'années avant l'époque fixée par Moïse à la création d'Adam! eh bien! ce monument portait en caractères hiéroglyphiques une inscription qui nous apprit qu'il avait été exécuté sous les premiers empereurs romains, quelques années après la naissance de Jésus-Christ!

La découverte de Champollion, qui excita dans l'Europe savante une si vive surprise au moment où elle fut dévoilée, fut une clef qui nous ouvrit le sens obscur de certains passages de la Bible et des anciennes coutumes de la Judée. Rosellini, l'émule de Champollion, dans son grand ouvrage sur les antiquités égyptiennes, a déjà mis en lumière de curieux renseignements pris dans la connaissance des hiéroglyphes et des inscriptions qui recouvrent les monuments égyptiens. Nous assistons au début des recherches et des explorations qui seront tentées pour venir en aide à l'exégèse biblique : nous aurons sans doute la consolation de voir de nos propres yeux de nouvelles confirmations, aussi éclatantes que les premières, des textes inspirés.

Que ne devons-nous pas attendre en ce moment des merveilleuses découvertes faites par M. Botta, consul de France à Bagdad, sur le territoire assyrien, à une petite distance des ruines de Ninive, et dans l'emplacement d'un magnifique palais bâti et occupé jadis par un des princes de ce grand empire d'Assyrie. La Bible nous avait raconté des choses extraordinaires des richesses et de la somptuosité des palais de Babylone et de Ninive. Certains écrivains traitaient de fables ces récits, parce que les historiens grecs ne paraissaient pas les confirmer. Et voilà que des ruines qui dormaient sous terre, depuis de longs siècles, sont exhumées et réveillées, pour ainsi dire, par la science moderne, pour porter témoignage en faveur de nos livres saints! Ayons patience; l'Angleterre, marchant en cela sur les traces de la France, déployant, en fait de science, une louable rivalité contre notre pays, a déterré également des ruines importantes, des inscriptions nombreuses, des monuments de toute espèce. Les savants anglais et français travaillent avec un incroyable zèle à lire les mystérieuses inscriptions cunéiformes des monuments de Babylone et de Ninive. Déjà les érudits français lisent de longues lignes

de ces écritures qui semblaient défier à jamais la sagacité d'un sphinx. Nous posséderons bientôt de nouveaux et précieux documents à ajouter à toutes les preuves qui militent en faveur de nos saintes lettres. *Voy.* ARCHITECTURE ASSYRIENNE, BABEL, BABYLONE, NINIVE, où nous donnons quelques détails sur les monuments de l'Assyrie, dans leurs rapports avec la Bible et avec l'histoire sainte.

II.

Il serait malaisé de faire connaître la cause de la disposition universelle que l'on remarque actuellement dans les esprits, et qui les porte à explorer le passé, à vivre au milieu des monuments du passé, au milieu d'institutions, de coutumes, de mœurs, qui ne sont plus les nôtres. Ne serait-ce pas un peu par lassitude du présent et par incertitude de l'avenir? Dans nos jours de discorde et de révolutions sans cesse renaissantes, on trouve dans les souvenirs un monde tranquille et enchanté. Hélas ! si les hommes voulaient réfléchir, les leçons de l'histoire et de l'archéologie sont bien éloquentes ! La société a passé par des secousses non moins fortes que celles qui nous agitent présentement. Si la société n'a pas été complétement ruinée, à quoi faut-il l'attribuer ? Est-ce au triomphe des idées qui étaient le principe de ces agitations? Non, mille fois non. L'histoire nous crie à haute voix, du milieu des débris de l'ancien monde, que la société n'est solide sur ses fondements qu'autant que l'on respecte la religion, l'autorité, la morale, que l'on accepte la grande loi du sacrifice et de l'abnégation, que l'on détruit ce vil égoïsme qui est l'ennemi de toute vertu, de toute noble pensée, de tout généreux dévouement, de toute haute pensée. Rien n'est nouveau sous le soleil, disait jadis le roi Salomon. Les mêmes causes produiront toujours les mêmes effets. L'archéologie qui remue les souvenirs de l'histoire, comme on remue les pierres d'un édifice qui vient de tomber, nous apprendra, dans ses réflexions philosophiques, comment les empires s'écroulent et comment les nations dégénérées sont remplacées par d'autres nations plus jeunes et plus vigoureuses. Mais à quoi servent la science et la philosophie pour régénérer les peuples abâtardis ? Elles constatent le mal ; elles sont impuissantes à le réparer. Pour nous, qui regardons comme indigne de notre étude toute science qui n'a pas un but religieux et moral, nous désirons de toute l'ardeur de notre âme que la contemplation du passé ne soit pas un spectacle stérile, et que les amères déceptions de ceux qui ont traversé l'agitation du monde présent avant nous, nous attachent de plus en plus au seul BIEN qui ne change jamais, qui ne trompe pas, qui peut suffire au genre humain entier et à toutes les générations qui se succéderont sur la terre ! *Homines transeunt, sed veritas Domini manet in æternum.*

III.

En sera-t-il de la philosophie de l'archéologie comme de la philosophie de l'histoire ? Cela est bien à craindre, en voyant le chemin que lui font prendre certains écrivains systématiques, qui détournent trop souvent les faits de leur véritable signification pour les faire servir à appuyer des idées préconçues. Nous avons souvent stigmatisé la fausse science des Allemands, en ce qui a rapport à la philosophie dans la manière dont elle envisage l'esthétique : nous nous élèverons toujours avec la même vigueur contre les paradoxes de certains archéologues français qui veulent suivre les Allemands dans leurs théories nuageuses, et qui, par leurs réflexions étranges, ruineraient la science archéologique elle-même, si elle n'était pas pleinement indépendante de leurs vaines rêveries. *Voy.* ESTHÉTIQUE.

Les prétentions de notre siècle sont montées à leur comble au sujet de la philosophie de l'histoire. Chacun veut, à toute force, résumer l'expérience des siècles passés, et tracer à l'avance les phases *du progrès humanitaire*, comme l'on dit. Les annales du monde sont devenues comme un vaste champ de bataille où chaque jour des philosophes (c'est ainsi qu'ils se qualifient eux-mêmes) se livrent leurs combats. Il n'en est pas un seul qui *n'avoue ingénument* qu'il a deviné l'énigme des temps, inconnue jusqu'à lui, et qu'il a donné la véritable explication des temps, des événements, des hommes, de la mission et de la destinée des hommes. Quelques-uns des systèmes inventés par eux étonneront peut-être la postérité par leur hardiesse et leur profondeur. Malheureusement leurs auteurs, s'inspirant trop de leur propre génie, ont vu les faits à travers le prisme de leur imagination, plutôt que dans leur réalité.

Cet écueil, qui n'a pas été évité dans la philosophie de l'histoire, est le même contre lequel viennent échouer les systèmes de la philosophie de l'archéologie. Voici en quels termes nous signalions ce danger, à propos de la peinture sur verre, dans l'introduction au grand ouvrage *Verrières de l'église métropolitaine de Tours*, dont nous avons écrit le texte en collaboration avec M. le chanoine Manceau. « L'histoire de la peinture sur verre n'a pas encore été écrite d'une manière satisfaisante. La science des modernes a découvert, il est vrai, soit dans les monuments, soit dans les écrits des anciens, plusieurs traits curieux relatifs à la fabrication et à l'emploi du verre dès les temps les plus reculés : véritable conquête de l'érudition sur le silence et l'oubli des siècles. Malheureusement l'esprit de système a conduit la plume de la plupart des auteurs qui ont traité ce sujet. L'imagination s'est emparée des faits, et, sans tenir compte de l'espace et du temps, elle a été séduite par les théories. Des antiquaires graves, doués d'une intelligence forte et élevée, d'un jugement ferme et droit, n'ont pas toujours su résis-

ter à des considérations plus brillantes que solides : loin de s'opposer à l'entraînement général, ils l'ont favorisé de toute l'autorité de leur science et de leur nom. C'est que la science historique, quand elle veut trop généraliser en réunissant, comme dans un inventaire, tous les legs du passé, se laisse emporter au delà des limites en considérant comme contemporains des héritages d'origine diverse et des événements fort éloignés les uns des autres. De là les illusions de ce que l'on a pompeusement appelé la philosophie de l'histoire et la philosophie de l'art. On attribue les faits à l'humanité, on les envisage d'un point de vue abstrait, oubliant qu'ils appartiennent à des peuples séparés par d'immenses intervalles de temps et de lieux. Ainsi, dans l'ordre de faits qui nous occupe ici spécialement, on recueille des observations relatives aux Egyptiens, aux Assyriens, aux Etrusques, aux Phéniciens, aux Grecs ; et, sans s'inquiéter de leur succession chronologique, on les réunit suivant le caprice de l'arbitraire, et l'on en tire des inductions hasardées, pour ne rien dire de plus. Et ce qu'il y a de plus dangereux dans ces vaines théories, ce qui contribue le plus fortement à propager l'erreur, c'est que les faits, pris isolément, sont vrais ; les conséquences qu'on en prétend tirer seules sont fausses.

« N'est-ce pas à cette déplorable tendance qu'il faut attribuer les étranges systèmes qui ont eu cours en archéologie, dans ces derniers temps, sur l'origine de l'ogive, sur la filiation des formes et des procédés architectoniques, sur la naissance de l'architecture elle-même, enfin sur l'origine, le développement et les progrès de la peinture sur verre ? La marche de la science n'a-t-elle pas été longtemps entravée par des recherches stériles, dont elle n'est pas encore entièrement libre aujourd'hui ?

« Signalons une tentative plus triste encore.

« Dès que l'antiquaire chrétien met en évidence, par un travail consciencieux et justement applaudi, quelqu'une des œuvres admirables du moyen âge catholique, alors, sans plus tarder, certains écrivains, qui semblent avoir pris à tâche la contradiction en tout point, s'en vont opiniâtrément remuer tous les débris des plus vieux monuments, fouiller les ruines de l'antiquité, feuilleter les pages des écrivains grecs et latins, et quand ils ont cru entrevoir une lointaine ressemblance entre les formes surannées de l'art païen et les formes rajeunies de notre art religieux et national, ils triomphent ; ils proclameraient volontiers à son de trompe, sur toutes les places publiques, qu'ils ont démontré la fécondité inépuisable de l'antiquité païenne et l'impuissance irrémédiable du génie chrétien. A les en croire, les Catacombes de Rome ne sont qu'un plagiat des nécropoles de l'Egypte et des hypogées de l'Etrurie, et le signe de la croix sur nos monuments chrétiens et jusque sur le sépulcre des martyrs ne sera bientôt plus qu'une parodie de la clef d'Horus ou de quelqu'un des signes inconnus de l'Inde ou de l'Assyrie. Ils ne se décident à admirer les cryptes qui règnent sous quelques-unes de nos églises que parce qu'elles leur rappellent les cavernes d'Ellora ou d'Eléphantis. Le système ogival, selon eux, était connu des Pharaons, et les vitraux peints ornaient les somptueuses demeures des Romains dans les derniers temps de la république. Quelle singulière folie! Pour nous, nous protesterons avec énergie contre de si bizarres paradoxes ; nous combattrons toujours avec force pour la défense des droits sacrés de la vérité. De son souffle puissant, le catholicisme a créé une civilisation nouvelle et un art nouveau. Nous en contemplons l'expression magnifique dans les monuments et dans la société du moyen âge ; nous en ressentons encore de nos jours les bénignes et salutaires influences. Jamais puissance humaine ne réussira à nous faire lâchement apostasier nos convictions ! Est-ce qu'on voudrait nous persuader que le principe qui s'est si splendidement développé dans nos cathédrales, fût contenu, même en germe, dans la grossière arcade de l'une des ouvertures de la grande pyramide d'Egypte ? Qui donc admettra que les Romains connaissaient l'art de la peinture sur verre, tel qu'il a si richement fleuri dans nos églises du XIIIe siècle, parce que le savant Winckelman trouva par hasard un fragment de verre verdâtre ajusté, dans un châssis de fenêtre, à un édifice d'un âge incertain ? » (*Verrières de l'église métropolit. de Tours*, in-folio. Tours, 1849.)

IV.

Avant de clore ces idées préliminaires sur l'archéologie, nous citerons un passage fort remarquable de la préface du livre intitulé : *Origines de l'Eglise romaine*, par les membres de la communauté de Solesmes. « Il est une cause qui rendrait à jamais inféconds les efforts d'une science véritable, c'est le défaut d'appréciation chrétienne, l'absence du point de vue catholique. Qu'est l'histoire du genre humain, sinon une pensée éternelle de Dieu réalisée successivement dans le temps ? Or, cette pensée divine, il faut la savoir pour juger l'œuvre qu'elle produit ; et qui la saura, si Dieu ne l'a révélée ? Heureusement pour le monde, l'énigme est depuis longtemps expliquée ; Dieu a tout dit à l'homme sur les fins de la création, et son œuvre, si vaste et si magnifique qu'en soit l'ensemble, est demeurée pleinement justifiée aux yeux du fidèle. La mission de Jésus-Christ, Rédempteur et Docteur des hommes, les destinées de l'Eglise qu'il a fondée, voilà ce qu'il faut comprendre pour saisir l'enchaînement des temps anciens et modernes, et c'est pour l'avoir raconté avec plénitude que Bossuet, dans sa grande synthèse historique, a mérité d'être proclamé le prophète du passé.

« Que si l'on venait nous dire que la foi dans une révélation, l'appréciation du Christ

et de l'Eglise comme unique flambeau des temps, ne saurait être dans un degré universel, ni même absolument, le partage de quiconque désire travailler sur l'histoire du monde ; tout en faisant nos réserves pour les droits de la vérité, qui n'est vérité que parce qu'elle est souverainement exclusive, nous pourrions d'abord demander si le scepticisme ou le fatalisme, pris pour point de départ dans l'investigation des faits de l'humanité, ont inspiré jusqu'ici à certains auteurs de nos jours une bien lucide et bien consolante philosophie de l'histoire. Ensuite nous demanderions pourquoi tant d'auteurs, malheureusement désintéressés de toute question religieuse, se permettent chaque jour d'apprécier des événements, des mœurs, des résultats, un ensemble, qui tiennent à ces mêmes questions, sans avoir daigné faire la plus légère étude spéciale sur ces croyances et ces usages, sans s'être procuré même un énoncé exact des principes de vérité ou d'erreur qui se remuent au fond des événements qu'ils racontent. L'abus est arrivé au degré le plus monstrueux. C'est ainsi, et nous choisissons cet exemple entre dix mille, c'est ainsi, disons-nous, qu'un de nos premiers écrivains d'histoire, dans un livre admiré, a osé soutenir que le dogme de la virginité de Marie, dans son enfantement divin, était une idée du XII^e siècle, confondant, par un trait de la plus inconcevable ignorance, un article de foi évangélique, apostolique et traditionnelle, avec la croyance pieuse de l'immaculée conception. Il est vrai que l'auteur avait besoin d'étayer une idée assez neuve et inattendue d'ailleurs, c'est-à-dire, « qu'au XII^e « siècle, dans l'Eglise, Dieu changea, pour « ainsi dire, de sexe. » Et ce sont là les hommes que des esprits imprudents ou séduits proclament les restaurateurs des annales de l'humanité, chargés de réhabiliter le christianisme dans l'histoire !... » (*Préf.*, pag. XVII *et seqq.*)

Nous pourrions ajouter que c'est à une cause analogue qu'il faut attribuer la sécheresse qui se remarque dans les travaux d'archéologie exécutés par les Anglais protestants. Que peuvent-ils comprendre au génie de ces magnifiques basiliques, si éminemment empreintes des croyances catholiques, ces hommes qui ont repoussé les dogmes catholiques pour refaire à leur guise une *religion nouvelle*, vraie parodie de la religion établie par Jésus-Christ et prêchée par les apôtres !

V.

Définition. — L'archéologie (du grec ἀρχαῖος, *ancien*, λόγος, *discours, science, connaissance*) est une science qui comprend l'étude de l'antiquité tout entière, d'après les produits de l'art et les écrits des auteurs. Elle est, en d'autres termes, ainsi que l'a dit Millin dans son discours d'ouverture du cours d'archéologie professé à la bibliothèque Nationale en 1799, « elle est l'application des connaissances historiques et littéraires à l'explication des monuments, et l'application des lumières que fournissent les monuments à l'explication des ouvrages de littérature et d'histoire. » On peut donc dire avec vérité que l'archéologie, prise dans toute son étendue, comprend la réunion des plus belles conceptions des hommes de lettres et des artistes, commentées les unes par les autres.

Le mot archéologie a été pris, chez les anciens, dans un sens restreint. L'archéologie avait pour but uniquement de recueillir les souvenirs les plus anciens d'un pays ou d'une nation : c'était, à proprement parler, l'étude des origines historiques. C'est ainsi que Denys d'Halicarnasse, Pausanias et le juif Josèphe ont reçu le titre d'*archéologues*.

Il y a un siècle et demi à peine, on attribuait, chez nous, à l'archéologie, une signification bien plus étroite encore. Elle traitait des locutions vieillies et des origines du langage.

L'archéologie, quand il s'agit de l'étude de l'antiquité, est la science de tout ce qui est relatif aux mœurs et aux usages des anciens, à leurs arts et aux monuments qui nous en sont restés.

On appelle *archéologie littéraire* celle qui traite de l'antiquité sous le rapport de l'histoire, de la critique des écrivains et de l'épuration des textes. On distingue de l'archéologie littéraire celle qui s'occupe de l'histoire des ouvrages des anciens auteurs, et on ne doit pas la confondre avec la littérature ou plutôt la bibliographie de l'archéologie ou la connaissance des livres qui traitent de l'antiquité. On appelle encore quelquefois *archéologie littéraire* celle qui s'occupe des monuments qui portent des caractères alphabétiques : on l'appelle *paléographie* lorsqu'elle s'occupe d'inscriptions sur les pierres, et *diplomatique* lorsqu'elle s'occupe de titres, de chartes ou de diplomes. Nous reviendrons bientôt sur ce sujet.

L'archéologie artistique, c'est-à-dire celle qui s'occupe spécialement des œuvres d'art, peut être considérée comme l'archéologie proprement dite, et c'est d'elle qu'on entend parler quand on mentionne simplement l'archéologie. On peut envisager les monuments d'art sous deux aspects différents, d'abord en ce qu'ils sont destinés à conserver la mémoire des événements et des personnes, ensuite, comme objets d'art et relativement au plaisir qu'inspirent leur forme et leur perfection. On peut donc considérer les monuments comme tels en faisant abstraction de leur mérite artistique, et n'avoir pour but que d'étudier les mœurs, les usages, la constitution politique, la théologie, les cérémonies religieuses, les lois, la police, la vie publique et privée, etc., des anciens. Alors les monuments, de quelque nature qu'ils soient, quel que soit leur mérite artistique, ont une très-grande importance aux yeux de l'antiquaire et du philosophe. Les moindres restes, des débris informes, des monnaies à moitié frustes, des inscriptions à moitié effacées, une pierre gravée, un marbre sculpté, peuvent fournir des renseignements aussi précieux que les œuvres les

mieux conservées et les plus estimées sous le rapport de la forme, de la correction et de la perfection. C'est ce qui fait que, dans l'archéologie, l'antiquaire donne le nom de *monument* à des objets que le vulgaire dédaigne; et que, dans les collections d'antiques, l'œil de l'homme du monde est étonné de rencontrer des objets qui lui paraissent inutiles et méprisables à côté d'objets recommandables par la richesse de la matière et celle du travail.

Les ouvrages des beaux-arts peuvent être étudiés aussi comme expression du beau et pour le plaisir que l'on éprouve à contempler des formes sur lesquelles est empreint le cachet divin de la perfection. L'antiquaire habile dans la connaissance des œuvres d'art saura apprécier le sujet, l'idée, l'esprit, le style, l'exécution. L'objet de cette science suppose beaucoup plus que la patience et l'érudition : il exige le goût, et surtout ce sentiment délicat des beautés de l'art, qui ne se contente pas des émotions, mais qui comprend, apprécie et juge.

L'antiquité figurée est la base de l'archéologie. C'est par la vue et la comparaison des monuments de toute espèce, monnaies, médailles, bas-reliefs, pierres gravées, vases, mosaïques, instruments, inscriptions, édifices, statues, que l'on acquiert la connaissance des mœurs, des usages, des coutumes des anciens et de leur goût dans les arts. De même que les historiens nous racontent les faits généraux qui tiennent à la politique et aux grandes révolutions des empires, qu'ils nous instruisent des croyances religieuses, des opinions, des lois, des événements remarquables qui composent l'histoire générale d'un peuple, les archéologues nous initient aux détails de la vie domestique et parlent à nos yeux, en même temps qu'à notre esprit, en donnant, pour ainsi dire, un corps à l'antiquité.

La première base des études archéologiques est la connaissance des langues anciennes, celle des historiens et des poëtes, et celle des monuments écrits ou figurés. Il faut que l'archéologue s'appuie sur les sciences positives pour parvenir à l'explication des objets représentés sur les monuments, ou à la connaissance des matières employées par les artistes anciens, et qu'il ait une grande connaissance des auteurs classiques, pour appliquer à un monument un trait d'histoire ou de mythologie, ou un usage de la vie privée. L'étude de l'archéologie offre donc autant de plaisir que d'utilité : elle nous transporte vers les temps primitifs et vers l'origine des sociétés; elle déroule à nos yeux le tableau progressif de la civilisation, nous fait connaître les mœurs, les croyances, les opinions, les arts et l'industrie des nations qui n'ont laissé sur la terre que leur souvenir; elle nous fait connaître le style des monuments de chaque peuple, et même les diverses époques auxquelles appartiennent les divers styles de ces monuments. La comparaison des chefs-d'œuvre de l'art avec les chefs-d'œuvre de la littérature forme une des parties les plus intéressantes de cette étude.

L'archéologie comprend non-seulement l'étude des monuments de l'antiquité profane, mais encore ceux de l'antiquité chrétienne et ceux du moyen âge. Jusqu'au commencement du siècle actuel, on donnait une médiocre importance aux monuments qui ne remontaient pas au delà de l'ère chrétienne, ou au moins, au delà de la conversion de Constantin. On a fait bonne justice de ces préjugés, et l'on comprend bien aujourd'hui que l'étude des antiquités chrétiennes, qui pour nous ne peuvent pas être séparées de celle des antiquités nationales, pouvait être aussi utile et aussi intéressante que la connaissance des antiquités de l'Egypte, de la Grèce et de l'Italie. La réaction contre les vieilles idées de certains archéologues, exclusivement épris d'amour pour les beaux-arts inspirés par le paganisme, a été suivie des plus heureux résultats. On connaît présentement et on apprécie mieux le caractère admirable des arts qui ont reçu leur développement sous l'influence des idées chrétiennes. De magnifiques travaux ont été entrepris sur un sujet fertile, jusqu'à présent inexploité, et ils resteront désormais comme un permanent témoignage de la révolution scientifique et intellectuelle opérée sous l'influence de pensées généreuses, chrétiennes et patriotiques.

Les auteurs de l'Encyclopédie pittoresque se plaignent amèrement des efforts que nous avons faits et que nous faisons encore chaque jour pour amener le triomphe de plus en plus complet de notre archéologie religieuse et nationale. Permis à eux de regretter la *religion poétique* des anciens, et de voir avec chagrin que l'on travaille avec ardeur à détrôner les *vieilleries mythologiques* dont la brillante imagination des anciens avait peuplé le monde idéal. Nous applaudirons toujours aux savants travaux des archéologues français, italiens et anglais, qui mettent en lumière les œuvres artistiques d'un âge dont les croyances sont les nôtres et dont la foi, qui a déjà sauvé le monde, sauvera encore nos sociétés modernes ébranlées jusque dans leurs fondements par des doctrines destructrices.

Nous ne prétendons pas qu'il faille abandonner le champ de l'archéologie profane. Dieu nous en garde! Nous y trouverons d'utiles enseignements; et la science y moissonnera longtemps encore d'intéressantes observations, propres à compléter ce que nous possédons déjà. Que l'archéologie s'élance, dans ses hardies recherches, jusqu'au berceau des sociétés, jusqu'au berceau du monde; qu'elle ne s'arrête qu'où les monuments cessent d'offrir à l'histoire leurs preuves et leur appui. Dans les hypogées de la vieille Egypte, qu'elle interroge les restes de l'écriture et de la peinture qui ornent encore ces antiques sépulcres, et les hiéroglyphes tracés sur les bandelettes qui enveloppent les momies. Chez les Assyriens, les Phéniciens, les Etrusques et les Pélasges, qu'elle

remue les ruines amoncelées par cent générations : nous proclamerons avec bonheur les découvertes qui seront faites par les explorateurs qui marcheront sur les traces des nombreux érudits qui ont arraché de si curieux secrets au silence de l'histoire et à l'oubli des hommes ! Nous le reconnaissons d'ailleurs, et il est impossible de ne le pas reconnaître : toutes les branches d'une même science peuvent être rattachées au même tronc ; et celui qui cultiverait l'archéologie dans quelqu'une de ses divisions, sans tenir compte des travaux et des découvertes qui ont été faites ou qui peuvent se faire dans d'autres divisions de la même science, serait dirigé par des idées étroites et bien peu philosophiques.

VI.

Division. — L'archéologie se divise en plusieurs parties, suivant les diverses espèces de monuments dont elle traite. L'archéologie proprement dite s'occupe spécialement des monuments d'architecture. On entend par *céramique* l'étude des poteries ; par *numismatique*, celle des monnaies et des médailles ; par *glyptique*, celle des pierres gravées, intailles ou camées ; et par *toreutique*, celle des ouvrages de ciselure. L'*iconographie* s'applique à l'explication des compositions sculptées, peintes ou gravées, et l'*épigraphie*, à celle des inscriptions. La *paléographie* traite des inscriptions sur pierre, et la *diplomatique*, des chartes, diplômes, titres et documents historiques du genre des actes publics et privés rédigés par les notaires ou autres officiers publics.

Telles sont les principales divisions établies dans le vaste domaine de l'archéologie générale. Chacune de ces divisions offre un large champ aux investigations des savants, et chacune a été cultivée par des hommes spéciaux. Pour en avoir une idée plus complète, voyez chacun de ces mots.

VII.

Utilité. — L'utilité de l'archéologie ne saurait être contestée après les remarquables travaux scientifiques qu'elle a inspirés. Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons déjà dit sur ce sujet. Nous nous bornerons à y ajouter ici quelques courtes réflexions.

La connaissance des langues et des monuments offre à l'historien un fil qui le conduit dans le labyrinthe des siècles ; au poëte et au littérateur, des souvenirs et des images propres à embellir leurs tableaux ; au philosophe, une série non interrompue de faits et d'observations qui se prêtent un appui mutuel et qui fournissent une ample matière à ses réflexions. Ces connaissances fécondent l'esprit et l'imagination, et sans elles les dons du génie ne peuvent rien produire de parfait. Le savoir offre un guide au talent, et perfectionne, en les cultivant, les qualités naturelles. C'est en vivant au milieu de l'antiquité, en étudiant les monuments qui nous en restent, que l'on produit et que l'on nourrit en soi cet *animus antiquus*, dont parle Tite-Live (*Lib.* LXIII, *cap.* 13), qui comprend les belles et grandes choses et qui dispose à les imiter.

Quels avantages l'étude de l'archéologie ne procure-t-elle pas à ceux qui cultivent spécialement la science ecclésiastique ! Nous ne pouvons nous défendre d'exposer quelques réflexions à ce sujet.

VIII.

Il est impossible de bien entendre l'Ecriture sans avoir quelques connaissances en archéologie. L'Ecriture est tout ensemble le plus ancien et le plus important de tous les livres, lequel renferme l'origine de toutes choses. Mais toutes les choses qui y sont enfermées n'y sont point expliquées. Il a été écrit sur les lieux mêmes d'où toutes les nations sont sorties, pour se répandre dans toutes les parties de la terre habitable. Chaque nation a donc emporté d'abord les mêmes coutumes. Il est donc d'une extrême importance d'étudier et de recueillir les moindres traces qui se sont conservées dans chaque nation. Plus on pénétrera profondément dans la connaissance de l'antiquité, mieux l'on pourra espérer d'avoir l'intelligence du texte sacré.

Ce serait une grave illusion que de dédaigner la science archéologique sous prétexte qu'elle fait partie de la science profane, qui est inutile pour comprendre les divines lettres, puisque l'Esprit saint seul peut nous donner l'intelligence des textes inspirés. Les saints Pères, qui seront à jamais nos modèles sous tous les rapports, nous ont donné un bel exemple par leur ardeur et leur persévérance à cultiver les sciences dites profanes, et par leur habileté à s'en servir pour la défense de la religion chrétienne. Si nous avions mis autant de zèle à conserver les écrits des premiers chrétiens, qu'ils en avaient mis à les composer, quels trésors précieux ne posséderions-nous pas ! quelles richesses magnifiques seraient entre nos mains ! quelles armes terribles dont nous pourrions faire usage contre les incrédules modernes et avec lesquelles nous pourrions vaincre les sophistes descendant des sophistes anciens déjà vaincus par ces mêmes armes ! Les secours que nous tirons de ceux qui nous restent, malheureusement en si petit nombre, feront à jamais beaucoup mieux sentir le prix de ceux que nous avons perdus. Quel fonds pour nous que les Apologies de saint Justin, d'Athénagore, de Théophile d'Antioche, de Tatien ; les ouvrages de Clément d'Alexandrie, d'Origène, d'Eusèbe de Césarée, de saint Cyrille d'Alexandrie, l'Apologétique et plusieurs écrits de Tertullien, l'Octave de Minucius Félix, le traité de saint Cyprien de la Vanité des idoles, les ouvrages d'Arnobe, les traités de saint Augustin et de plusieurs autres Pères grecs et latins !

Nous devons étudier les écrits des saints Pères ; c'est une vérité reconnue et procla-

mée par tous. Mais nous rencontrerons également dans ces ouvrages des difficultés qui ne seront résolues qu'à l'aide des connaissances archéologiques. Quand bien même nous supposerions qu'un nombre de difficultés très-restreint ne peut être éclairci par la science des antiquités, ce que tous n'admettent pas, ce ne serait pas encore une raison suffisante pour négliger une étude qui peut rendre service à la science sacrée. Tous les hommes instruits qui ont lu les ouvrages des Pères savent que leurs écrits sont semés de traits, de phrases, d'expressions et d'allégories très-obscures et très-difficiles : toute l'obscurité et la difficulté consistent dans le rapport et l'allusion qu'elles ont avec les usages, les coutumes et le génie de leur siècle et de ceux qui les avaient précédés. Il faut donc étudier ces siècles sous tous les rapports, sous peine d'être privés des fruits que l'on retire de la lecture des Pères.

Mais les saints Pères ne se sont pas contentés de nous donner d'excellents modèles de l'usage que l'on doit faire des sciences profanes, ils se sont encore portés jusqu'à les conseiller aux fidèles et même jusqu'à leur en faire un précepte. Saint Augustin, dans son grand ouvrage de la Doctrine chrétienne, met dans tout son jour la nécessité d'étudier toutes les sciences profanes. Il n'exclut que celles qui sont nécessairement mauvaises, comme la magie. «Hors de là, dit-il, il n'est point de science stérile, et elles renferment toutes des trésors dont la possession est aussi légitime que celle des dépouilles de l'Egypte à l'égard des Hébreux.» Ce Père confirme ce qu'il dit par l'exemple de saint Cyprien, de Lactance, de Victorin, d'Optat, de saint Hilaire et d'une infinité de Grecs.

Saint Grégoire a écrit de fort belles pages sur le même sujet. Il finit en disant que Dieu a établi un ordre dans les sciences, par lequel il a voulu que les profanes servissent comme d'échelle pour monter aux sacrées, et que la facilité avec laquelle on acquiert les premières, et les lumières qu'elles répandent, fussent la clef des dernières. «Moïse, continue-t-il, à qui l'Eglise est redevable des premiers livres de l'Ecriture, n'a eu garde de renverser cet ordre ; il a commencé par former son esprit, et s'instruire dans toutes les sciences des Egyptiens, avant de songer à pénétrer et écrire les vérités divines. L'éloquence d'Elie ne l'a emporté sur celle des autres prophètes que parce qu'il n'était pas né dans l'obscurité comme Jérémie, ni réduit à conduire des bœufs comme Amos; mais qu'étant d'un sang illustre, il avait eu d'excellents maîtres. Enfin saint Paul n'a été choisi pour vase d'élection, et pour être enlevé jusqu'au troisième ciel, qu'après avoir été formé aux pieds de Gamaliel. Il est même hors de doute qu'il n'a surpassé en doctrine les autres apôtres que parce que le progrès qu'il avait fait dans les sciences humaines était en quelque sorte la mesure de celui qu'il devait faire dans les connaissances les plus profondes et les plus saintes : *Et ideo fortasse per doctrinam aliis apostolis excellit, quia futurus in cœlestibus, terrena prius studiosus didicit.*» (Greg. Magnus, papa, lib. v Expos. in lib. Reg., cap. VIII, sub fin.)

Si nous voulions citer le témoignage du vénérable Bède, nous aurions à ce sujet des paroles assez curieuses à faire entendre. Bède dit que priver l'esprit de l'étude des sciences profanes, c'est émousser et hébéter l'esprit de ceux qui veulent avoir l'intelligence de l'Ecriture sainte; c'est les arrêter et les empêcher d'y faire aucun progrès. *Turbat acumen legentium et deficere cogit, qui eos a legendis sæcularibus litteris omnino æstimat prohibendos.* (Bed., alleg. Expos. in Samuel.)

Sans aller aussi loin que le Vén. Bède, nous pouvons cependant dire que négliger l'étude des sciences profanes et en particulier de l'archéologie, c'est se priver volontairement d'une foule de connaissances utiles.

ANTIQUITÉS. — I. On entend communément par *antiquités* tous les objets qui sont dus à l'art antique et qui sont antérieurs à l'établissement de la religion chrétienne, ou au moins à son triomphe et à la conversion de Constantin. Nous entrerons plus bas dans quelques détails sur la division historique des temps en antiquité, moyen âge et temps modernes. L'art antique auquel on doit les plus beaux monuments de la Grèce et de Rome, comprend l'architecture, la sculpture, la peinture, la glyptique, la numismatique, la céramique, la plastique, la mosaïque et toutes les productions dans lesquelles le dessin entre pour quelque chose.

Les auteurs ont toujours été fort embarrassés pour déterminer d'une manière exacte ce qu'il faut entendre par l'*antiquité* et le *moyen âge*, en indiquant une limite naturelle entre ces deux divisions; de même qu'il a toujours paru difficile de déterminer à quel moment finit le moyen âge et s'ouvrent les *temps* modernes. Dans son *Dictionnaire raisonné de diplomatique*, dom de Vaines dit, à la page 16, que par la *haute antiquité*, en général il faut entendre celle qui précède l'établissement de la domination française; par *moyen âge*, les siècles suivants, jusqu'au XI^{e}; par *bas temps*, la durée subséquente, mais antérieure à la renaissance des lettres. Cette dernière division n'a pas été communément admise. On partage ordinairement l'histoire en trois parties : l'*antiquité*, qui finit à la conversion de Constantin, en 312; le *moyen âge*, qui commence à cette dernière époque et qui finit à la prise de Constantinople par les Turcs en 1453; enfin les *temps modernes* s'ouvrent à cette époque. Si ces divisions sont communément admises, sont-elles également rationnelles? C'est une question qui a été longtemps et fortement débattue : elle intéresse plus vivement l'histoire que l'archéologie. Nous ne pouvons pas nous y arrêter longuement.

II. L'Académie française, dans son Dictionnaire, a fixé les dates du moyen âge

aux années 475 et 1453. Ainsi cette période historique commence à la chute de Rome et finit à la prise de Constantinople. C'est une période de dix siècles.

Un écrivain moderne a fait une réflexion judicieuse sur la première des dates fixées par l'Académie. « Ceux, dit M. Granier de Cassagnac, qui allégueraient l'opinion de l'Académie sur le sens du mot *moyen âge*, tomberaient évidemment dans deux erreurs : premièrement, ils confondraient le moyen âge avec le Bas-Empire ; secondement, ils feraient tomber l'empire romain un an trop tôt, le dernier empereur d'Occident, Augustule, n'ayant été pris et relégué dans le château de Lucullane, par Odoacre, roi des Hérules, qu'au mois de septembre 476, d'après l'*Art de vérifier les dates*. »

Cette critique est juste. Elle eût été plus complète et plus instructive, si elle eût indiqué la date qui sépare le Bas-Empire du moyen âge. Les Bénédictins de Saint-Maur, dans leurs écrits sur la diplomatique et la paléographie, ont émis une opinion différente de celle de l'Académie sur les bornes du moyen âge. Dom de Vaines l'a résumée dans la phrase que nous avons citée ci-dessus. Ainsi, selon ce sentiment, le moyen âge commencerait dans l'année 420 avec Pharamond Ier, roi des Français, et serait antérieur de 56 ans à la date fixée par l'Académie. La confusion du moyen âge avec le Bas-Empire subsisterait donc, et il y aurait même une différence d'un demi-siècle. Quant à la fin du moyen âge, elle précéderait de quatre siècles et demi la date fixée par l'Académie ; et ce sont ces quatre siècles et demi auxquels dom de Vaines a donné le nom de *bas temps*.

Un autre auteur, d'une autorité non médiocre, Dumersan, dans ses *Eléments numismatiques*, professe une opinion toute opposée à celle des Bénédictins sur l'époque des *bas temps*. En parlant du denier et du quinaire d'or, Dumersan s'exprime de la sorte : « Quelques pièces d'or de plus grands modules se trouvent sous les empereurs ; il en existe même des bas temps de dimension fort grande. Il est probable que ces pièces, nommées communément *médaillons d'or latins*, n'étaient pas des monnaies. »

Il ne nous appartient pas de donner notre avis dans une question de cette nature. Nous exposerons ici le sentiment du colonel Quentin. « Au milieu de ces opinions toutes contradictoires, qu'il nous soit permis d'en établir une que nous appuierons sur la numismatique et l'histoire. Elle sera exempte de la confusion reprochée à la limite fixée par l'Académie, et fixera avec probabilité les incertitudes sur l'époque des bas temps.

« Un grand événement nous paraît séparer le Bas-Empire du moyen âge, et cet événement est la fondation de l'empire de Charlemagne. Ce prince fut couronné empereur des Romains le 25 décembre 801. Or le Bas-Empire avait cessé alors d'être latin ; il était devenu byzantin. La numismatique vient au secours de l'histoire pour appuyer ces deux faits. L'un est justifié par l'introduction des lettres grecques dans les légendes des monnaies de l'empire d'Orient, introduction dont les premiers signes parurent sous les deux Tibère, dans les vingt dernières années du VIe siècle. L'autre fait est établi par un sceau frappé à Rome, à l'effigie de Charlemagne, sceau publié par Leblanc et qui est placé aujourd'hui dans la collection des médailles de la bibliothèque Royale. Ce sceau porte la légende latine D. N. KARLUS IMP. PERPETUUS, et au revers la porte d'une ville surmontée d'une croix, avec cette légende d'une signification importante et positive : RENOVATIO ROMANI IMPERII, et à l'exergue, ROMA. Plusieurs monnaies de Charlemagne, frappées à Rome, lui donnent le titre d'empereur : KAROLUS IMP., et portent au revers l'effigie de saint Pierre, avec la légende S. C. S. PETRUS. Voilà donc le renouvellement de l'empire romain constaté par des monuments numismatiques qui nous semblent d'autant mieux indiquer le commencement du moyen âge, qu'il exempte de toute confusion avec le Bas-Empire et avec le bas temps.

« Mais comment désigner le temps écoulé depuis la chute de l'empire romain jusqu'à son renouvellement par Charlemagne ? Ce temps forme une période de 325 ans, pendant laquelle s'éleva en Italie la domination des Lombards, et dans les Gaules celle des Francs et de nos rois de la première race. Cette époque ne pourrait-elle pas être appelée celle des *bas temps* ? »

L'opinion de M. Quentin paraît bien motivée. Nous ne poursuivrons pas plus longuement cet exposé historique : nous serions entraîné trop loin de notre but spécial. Nous acceptons les divisions généralement adoptées ; et, pour nos études archéologiques proprement dites, elles s'adaptent assez aisément aux périodes artistiques généralement admises. *Voy.* CLASSIFICATION.

III. Dans le Dictionnaire d'Archéologie sacrée, comme dans nos autres écrits, nous employons souvent l'expression d'*antiquité ecclésiastique*. Il n'est pas hors de propos d'en indiquer la signification précise. Les ouvrages d'art qui appartiennent à l'antiquité ecclésiastique sont ceux qui ont été exécutés depuis l'établissement du christianisme jusqu'à la conversion de Constantin le Grand. C'est donc dans la profondeur des Catacombes qu'on les retrouve communément et ils portent un cachet d'archaïsme tout particulier. Ces ouvrages, de quelque genre qu'ils soient, ont une importance très-grande et un charme spécial, en raison même du temps auquel ils ont été exécutés. *Voy.* CATACOMBES.

IV. Pour bien connaître l'antiquité ecclésiastique, pour exposer exactement les phases diverses de l'art chrétien pendant toute la durée du moyen âge, il ne suffit pas d'avoir une érudition variée et profonde, de recueillir un grand nombre de faits méthodiquement classés ; avec toutes ces qualités on peut être un antiquaire inexact ou

superficiel : il faut surtout un cœur sympathique et probe, qui sache sentir et comprendre ; il faut entrer dans l'étude de l'antiquité et du moyen âge religieux en chrétien et en catholique. De notre temps, on a cru qu'il n'était point nécessaire de croire à l'Eglise catholique, de connaître ses dogmes, d'être plein de son esprit, pour apprécier la marche, le développement, les progrès, la haute portée et la belle signification des arts inspirés par la religion et protégés par l'Eglise. De là des erreurs nombreuses, des sophismes, des mensonges. C'est que la froide science est insuffisante à donner l'entière compréhension des faits soit artistiques, soit historiques. Quand on n'est pas guidé dans l'étude des œuvres religieuses par le flambeau de la foi, on se laisse entraîner à des systèmes plus ou moins ingénieux, plus ou moins erronés, qui n'ont aucun fondement dans la réalité et qui ne reposent que sur les rêves dorés de l'imagination. Ne point voir Dieu dans l'histoire, ne point voir l'Eglise catholique dans l'histoire du moyen âge, c'est se condamner à l'aveuglement. N'en est-il pas de même quand on prétend étudier l'archéologie chrétienne en dehors des croyances chrétiennes et de l'enseignement divin de l'Eglise catholique ?

ARCHITECTE. — I. L'architecte, c'est-à-dire l'artiste qui conçoit et dresse les plans d'un édifice, d'un monument, et qui en surveille l'exécution, était désigné primitivement sous le nom de maître-ès-œuvres, de maître de l'œuvre, de maître-maçon. Celui qui était spécialement chargé de diriger les travaux de construction, quant aux détails, était nommé *cœmentarius*. Il paraît, d'après quelques auteurs, dont l'opinion est appuyée sur des documents historiques, que le titre d'architecte fut donné pour la première fois aux ingénieurs militaires, et que l'emploi n'en remonte pas au delà du XVIe siècle.

La plupart des architectes qui élevèrent les plus beaux monuments du moyen âge étaient des évêques, des abbés, de simples prêtres et de simples moines, dont le talent naissait, croissait, se développait, se perfectionnait à l'ombre du sanctuaire et du cloître. Cette circonstance, ainsi que le génie profondément chrétien du moyen âge, nous explique le caractère éminemment religieux des édifices de cette époque. Nous y trouvons aussi la seule explication possible à la rapidité extraordinaire avec laquelle on élevait ces monuments gigantesques, à l'enthousiasme pieux avec lequel les populations se livraient à l'exécution de l'œuvre sainte, à l'harmonie merveilleuse qui règne dans toutes les parties de ces immenses basiliques, où tout est en rapport avec les besoins du culte et avec les prescriptions de la liturgie. Tandis que la société était sans cesse agitée par des passions ardentes et diverses, et que la féodalité remuait la multitude au profit de rivalités ambitieuses, la religion entreprenait et achevait de vastes édifices qui font aujourd'hui et qui feront à jamais l'admiration des hommes.

Nous avons donné quelques détails sur ce fait remarquable dans nos *Cathédrales de France* (pag. 450 et suiv.) Il a été mentionné par tous les écrivains, sans exception, qui ont étudié l'histoire du moyen âge. C'est de nos jours seulement que l'on s'est efforcé d'en diminuer l'importance et d'en amoindrir la portée. Nous ne saurions souscrire aux assertions erronées de certains archéologues qui prennent les fantaisies de leur imagination pour guide et règle de leurs jugements. Suivant eux, l'architecture romano-byzantine représenterait le régime ecclésiastique et ce qu'ils appellent l'art sacerdotal, tandis que l'architecture ogivale serait le magnifique symbole de l'affranchissement de l'esprit laïque repoussant les exigences de l'école cléricale. Il suffit d'être initié aux connaissances vraiment archéologiques et historiques pour réduire à leur juste valeur des théories qui sont condamnées par tous les faits historiques et qui répugnent essentiellement aux idées dominantes du siècle auquel on les attribue.

Pendant toute la durée du moyen âge, les architectes les plus habiles et les plus illustres furent des ecclésiastiques. Durant la même période, un certain nombre d'artistes laïques se fit justement distinguer, sans que jamais entre les premiers et les derniers on vît cet esprit de rivalité et de jalousie qui divise si fréquemment et si malheureusement les architectes de nos jours.

Au XIe et au XIIe siècle, nous voyons se former en France, sous la direction des ecclésiastiques, des corporations religieuses uniquement consacrées à la construction des églises, sous le nom de *Bâtisseurs d'églises* et de *Logeurs du bon Dieu*. Si la société, considérée dans son organisation générale, n'est pas propre à seconder les grandes entreprises, le principe d'association y supplée autant qu'il est possible ; il augmente les ressources, et en crée, pour ainsi dire, de nouvelles. Aussi trouvons-nous fréquemment au moyen âge des corporations pour l'exercice des principales industries : corporation des orfèvres, des forgerons, des imagiers, etc. Chaque corporation a sa bannière et son saint. La bannière devient le drapeau de l'association ou de la petite nation d'ouvriers qui la suit. L'enseigne est le blason particulier de chaque famille, blason marchand qui n'est pas moins respecté par ceux à qui il appartient, que le blason nobiliaire par les hauts barons.

Ce n'est guère qu'à partir du XVe siècle que l'architecture fut plus spécialement cultivée par des artistes laïques. C'est aussi à dater de cette époque que les belles traditions anciennes dépérissent et tombent. L'allégorie détrône le symbolisme, l'esprit prend la place de la naïveté. Le caprice de la mode pénètre jusque dans l'église et bientôt, à l'époque dite de la Renaissance, nous verrons entrer jusque dans le sanctuaire des compositions moitié païennes, moitié chrétiennes, où s'étaleront à l'aise les idées satiri-

ques, bouffonnes et même licencieuses du xvi^e siècle.

Si nous voulions nommer les architectes chrétiens les plus anciens et les plus renommés, nous aurions à dresser un catalogue presque infini. Nous ne saurions toutefois passer sous silence les noms de saint Grégoire de Tours, de saint Perpet et de Léon, aussi évêques de Tours; de saint Germain et de Maurice de Sully, évêques de Paris: d'Agricola, évêque de Châlons; de Fulbert, évêque de Chartres; d'Arnoul de Beauvais, évêque de Rochester, en Angleterre; d'Alexandre, né en Normandie, et évêque de Lincoln, en Angleterre; de Jean de la Villette, né à Tours, et évêque de Wells, en Angleterre, etc., etc.

II.

Depuis quelques années, et sur l'invitation du comité historique des arts et monuments, on a recherché avec ardeur, dans toutes les parties de la France, le nom des architectes et des artistes qui ont fleuri au moyen âge. Il est résulté de cet appel qu'un grand nombre de noms a été signalé dans chaque province, et que M. Didron, secrétaire du comité, a été chargé de publier à part les documents nombreux qui ont été recueillis à ce sujet. Il est bien à craindre que, dans les longs catalogues envoyés au comité et qui vont être publiés, il ne se trouve beaucoup plus de noms de simples ouvriers que de véritables artistes. Au moyen âge, l'art et l'industrie ne sont pas distincts comme aujourd'hui. Il n'y a pas alors entre la profession et le métier cette distinction que les idées modernes ont faite. L'encyclopédiste du xiii^e siècle, Vincent de Beauvais, dans son *speculum doctrinale* (*Miroir de la science*), comprend tous les arts et tous les métiers sous le titre général d'art mécanique. Dans la langue du moyen âge, soit savante, soit vulgaire, les mêmes mots s'appliquent à l'art et au métier. *Artifex*, qu'on a voulu opposer à *operarius*, rarement employé d'ailleurs, désigne aussi l'ouvrier, comme *artificium* désigne le métier. *Ars* a une signification plus générale, mais ordinairement littéraire. *Artista* veut dire l'homme habile dans les arts libéraux. *Operarius* serait peut-être une expression plus noble, ainsi que *opus*, désignant plutôt le produit du génie de l'homme que le travail de ses mains; mais il est aussi communément employé pour simple ouvrier. *Officium* est un autre mot qui prend quelquefois un sens plus ambitieux, *ministerium* ou *misterium*, s'appliquent également au métier. Les mots *magister*, *scholaris*, *discipulus*, empruntés aux professions littéraires, sont employés pour désigner les maîtres et les apprentis dans tous les métiers. Il y a donc synonymie constante entre le travail des mains et la production de l'esprit, au moins quant à la production des œuvres où le beau artistique a son expression. Par là se manifeste une véritable égalité entre les travailleurs, au moyen âge, que l'art lui-même, du reste, s'est chargé de figurer et de traduire à tous les yeux; les arts libéraux et les métiers se montrent sculptés au même titre et à des places également honorables sur le portail des cathédrales. Cet esprit d'égalité a de quoi nous surprendre depuis la prépondérance des académies et la manie de privilége et de distinction qui en est sortie; mais il n'a rien que de conforme à ce que nous savons des sentiments de dévouement religieux et de hiérarchie sociale qui caractérisent le moyen âge. Il n'est pas inouï d'ailleurs dans l'histoire de l'art, puisque ce n'étaient que des ouvriers, ces potiers de Corinthe ou de Vulci, dont les ouvrages font l'admiration des juges les plus difficiles. L'égalité entre tous les travailleurs était consacrée, au moyen âge, par les idées religieuses. Les monastères, où se pouvait le mieux réaliser la société chrétienne, avaient accueilli sans distinction le travail des mains, celui de l'intelligence et cet autre travail qui suppose un égal exercice de l'esprit et de la main. Dans l'enceinte des villes, les mêmes habitudes s'étaient conservées au sein des corps de métiers qui composaient l'organisation industrielle de la cité. La corporation, la confrérie des travailleurs, tout en maintenant l'égalité du travail, explique l'harmonie, la constance et la pureté de l'art religieux; surtout si l'on y joint l'influence des idées hiératiques, influence que l'on contesterait en vain, puisqu'elle est apparente et évidente dans le plus grand nombre des monuments chrétiens.

III.

Dans cet article sur les architectes du moyen âge, nous ferions un grave oubli si nous passions sous silence un ouvrage remarquable de MM. J. Renouvier et Ad. Ricard, intitulé : *Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier*. Quoique cet ouvrage offre spécialement un intérêt de localité, on y trouve cependant des détails fort curieux sur les artistes au moyen âge. L'organisation du travail et des travailleurs étant à peu près la même dans toutes les villes de France à cette époque reculée, c'est donc un service éminent rendu à cette partie de notre histoire de l'archéologie, par MM. Renouvier et Ricard, que le livre qu'ils viennent de publier. Nous en citerons seulement quelques lignes.

« Les artistes et les ouvriers construisant en pierre sont désignés à Montpellier par les noms de *magister lapidum*, *magister de petra*, *peyrerius*, *lapicida*, dans les titres latins; *maistres de peyra et peyrier*, dans les textes en langue vulgaire; et enfin, quand le français s'introduisit, *masson* et *architecte*. Ces termes sont employés indifféremment; bien que celui de maître de pierre paraisse généralement plus relevé, celui de *peyrier* s'applique certainement à l'architecte; nous le verrons donné à des maîtres des *œuvres royaux*, et tous se montrent souvent appliqués aux mêmes individus

« Le règlement des maçons d'Etienne Boi-

leau (*Livre des mestiers, pag.* 108), dans lequel saint Louis donne la *mestrise*, et qui déclare les tailleurs de pierre exempts du guet *très le tans de Charles Martel*, indique déjà qu'il n'est point nécessaire de faire de ce métier une institution exceptionnelle, d'y voir une société plus secrète, un corps plus libre que les autres. Les corps de métiers, tels qu'ils nous apparaissent dans la cité du moyen âge, ne laissent pas de place pour les francs-maçons. Nous ne voulons pas nier l'association maçonnique de Dotzinger au XVe siècle, la loge d'Erwin de Steinbach au XIIIe, et même des associations plus secrètes et plus anciennes; mais, quand on les aura dévoilées, ce ne seront encore que des exceptions. Les constructeurs sont d'abord dans l'Eglise, puis dans la commune; c'est dans l'Eglise et dans la commune qu'il faut chercher l'histoire des architectes, comme celle des autres artistes. (*Voy.* ARTISTE, FRANC-MAÇON.)

« Les statuts de la confrérie des peyriers de Montpellier sont de 1365. Il n'y a rien qui concerne l'exercice du métier. On peut supposer, si l'on veut, des statuts particuliers restant secrets et concernant les pratiques de la profession; mais rien n'indique une de ces associations secrètes cachant sous des rites géométriques les procédés de leur art, et remontant à l'architecte biblique Iram; rien ne dénote une de ces loges de francs-maçons comme celle que fonda, dit-on, à Strasbourg Erwin de Steinbach, loges dont on a tant parlé, sans les connaître, et auxquelles on a attribué tant d'influence et jusqu'à l'origine de l'ogive. Les règlements des maçons de Paris, enregistrés par Etienne Boileau, ne sont pas plus explicites. Le secret du métier y est cependant mieux constaté par l'engagement que prennent les maîtres de ne montrer nul point de leur métier aux aides et valets qu'ils peuvent prendre, et qui sont ainsi bien distingués des apprentis.

« Deux cents ans après la rédaction de ces règlements, les maçons architectes de Montpellier se plaignaient que leurs statuts étant brûlés, perdus et adirés, plusieurs ignorants s'étaient entremis et ingérés d'exercer la maçonnerie et l'architecture, au grand dommage du public, l'ouvrage n'étant fait suivant l'ordre d'architecture; et Henri III, qui, dans son édit de 1581, avait donné le règlement le plus général sur les maîtrises, confirma et octroya, en 1586, les nouveaux statuts qu'ils avaient rédigés et soumis à la cour de son gouverneur à Montpellier. Il n'est plus question ici de charité le jour de l'Ascension, et de lampe à Notre-Dame-des-Tables, mais de la sublimité de l'architecture et de l'érudition. L'art est encore confondu avec le métier, comme au moyen âge, mais il est loué dans des termes appartenant à la langue de la Renaissance. On établit dans ces statuts les conditions de l'apprentissage et du compagnonnage, la confection et la réception du chef-d'œuvre; on fixe des cotisations et des amendes, applicables moitié au roi, moitié à la boîte du métier, destinée à assister les pauvres maîtres et compagnons souffreteux; on pose les règles de l'élection des prévôts, qui tiennent la boîte du métier et font l'inspection des ouvrages de maçonnerie exécutés dans la ville, pour s'assurer qu'ils sont faits suivant l'art de l'architecture. Ces règlements tout civils ne se confondaient pas, du reste, avec les règlements de la confrérie, qui étaient gardés dans l'église de Saint-Guillem.

ARCHITECTONIQUE. — Cette expression est employée en deux sens. Prise adjectivement, elle signifie, qui a rapport à l'architecture, qui a pour objet l'architecture, qui tient à l'architecture. Prise substantivement, elle signifie, l'art de l'architecture : on dit, dans ce sens, enseigner l'architectonique.

ARCHITECTONOGRAPHE. — Dessinateur ou écrivain qui s'occupe de la reproduction ou de la description et de l'histoire des monuments d'architecture. Autrefois, en France, il y avait un architectonographe chargé d'écrire l'histoire des bâtiments de la couronne : on le qualifiait d'historiographe des bâtiments.

ARCHITECTONOGRAPHIE. — L'art ou la science qui consiste à reproduire par le dessin ou à décrire les monuments de l'architecture. Palladio, Piétro, Bellori et Sandrat de Nuremberg ont traité de l'architectonographie.

ARCHITECTURAL. — Qui tient à l'architecture. On dit l'art architectural, la science architecturale.

ARCHITECTURE. — I. L'architecture est l'art de bien bâtir, suivant des règles et des proportions déterminées, de sorte que chaque édifice ait toutes les perfections dont sa destination le rend susceptible, et qu'il se distingue par l'ordre, la convenance de la distribution intérieure, la beauté des formes, un caractère convenable, la régularité, et le bon goût des ornements extérieurs et intérieurs.

On divise communément l'architecture en :

Architecture religieuse,
Architecture civile,
Architecture militaire,
Architecture navale.

Indépendamment des règles générales qui leur sont communes, chacune de ces classes a ses règles, son style, ses convenances particulières.

Nous nous occupons seulement de l'architecture religieuse. C'est celle qui a pour objet la construction des édifices consacrés au culte, et, par suite, leur réparation, leur restauration, leur entretien.

L'architecture religieuse, entendue dans son sens le plus large, comprend deux périodes:

La période païenne,
La période chrétienne.

La première embrasse le temps qui a précédé l'établissement du christianisme

(Il en faut toutefois excepter l'architecture qui fut en vigueur chez les Juifs et qui fut consacrée à l'honneur du vrai Dieu). La seconde comprend tout celui qui s'est écoulé depuis l'établissement du christianisme jusqu'à l'époque dite de la Renaissance, où l'architecture, après quelques moments d'hésitation, est revenue au style usité durant la période païenne. Il faut noter que, durant les premiers siècles de l'Eglise jusqu'à la conversion de Constantin le Grand, l'architecture chrétienne n'avait point encore de style propre et caractérisé. Ce n'est qu'à partir de la cessation des persécutions que l'architecture chrétienne entra dans une voie nouvelle, et qu'elle commença cette marche glorieuse qui devait conduire aux immortels édifices du XIII^e et du XIV^e siècle.

L'architecture païenne, ou classique, se caractérise par ses ordres.

L'architecture chrétienne, ou du moyen âge, se caractérise par ses époques.

L'ordre se détermine par la forme et les proportions particulières de la colonne et de l'entablement. Les anciens avaient cinq ordres d'architecture ainsi dénommés :

Ordre toscan,
Ordre dorique,
Ordre ionique,
Ordre corinthien,
Ordre composite.

Ils ne les employaient pas indifféremment pour toute construction : il y avait, pour chaque ordre, une destination spéciale. (*Voy.* ORDRE, CHAPITEAU, COLONNE, ENTABLEMENT.)

Les époques de l'architecture du moyen âge ne sont pas moins bien définies que les ordres de l'architecture classique. Celui qui le contesterait tomberait dans une grave erreur. Et ce serait étrangement s'abuser que de croire que les ordres antiques d'architecture ont toujours et partout possédé la régularité et la perfection que nous avons observées dans ceux qui ont été regardés comme types. Il y a quatre époques principales qui ont dominé dans l'architecture religieuse en France et dans le centre et le nord de l'Europe, durant le moyen âge, si nous y comprenons le style de la Renaissance, qui n'appartient pas au moyen âge proprement dit.

La première époque, ou l'architecture romano-byzantine primordiale, autrement dite architecture gallo-romaine, romane primitive, style latin, etc., qui, chez nous, commence à Clovis et se termine à l'an 1000.

L'époque romano-byzantine proprement dite, qui embrasse le XI^e siècle tout entier et la plus grande partie du XII^e.

L'époque ogivale, qui commence à la fin du XII^e siècle et s'étend jusqu'au commencement du XVI^e.

Enfin l'époque de la Renaissance, qui régna depuis le commencement du XVI^e siècle et ne s'étendit guère au delà du milieu de ce même XVI^e siècle. (*Voy.* AGE DES MONUMENTS, CLASSIFICATION.)

II.

Nous renvoyons aux articles ORDRE, IONIQUE, DORIQUE, etc., ce que nous avons à dire de particulier sur l'architecture antique. Nous exposerons ici et très-brièvement les caractères de l'architecture propre aux plus anciennes nations civilisées : nous envisagerons les monuments qui en ont été le produit uniquement au point de vue religieux. Mais avant de commencer cet exposé, nous donnerons quelques considérations sur les causes de la décadence de l'architecture romaine sous les premiers empereurs.

Si cela ne nous entraînait pas hors de notre sujet, nous montrerions par des détails historiques que l'art fut entraîné vers sa ruine par les mêmes circonstances civiles et politiques qui flétrirent cette fleur de sentiment et détruisirent ce goût épuré pour les belles choses, qui semblent être le résultat de la paix, et, nous pouvons le dire, surtout de la vertu.

Il paraît constant que c'est dans l'intervalle du règne de Commode à celui de Constantin que commence la réunion des causes générales de la décadence de l'empire romain, dont celle des sciences, des lettres, des arts, fut la suite.

Comment alors aurait-on pu se livrer à leur culture? Dans quelles contrées leurs monuments auraient-ils eté exécutés avec le soin et le goût qu'ils exigent? Certes, ce n'eût pas été à Rome. Avilis sous le despotisme, privés de leurs richesses par des proscriptions successives, ou livrés aux intrigues de cour, les sénateurs, les chefs des anciennes et illustres familles, en perdant le calme de l'esprit et le repos de l'âme, avaient perdu l'amour des arts; ils ne s'en occupaient guère, et bien moins encore cette jeunesse dépravée, abandonnée à tous les vices, dont souvent elle trouvait sur le trône l'exemple et l'excuse.

En suivant la série des empereurs, que voyons-nous? Des empereurs avilis dans le luxe et la débauche, ou des soldats de fortune, non moins vicieux que les autres. Sous de tels princes les beaux-arts ne pouvaient prospérer.

L'influence des nations barbares ne fut pas instantanée; mais précisément parce qu'elle fut lente et insensible, elle n'en fut que plus puissante. Peu à peu les principes s'altèrent sous une action, pour ainsi dire, inappréciable, et dont les effets ne devinrent que plus apparents après de longues années. Les soldats que le bonheur de la guerre ou des causes plus ou moins extraordinaires portèrent sur le trône n'avaient pas le goût assez épuré pour donner à la culture des belles-lettres et des beaux-arts une direction éclairée. Cependant tous voulaient par les monuments laisser un souvenir de leur fortune : leur puissance avait besoin d'être attestée à la postérité par quelque édifice de grande dimension. De là ces constructions de toute espèce dans lesquelles nous voyons

apparaître successivement tous les signes de la décadence.

Les guerres de l'invasion des barbares précipitèrent rapidement les arts vers leur entière dégénérescence. Les conceptions du génie profond et méditatif de l'architecture, les savantes créations de la sculpture, et celles de la peinture plus séduisantes encore, fleurs légères d'imagination et de sentiment, inventions sublimes, dont les éléments sont d'un genre et, si j'ose le dire, d'un tempérament plus délicat que ceux des sciences et des belles-lettres, s'altérèrent et périrent entre les mains d'étrangers de nations diverses, confondus avec les indigènes au sein de Rome et de l'Italie.

C'est donc, à ce qu'il paraît, dans le concours de toutes ces circonstances, au IVe siècle, qu'il faut en grande partie chercher les causes de la décadence des arts chez les Romains, au lieu d'attribuer uniquement et directement celle-ci à la translation que fit Constantin du siége de l'empire dans une nouvelle capitale.

La liberté que Constantin accorda au christianisme, qui prit alors presque généralement la place de la religion païenne, produisit dans l'Etat un changement dont les beaux-arts durent aussi se ressentir. Sans doute la préférence donnée à la religion nouvelle sur un culte qui avait pour objet des divinités imaginaires, personnifiées sous la forme de belles statues, priva l'art de quelques modèles et de sujets d'ouvrage propres à le perfectionner. Mais cette perte n'eut une influence ni aussi décidée, ni aussi prompte qu'on le croit communément, parce que en cessant de rendre à ces statues des hommages absurdes, on en conserva un grand nombre comme simples monuments, témoin Prudence, auteur du IVe siècle, qui s'exprime ainsi qu'il suit (*Advers. Symm., lib.* I, *vers.* 503) :

> ..... *Liceat statuas consistere puras*
> *Artificum magnorum opera.*

III.

Séroux d'Agincourt, dans son grand ouvrage, *L'Histoire de l'art par les monuments*, s'efforce de démontrer que la décadence dans les arts et spécialement dans l'architecture, ne saurait être attribuée sans injustice aux nations gothiques. Il donne des détails fort intéressants sur cette question en parcourant le règne des princes Wisigoths en Italie. Théodoric professait une vénération profonde et une admiration éclairée pour les monuments de l'antiquité.

Théodoric rétablit une charge ancienne qui imposait le soin et l'obligation de veiller à la conservation et à la restauration des monuments. Les officiers qui avaient cette charge devaient veiller jour et nuit à ce qu'il ne fût porté aucune atteinte aux monuments des arts. Est-ce là le fait d'un barbare ?

Le même prince assigna des sommes considérables et donna vingt-cinq mille briques pour l'entretien des murs de Rome : *Ut illa mirabilis silva mœnium, diligentia subveniente, servetur.* Sa sollicitude s'étendit jusqu'aux églises catholiques, et surtout à la basilique de Saint-Pierre. Les historiens des monuments sacrés, Baronius, Boni, Ciampini, Bonanni, en fournissent les preuves; ce dernier donne même le dessin de deux tuiles tirées de la couverture de cet édifice, lorsqu'il fut démoli en 1606, et sur lesquelles sont empreintes ces légendes : *Regnante Theodorico domino nostro felix Roma. — Theodorico bono Roma.*

Séroux d'Agincourt a possédé lui-même une tuile portant une empreinte de cette espèce, qu'il avait recueillie à l'époque de la restauration du clocher de l'ancienne église de Sainte-Praxède, construite au Ve siècle.

Théodoric donna à son propre architecte des instructions fort remarquables, dans lesquelles nous voyons un précepte qui n'a été que trop négligé dans des siècles qui ont traité le sien de barbare. Il exige formellement que les nouvelles constructions à faire dans son palais soient parfaitement d'accord avec les anciennes : *Censemus ut antiqua in pristinum nitorem contineas et nova simili antiquitate producas : quia sicut decorum corpus uno convenit colore vestiri, ita nitor palatii similis debet per universa membra diffundi.* (Cassiodor., Var., lib. VII, form. 5.)

IV.

Chez les plus anciens peuples, ceux qui étaient étrangers au culte du vrai Dieu et différents des Juifs, il y avait une idée généralement répandue, c'est que le monde apparent a été la demeure ou la maison de Dieu, et que le ciel est son séjour habituel. L'univers, et plus particulièrement le ciel, étaient considérés, pour cette raison, comme le véritable temple de la divinité, le temple par excellence. Ce temple grandiose et primitif devait être considéré comme le modèle et le type de tous les autres temples que l'on voulait élever à l'honneur de Dieu. Il semblait indigne de la majesté divine de bâtir des sanctuaires semblables aux maisons communes habitées par des hommes et destinées à les protéger contre les intempéries des saisons et les injures de l'air.

C'est sans doute pour cela que, dans l'antiquité et chez toutes les nations, la construction des temples était regardée comme un art religieux ou hiératique. Si l'architecture était l'art de bâtir d'après certains principes, certaines règles invariables et certaines lois sur l'étendue, la dimension et la forme; si de plus, les sanctuaires devaient être une imitation de la grande construction du monde et spécialement du ciel, alors la science et l'art d'élever des temples appartenaient particulièrement à ceux qui étaient voués d'une manière plus intime au culte de Dieu et qui, à cause de leurs fonctions sacrées, devaient habiter dans le voisinage du sanctuaire.

L'architecture sacrée, celle des temples, était donc un art symbolique. Les temples égyptiens offrent des plafonds peints d'azur,

parsemés d'étoiles et de figures de toute espèce qui représentent le firmament; des colonnes énormes, couronnées de chapiteaux peints de diverses couleurs et particulièrement en vert, soutiennent ces plafonds, et le tout est évidemment l'image du firmament s'étendant sur la surface de la terre.

Il y avait, chez les anciens Perses, des temples souterrains, qu'ils prétendaient avoir été fondés par Zoroastre, et dans lesquels on expliquait aux initiés la descente des âmes au monde matériel et leur retour au monde spirituel. Dans ce but, l'univers entier, le ciel et la terre, y étaient figurés. Le roc représentait le symbole de la matière en général; dans l'intérieur du souterrain étaient représentés les éléments, les planètes, les étoiles fixes, les douze signes du zodiaque, une échelle à huit échelons de plusieurs matières pour servir d'escalier aux âmes ambulantes : tout cela était disposé avec ordre et rangé symétriquement en des endroits réservés, séparés l'un de l'autre à une distance égale; les diverses constellations, ainsi que les divisions du monde visible et invisible, étaient exposées aux regards des initiés.

En Grèce, nous voyons également des monuments de ce genre. Creuzer dit que les architectes pélasges ont sans doute voulu imiter, dans les coupoles ou dômes en-dessus de la terre et au-dessous, la voûte du ciel. (*Creuzer*, *Symbolik.*, p. 62).

L'architecture, et nous entendons parler ici de l'architecture religieuse, n'a donc point tiré son origine de la nécessité, ainsi que le prétendent certains auteurs. Elle a une source plus noble, et sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, elle ne doit point être assimilée avec les vulgaires produits du besoin et de l'industrie.

V.

Architecture hébraïque. Nous ne pouvons considérer ici l'architecture chez les Hébreux que sous un point de vue général. (*Voy.* Arche, Temple de Salomon.) Quoi qu'en disent des écrivains prévenus, l'art de bâtir était parvenu chez les Juifs à une très-grande hauteur sous le règne de Salomon; et en cela, nous voyons que cet art a suivi chez cette nation la même marche que chez les autres peuples. Partout, en effet, nous remarquons que l'art de bâtir, comme tous les beaux-arts, arrive à son plus haut point de perfection sous le règne du prince qui semble personnifier la plus grande prospérité d'un peuple. Conclure de ce fait que l'art était inconnu ou dans l'enfance jusqu'à l'époque où il a créé son chef-d'œuvre, ce serait mentir à l'histoire et à l'expérience.

Ce qui nous manque pour apprécier convenablement l'art de bâtir chez les Hébreux, ce sont les monuments, ou au moins des ruines. Par un effet de la vengeance divine, il n'est pas resté pierre sur pierre du plus célèbre édifice des Juifs, et le fameux palais de Salomon n'a pas laissé de vestiges de son antique splendeur. N'est-ce pas à cause de l'absence des renseignements que beaucoup d'écrivains, dont les intentions d'ailleurs nous semblent fort suspectes, ont avancé que la civilisation hébraïque n'était qu'un pâle reflet de la civilisation des Egyptiens, et qu'en fait de beaux-arts, les Juifs ne surent qu'emprunter à leurs voisins? Ce qui nous donne lieu de croire que ces écrivains méritent peu de confiance, c'est qu'ils regardent les cérémonies judaïques relatives au sacrifice comme une imitation des cérémonies païennes et comme une marque de barbarie. Ces écrivains ignorent-ils les mystères de l'expiation et de la rédemption par le sang, mystères dont le christianisme seul peut offrir la solution?

Nous pensons, et en émettant notre opinion, nous suivons les traces des meilleurs historiens, nous pensons que les Hébreux, comme les peuples fortement constitués, communiquèrent à leurs édifices publics un caractère spécial, caractère en rapport avec leurs croyances et avec leurs mœurs. Nous inclinerions à croire que les traditions du moyen âge sur les architectes du temple de Salomon, sur les maçons de ce grand roi, ne doivent pas être entièrement rejetées, du moins, quant aux déductions que l'on en peut tirer relativement à la culture de l'art chez les Juifs. Il y a évidemment dans les confréries du moyen âge, organisées pour la construction des églises, un souvenir plus vivant de la Bible et des passages où il est question du temple de Salomon, que des procédés traditionnels transmis à travers les âges des constructeurs primitifs aux constructeurs de ce temps. Mais ne peut-on pas néanmoins invoquer ces vieilles croyances en faveur de l'importance attachée chez les Hébreux à l'érection des édifices sacrés?

Ces considérations se compléteront d'elles-mêmes par la description que nous avons donnée ailleurs du temple de Jérusalem et des monuments hébraïques intimement liés à la religion judaïque. Nous y renvoyons le lecteur. Nous le renvoyons également à l'article Tombeaux, où nous sommes entrés dans d'assez longs détails sur les tombeaux des Juifs.

VI.

Architecture phénicienne. Les Phéniciens formèrent une nation civilisée à une époque historique fort reculée. Pour avoir une juste idée de leurs monuments, de leurs travaux et de leurs arts, il ne faut point oublier qu'ils se séparèrent de bonne heure en plusieurs branches, qui ne furent pas également célèbres, quoique toutes elles aient conservé des traits communs. Indépendamment de plusieurs arts et métiers, les Phéniciens avaient acquis la connaissance de l'usage des métaux et de l'art de la navigation. Par les travaux actifs et journaliers qu'ils étaient obligés de faire sur leurs vaisseaux, ils acquirent une grande habileté dans la marine et par conséquent aussi dans l'architecture navale. C'est sans doute cette dernière science qui a fortement contribué à

perfectionner les artistes phéniciens dans l'emploi du bois pour la construction : ils en firent usage dans leurs temples et leurs habitations particulières. Quoique nous manquions de documents précis sur les monuments primitifs des Phéniciens, les antiquaires s'accordent à penser que les constructions en bois ne furent ni les plus nombreuses, ni les plus considérables. Le bois n'était communément employé qu'à l'intérieur pour faire des colonnes, pour décorer les salles, pour faciliter la disposition des panneaux et des remplissages, enfin pour construire des toits. Les mêmes antiquaires regardent comme vraisemblable que l'architecture des Phéniciens se distinguait de celle des autres peuples, parce que Strabon, en parlant de Tyrus et d'Aradus, deux îles du golfe Persique, ajoute qu'il y avait des temples qui ressemblaient à ceux des Phéniciens.

VII.

Architecture assyrienne. Les antiquités de l'Assyrie offrent trop d'intérêt à l'antiquaire chrétien pour que nous hésitions à entrer dans d'assez longs détails sur les belles découvertes de M. Botta, consul de France à Bagdad, et sur celles des Anglais. Un grand nombre de passages de la Bible, notamment des prophéties de Daniel, sont confirmés par les monuments admirables amenés au jour par des circonstances inattendues et exposés aujourd'hui dans les musées de Paris et de Londres. Nous donnerons une notice sur ces monuments aux articles Babel, Ninive, Assyrie.

Babylone peut être regardée comme le point de départ de l'histoire. Là fut le berceau des nations ; là commencent les traditions sur la dispersion des races. Car c'est là, dans l'immense plaine de Sennaar, entre l'Euphrate et le Tigre, que s'éleva cette tour dont les hommes primitifs voulaient faire la hauteur égale à leur ambition, et dont les débris gigantesques attestent encore aujourd'hui, sur l'emplacement de Babylone, la grandeur inouïe de leurs efforts. Ces ruines monumentales suffisent à elles seules pour justifier tout ce que l'histoire nous a fait connaître de ces premiers empires, et elles rendent à tous les yeux un éclatant témoignage de la vérité des traditions anciennes, reléguées trop longtemps par des esprits frivoles dans le domaine des fictions. Leur aspect frappe et saisit l'imagination, et réveille des images de puissance et de richesse qu'on ne saurait concevoir ailleurs.

Naguère une science sceptique, légère et moqueuse, qui se nommait gravement philosophie de l'histoire, traitait Babylone et ses grandeurs de fables inventées à plaisir. Les traditions primitives de l'Orient n'avaient à ses yeux qu'une valeur poétique, comme un conte des *Mille et une Nuits*. Méconnaissant ainsi la Bible et oubliant Hérodote, cette science superficielle avait fait descendre l'enseignement de l'histoire de la place élevée qu'il occupe, pour n'en faire qu'un amusement et un passe-temps. Mais un jour devait venir, et il ne se fit pas longtemps attendre, où cette fausse science, inaugurée par Voltaire, devait être méprisée, même des écoliers, à cause de sa mauvaise foi et de son ignorance.

Rappelons encore ici une réflexion que nous avons faite plusieurs fois et qui se présente naturellement à notre esprit. C'est que la religion chrétienne, attaquée de toutes les manières, par la science et par les railleries, sort victorieuse de tous les assauts. A une époque donnée les assertions de la science sont réfutées, et de nouvelles découvertes de cette même science viennent confirmer la vérité révélée.

VIII.

Architecture égyptienne. L'architecture égyptienne est surtout caractérisée par la solidité de ses constructions et la raideur des formes. Nous aurions à parcourir en détail les antiquités égyptiennes, puisqu'elles appartiennent toutes à l'archéologie sacrée, si nous n'étions pas forcé d'abréger tout ce qui concerne l'antiquité profane. Les monuments principaux des Égyptiens sont les grottes souterraines autrement appelées nécropoles ou hypogées ; les pyramides, qui appartiennent à l'Heptanomide ou Egypte du milieu ; les obélisques, dont plusieurs ont été transportés hors d'Egypte ; le Labyrinthe, c'est-à-dire cette réunion immense de salles dont Hérodote, Pline et Strabon nous ont laissé la description ; les canaux qui ont fait regarder quelques princes comme les bienfaiteurs publics ; les chambres ou chapelles monolithes ; enfin ces temples immenses couverts d'hiéroglyphes peints ou sculptés, et précédés de rangées d'animaux, de sphinx ou d'obélisques.

En examinant les caractères de l'architecture égyptienne, nous voyons que les murs des bâtiments égyptiens sont extrêmement épais. Les toits étant de pierres d'un seul bloc qui traversent d'un mur à l'autre, il fallait un grand nombre de fortes colonnes pour les supporter. Les proportions des colonnes, ainsi que leurs ornements, varient beaucoup. Elles n'avaient point de bases, ou elles avaient seulement un simple support. La forme des chapiteaux égyptiens est aussi très-variée : tantôt ce n'est qu'une dalle carrée, unie ou couverte d'hiéroglyphes, tantôt ils sont ornés de feuillages, ou ils représentent un vase posé sur la colonne, ou une espèce de cloche renversée, ou ils paraissent être une imitation du palmier. Dans l'architecture égyptienne on ne trouve point de frise ; il n'y a pas non plus d'architrave et de corniche proprement dites : cependant on peut en distinguer l'équivalent dans les pierres placées sur les colonnes. L'entre-colonnement est rarement plus grand que de trois pieds. Pococke pense que les Egyptiens n'ont pas tout à fait ignoré l'art de faire des voûtes ; cependant on trouve chez eux peu de constructions en arc ; ordinairement les plafonds sont faits de grosses pierres d'un seul bloc

posées à plat et transversalement d'une colonne à l'autre.

C'est surtout dans les édifices religieux et les palais que l'on peut juger de l'art avec lequel les Egyptiens construisaient. Leur temple, dit M. Raoul Rochette (Cours d'Antiq. professé à la bibliothèque Royale, en 1837), par sa forme lourde, basse et carrée, par son intérieur sombre et mystérieux, par ses portes et ses rares ouvertures de communication, taillées en forme pyramidale, par sa façade simple et nue, par ses nombreux supports, ronds, carrés ou octogones, par les dessins hiéroglyphiques creusés sur les parois de ses murailles, par le grand nombre de ses statues peintes, par les niches carrées qui ornent ses *cellæ*, par les colosses qui se dressent sous ses vestibules et en avant de ses portiques; le temple égyptien semble avoir été extrait d'une montagne, pour être placé, sans aucune transformation, au milieu des plaines de la moyenne Egypte. Ces monuments offrent le type perfectionné des monuments troglodytiques; on dirait que les architectes ont cherché, avant tout, la force, la solidité, le grandiose. Ce ne sont partout que des masses énormes superposées les unes aux autres, que des matériaux extraordinairement pesants. De lourds piliers verticaux supportent des plafonds d'une longueur démesurée; c'est ainsi qu'à une des portes de Passolos on voit des pierres qui ont depuis vingt jusqu'à trente pieds de long sur cinq à huit de large. On trouve des sanctuaires creusés dans un seul bloc de pierre, et des sphinx de plus de vingt pieds de hauteur, sculptés dans un seul bloc de granit.

Bien qu'on remarque dans tous les monuments égyptiens une uniformité constante de symboles et de décoration, cependant leur plan varie tellement par les additions qui y ont été faites à diverses époques, qu'il est difficile de retrouver absolument un type primitif. Cependant nous donnerons ici la description d'un temple, faite par Strabon, qui connaissait bien l'Egypte.

« A l'entrée du Téménos, dit Strabon, on voit une avenue pavée, dont la largeur est d'environ un plèthre, plus ou moins, et la longueur triple. Il est des temples où elle est quadruple, et même plus considérable. On l'appelle *dromos* ou centre général, expression dont se sert Callimaque, lorsqu'il dit : Voilà le *dromos sacré d'Anubis*. Dans toute la longueur et de chaque côté, règne une suite de sphinx en pierre, distants les uns des autres de vingt coudées ou un peu plus, en sorte qu'à droite et à gauche il en existe une rangée.

« Après les sphinx on trouve un grand propylée, puis, en s'avançant plus loin, un second, puis un troisième. Au reste, le nombre des propylées n'est pas déterminé, non plus que celui des sphinx ; il varie dans les temples, de même que la longueur et la largeur des *dromos* (les *dromos* étaient découverts, et leur aire entièrement libre et sans statues). Au delà des propylées s'élève le *naos*, ou temple proprement dit, contenant un *pronaos*, ou partie antérieure du temple, et un *sécos* ou sanctuaire; le premier, d'une grandeur considérable, le second, d'une grandeur médiocre. Ce naos ne renferme point de statues, ou du moins, s'il en renferme, elles représentent quelque animal et ont des figures humaines. De chaque côté du pronaos s'avancent ce qu'on appelle les *ptères* ou *ailes* : ce sont deux murs dont la hauteur est égale à celle du temple. Leur éloignement l'une de l'autre est d'abord plus considérable que la largeur du soubassement du *naos;* mais ensuite, à mesure qu'on s'avance, on voit leurs faces se prolonger l'espace de cinquante ou soixante coudées, en se rapprochant l'une de l'autre. Les parois de ces ptères sont couvertes de grandes figures sculptées en anaglyphe, semblables aux sculptures tyrrhénéennes ou aux très-anciens ouvrages grecs. »

Les observations des voyageurs et des archéologues modernes ne font que confirmer la description de Strabon; elles peuvent servir encore à la compléter. Ainsi, dans les temples qui ont échappé à la destruction, on trouve d'abord des allées de sphinx, de béliers ou de colonnes, dont l'ensemble forme le *dromos*. C'est ainsi qu'en avant du temple de Karnac on voyait un *dromos* dallé de deux mille mètres de longueur, décoré, à gauche et à droite, d'une rangée commençant par des sphinx et se terminant par des béliers. Le nombre total des sphinx, pour les deux côtés, était de douze cents, six cents de chaque côté, et celui des béliers de cent seize. Toutes ces statues sont monolithes. Quelquefois, en avant du *pronaos*, il y a de petits temples consacrés à des divinités inférieures, aux dieux typhoniens. Devant la masse principale de l'édifice, il s'élève souvent deux obélisques, comme piliers commémoratifs de la consécration.

Les constructions principales commencent par un pylône (les propylées de Strabon), double massif en forme de tour pyramidale, avec une porte au milieu. Ces pylônes pouvaient servir soit de fortification, soit d'observatoire. Ils conduisaient dans le *pronaos*, salle à colonnes environnée de murs, qui recevait la lumière par de petites fenêtres pratiquées dans l'entablement ou dans le toit. Au *pronaos* se trouvaient attenants le *naos*, la *cella* du temple, dépourvue de colonnes, basse, environnée souvent de plusieurs murs et souvent divisée en plusieurs chambres ou cryptes, dans lesquelles on remarque des piliers monolithes, destinés à supporter les idoles, et des autels, également monolithes, qui ont la forme d'un cône tronqué. Ces autels ont environ quatre pieds de hauteur; ils sont très-évasés à leur partie supérieure. Ils sont creusés en entonnoirs, et un canal les traverse dans toute leur longueur. (*Voy.* AUTEL.) Ils sont d'ailleurs couverts d'inscriptions hiéroglyphiques.

Généralement les colonnes sont environnées d'un mur; elles ne sont pas placées, comme des péristyles, à l'entour du corps de l'édifice : si cette disposition a lieu, elles sont

réunies entre elles au moyen d'une balustrade. Les murs, bâtis en quartiers de pierre, ne sont verticaux qu'à l'intérieur ; ils forment le talus à l'extérieur, de sorte que leur base acquiert une très-grande largeur.

Les colonnes sont monolithes ou formées de plusieurs tambours. (On appelle *tambour* chacun des cylindres de pierre dont se composent les colonnes faites de pièces rapportées.) Elles sont fort courtes : leur hauteur n'a que trois ou quatre fois la longueur de leur diamètre. Elles sont lisses quelquefois, et le plus souvent chargées de caractères hiéroglyphiques. A l'intérieur des édifices, elles sont si rapprochées que les salles semblent être soutenues par une forêt de piliers. Quant aux chapiteaux, ils ont la forme d'un calice orné de feuilles de diverses espèces de plantes, comme le palmier, le lotus, avec des tailloirs d'une forme singulière. (*Voy.* Tailloir.) Il y a des chapiteaux ornés de têtes d'Isis à Denderah. Enfin, il y a des colonnes sans chapiteaux, ou simplement surmontées d'un bloc de pierre cubique. Nous devons citer encore certains piliers contre lesquels des statues sont adossées. De grandes pierres, posées sur les tailloirs, vont d'une colonne à l'autre. (*Voy.* Pyramides, Hypogées, Obélisques, Hiéroglyphes.)

Nous terminerons cette courte notice sur les caractères de l'architecture sacrée des Egyptiens, en disant quelques mots sur les caractères de la sculpture et de la peinture chez le même peuple. Le caractère général des figures égyptiennes est la gravité, la roideur et l'immobilité. Les artistes faisaient des portraits rigoureusement exacts, mais ne poursuivaient le type d'aucune beauté idéale. Les statues en pierre étaient ordinairement destinées à être adossées. Les figures assises se distinguent par la régularité de leur pose et leur immobilité complète. Les figures représentées debout marchent d'un pas roide et mesuré. L'exécution de ces divers ouvrages est plus ou moins parfaite, suivant la période artistique à laquelle ils appartiennent. Winckelmann reconnaît plusieurs périodes : l'une qui comprend tous les monuments élevés depuis les temps les plus reculés de l'histoire jusqu'à Cambyse ; l'autre s'étend depuis le règne de ce prince jusqu'à l'arrivée des artistes grecs en Egypte. Quoi qu'il en soit, une figure égyptienne, quelle que soit l'époque à laquelle elle ait été exécutée, présente, dans sa physionomie, un cachet toujours original qui empêchera qu'on la confonde avec les statues d'un autre peuple. Les Grecs ont perfectionné la partie plastique ; mais les types sont restés ce qu'ils étaient plus anciennement. D'après l'auteur que nous venons de citer, Winckelmann, le caractère général de la statuaire égyptienne consiste dans la circonscription de la figure par des lignes droites et peu saillantes; les pieds sont sur le même plan, ou l'un avance devant l'autre. Les os et les muscles sont faiblement indiqués ; les tendons et les veines ne le sont pas du tout. Les yeux sont à fleur de tête. L'os de la pommette est toujours fortement accusé et les oreilles sont placées très-haut. Le menton est petit, les pieds sont plats, et les orteils sans articulations. Les bras sont fort longs ; la poitrine est large ; les genoux et les coudes sont très-accentués. On voit que les sculpteurs s'attachaient plus à rendre les masses que les détails. Les Egyptiens ont excellé surtout dans la représentation des animaux. Aucun peuple n'a rien produit de plus remarquable en ce genre. Sous le rapport de la statuaire, tout le monde sait qu'ils ont exécuté les plus grands monuments connus. Ils nous ont laissé, en effet, des colosses qui ont plus de soixante pieds de hauteur et qui sont travaillés avec autant de soin que la plus élégante figurine. Ils se sont servis avec succès du bois, du bronze, de l'or, de l'argent et de la terre cuite. Enfin, la sculpture en creux a été traitée par eux avec une rare précision, surtout dans les innombrables hiéroglyphes qui couvrent tous leurs monuments à l'intérieur comme à l'extérieur.

De même que Memnon passe pour avoir, le premier, enseigné l'art de sculpter, de même Philoclès est regardé comme l'inventeur de la peinture. (*Diod. de Sicil., lib.* I ; *Pline, lib.* XXXV. *cap.* 3.) Une chose certaine, c'est que les Egyptiens ont pratiqué ce dernier art dès les temps les plus reculés, ainsi qu'on le voit dans les temples, dans les tombeaux, sur les momies et les papyrus. Ils n'employèrent que six couleurs : le blanc, le bleu, le noir, le rouge, le jaune et le vert. Ils les étendaient les unes à côté des autres sans les mélanger, sur un fond préparé à l'avance; et ces couleurs se sont conservées intactes jusqu'à présent. Ces couleurs étaient à base métallique : nous dirons même que le bleu de cobalt, qui est une invention moderne, a été très-souvent employé par les Egyptiens. On retrouve dans leur peinture le même style que dans leur sculpture, seulement, toutes les figures sont de profil ; les artistes ignoraient à peu près la science du jeu de l'ombre et de la lumière, ainsi que de la perspective. On trouve dans une foule de monuments de grands tableaux représentant des scènes religieuses ou funéraires, et des sujets empruntés à la vie domestique, civile et militaire de ce peuple. Norden a observé dans la haute Egypte des colonnes qui ont trente-deux pieds de circonférence et qui sont couvertes de peintures. Il est certain aussi que beaucoup de statues et de bas-reliefs étaient peints au naturel. On peut dire que dans les ouvrages de peinture égyptienne, les contours sont rigoureusement indiqués, mais que le modelé est tout à fait négligé. A propos des statues des dieux, nous ferons observer que l'on donnait au nu une couleur différente pour chaque divinité et en même temps une couleur qui lui était consacrée et par là même invariable.

IX.

Architecture indienne. — Pour quicon-

que a lu les récits des voyageurs, il n'y a pas de contrée au monde qui se présente à l'imagination entourée de plus de prestiges que l'Indoustan. Ce qui nous étonne le plus vivement, c'est que, témoins des révolutions continuelles qui ont bouleversé les peuples de l'antiquité, nous voyions une nation très-populeuse, couvrant une immense étendue de terrain, conserver ses mêmes institutions religieuses et politiques durant plusieurs milliers d'années. Pendant ce long espace de temps, cette nation, dirigée par une force qu'elle a entièrement perdue depuis longtemps, entreprend et exécute d'immenses travaux qui ont traversé les siècles jusqu'à nous et qui semblent destinés à durer autant que le monde.

Nous ne saurions donner une idée plus juste et plus convenable des caractères généraux de l'architecture indienne qu'en offrant au lecteur un passage de William de Schlegel, un des savants les plus versés dans la connaissance de l'Inde :

« Les voyageurs européens n'ont visité avant le XVIII^{e} siècle qu'un petit nombre de temples et d'édifices de l'Inde ancienne, situés sur des îles, telles que celles de l'Eléphant et de Salsette, ou sur des côtes comme à Mahavalipuram. La plupart des monuments de l'Inde ne nous sont connus que depuis à peu près une cinquantaine d'années. Nous ne les connaissons certainement pas tous, mais nous connaissons les plus remarquables et les plus importants. L'antiquité a laissé dans l'Inde les monuments les plus merveilleux. Des montagnes ont été creusées et évidées ; elles ont été converties en temples, dans lesquels on trouve des colonnes massives de dimensions gigantesques et d'un seul morceau avec leur entablement; on y voit une grande quantité de salles et de galeries sorties et taillées dans le roc vif. Ces excavations se répètent de la même manière à plusieurs étages superposés les uns sur les autres. L'antiquité a converti en monolithes des quartiers de roches isolés et d'un seul morceau avec le sol sur lequel ils reposent : quelquefois ils semblent être supportés par des éléphants qui leur servent de base, et qui sont de grandeur colossale. Dans les salles de ces temples, il y a des parois taillées perpendiculairement et sur lesquelles est représenté en relief un monde de figures de dieux, d'hommes, de démons et d'animaux. Nous avons des descriptions nombreuses et assez exactes de ces merveilles indiennes, parmi lesquelles les temples souterrains d'Elora semblent être les plus remarquables par leur dimension et leur style ; quelques-unes ont été reproduites par la gravure. Le grand ouvrage anglais de Daniell est assez connu ; d'autres voyageurs ont fourni des descriptions partielles sur diverses localités. Il faut l'avouer cependant, tous ces beaux travaux sur l'art indien sont loin de satisfaire un connaisseur en architecture, et particulièrement celui qui recueille des matériaux pour en composer l'histoire. Les artistes anglais ont malheureusement et surtout eu en vue l'effet pittoresque ; ils ont fourni un aliment actif à l'imagination de l'observateur, qui se sent plutôt et plus fortement ému à l'aspect de ruines couvertes et cachées par des plantes rampantes et des végétations extraordinaires, que par les monuments reproduits dans leur état complet et dans leur magnificence architecturale, affranchie de tout ce qui lui est étranger. Afin de pouvoir porter un jugement d'artiste, sain et clair, sur des monuments, autant que le permettent leurs ruines, il faut en avoir des restaurations intelligentes et exactes ; il faut en avoir des plans et des coupes cotées, des façades extérieures, des détails en plan, coupe et élévation. L'excellent ouvrage de Raffles sur Java fait exception ici parmi les ouvrages publiés sur l'Inde. Il est plus facile, à la vérité, de prendre, en courant, des vues pittoresques que d'étudier avec science et avec art des ruines d'une grande étendue; et, pour exécuter des travaux de cette nature, il faut un concours de moyens que de simples particuliers sont rarement à même de réunir. Les temples profanés, et par conséquent abandonnés, du peuple indien, sont pour la plupart situés dans des contrées éloignées et désertes, dans lesquelles on ne pénètre qu'avec des escortes militaires ; ensuite on est obligé de déblayer les décombres qui couvrent quelquefois le sol jusqu'à la moitié de la hauteur des monuments, et enfin il est dangereux de pénétrer dans l'intérieur des souterrains, à cause des animaux féroces et des reptiles qui y ont établi leur demeure.

« Si l'architecte n'est qu'imparfaitement satisfait des documents *pittoresques* qu'on lui a livrés sur les monuments ruinés de l'Inde, le sculpteur le sera moins encore, quoique son art ait orné d'une manière si riche l'intérieur et l'extérieur des temples de ce pays. On en a bien des gravures et des lithographies ; mais les originaux étaient pour la plupart des croquis légers et sans caractère, qui trahissent par leur difformité et leur peu d'exactitude, l'inhabileté de la main du dessinateur. Parmi les principales reproductions de ces ouvrages, les moins mal dessinées sont celles que le colonel Tod a ajoutées aux mémoires publiés par la société asiatique de Londres. Les sculpteurs indiens ont traité le bas-relief aussi bien que la ronde-bosse et la statuaire, et ils ont compris toutes les exigences de ces divers styles. J'ai vu des groupes dans lesquels l'action passionnée est reproduite d'une manière naïve et admirable : le contour des figures d'enfants, de femmes, et en général de toutes les figures à formes puissantes est digne d'éloges. Mais le défaut ordinaire des artistes indiens est d'exagérer ce que les idées nationales ont établi comme *le beau* ; ils se sont écartés de la nature sans atteindre le beau idéal. Ils ont aussi surchargé leurs idoles d'ornements et de parures ; mais cette faute contre le bon goût a été générale partout où l'art lui-même a été

sous la tutelle des castes hiératiques ou sacerdotales. Ce n'est que bien tard que l'art, devenu indépendant chez les Grecs, s'est affranchi de cette enveloppe raide, et qu'il a laissé de côté ces accessoires disgracieux.

« Les temples dont les ruines existent encore à présent, étaient consacrés au culte de Brahma et en partie à celui de Bouddha. Le style et l'architecture de ces derniers se distinguent essentiellement des premiers. Parmi le petit nombre d'archéologues critiques qui se sont voués à l'étude de l'art indien, Erskine a développé dans un mémoire spécial et d'une manière claire et précise, les caractères distinctifs des temples de Bouddha. Nous appelons sur ce mémoire une attention toute particulière, parce qu'il existe une catégorie nombreuse d'auteurs anglais, qu'on pourrait appeler les visionnaires de Bouddha ; ils aimeraient volontiers voir, dans tous les monuments indiens, des souterrains consacrés à Bouddha, et dans chaque figure assise et les jambes croisées, l'image de cette divinité. Ce qui a établi cette opinion, c'est que le Bouddhisme doit être la plus ancienne des deux religions, et que le Brahmisme n'a envahi le monde indien que beaucoup plus tard. C'est à peu près comme si l'on prétendait que les croyants de la loi de Moïse sont une secte de Mahométans qui ont déserté l'islamisme. » (*De l'accroissement et de l'état actuel de nos connaissances sur l'Inde*, 1831. Berlin.)

Il est très-remarquable qu'en général les sanctuaires indiens, dont la série commence dans la partie la plus septentrionale de l'Inde et même d'en deçà de l'Indus, à Bamiyan, et qui s'étend jusque sur les îles les plus méridionales, c'est-à-dire, dans une distance de 3,430 myriamètres ou 800 lieues, soient presque tous consacrés à la même religion, et que leurs sculptures représentent toutes des sujets d'une seule et même mythologie; ils doivent leur existence uniquement à la religion. Le sublime et profond génie architectural qui règne dans ces monuments, montre que ces nations n'exécutaient pas en esclaves les travaux qu'on leur commandait, et que ni la contrainte, ni la violence, n'étaient les mobiles de leur activité matérielle, mais bien l'inspiration religieuse qui les poussait à élever la suite de monuments grandioses et merveilleux que nous allons tâcher de décrire : car la conception de quelques grottes colossales et de quelques temples est surpassée par leur exécution fine et intelligente, à laquelle vient se joindre la richesse infinie et si variée de la sculpture. Il serait difficile et téméraire même de les mettre en parallèle avec les pyramides et les temples de la célèbre Thèbes égyptienne, parce que les Grecs seuls ont su, dans l'antiquité, rivaliser avec les Indiens en fait de goût et d'élégance.

On est convenu de ranger les monuments d'architecture de l'Inde en trois catégories :

1° Ceux qui sont taillés dans le roc, sous terre, ou temples souterrains ;

2° Ceux qui sont élevés au-dessus de terre et construits avec d'énormes blocs de rochers, dans lesquels il se trouve cependant des pièces souterraines ;

3° Enfin, ceux qui s'élèvent librement au-dessus du sol.

Nous ne poursuivrons pas davantage ces notions sur l'architecture indienne. Nous finirons en donnant en abrégé la description du célèbre temple d'Elora.

Vers le centre de la presqu'île de l'Inde, le Dekan, à peu de distance au nord-ouest de Daulatabad, dans la province d'Aurungabad, se trouvent les célèbres et merveilleux temples souterrains d'Elora, dont l'origine est tout à fait inconnue. (The Wonders of Elora, by John B. Seely.) Ces temples sont sous tous les rapports les plus remarquables et les plus imposants de l'Inde. Tout ce que l'intelligence et le cœur peuvent imaginer de grand et de beau, noblesse et élévation de conception, élégance dans le dessin, perfection accomplie dans l'exécution, se trouvent réunis dans ce groupe de sanctuaires. Les monuments d'Elora ne sont point élevés au-dessus du sol, ils sont creusés sous terre par la main de l'homme et dans une ceinture de montagnes de granit rouge qui s'étend en forme de fer à cheval dans un espace de plus d'une heure de marche. Ils sont composés de plusieurs étages les uns sur les autres, de grottes, de temples, d'habitations plus ou moins grandes, plus ou moins colossales, creusés dans le roc avec une patience et un travail que rien ne peut décrire, et ornés avec une profusion de sculptures de toute espèce et sans exemple. Ces ouvrages ne peuvent avoir été produits que par des milliers d'artistes et d'ouvriers, ne peuvent être l'œuvre que d'un peuple tout entier de tailleurs de pierre et de sculpteurs, qui travailla pendant un grand nombre de siècles. C'est ce que prouvent surtout l'imperfection dans l'exécution de certaines parties de ces temples et la perfection dans d'autres parties des mêmes monuments. On y aperçoit la naissance, l'enfance, le progrès et la maturité de l'art dans toutes ses évolutions. L'histoire ne nomme point l'époque, ni le peuple, ni le nom du fondateur ou des princes, pas même de la tribu sacerdotale qui a exécuté ces œuvres gigantesques ; la tradition est muette comme la solitude sauvage et terrible dans laquelle on découvre les uns après les autres ces temples merveilleux. C'est encore auprès d'Elora que se trouve la montagne Devagiri, c'est-à-dire la montagne des dieux, qui est un véritable panthéon indien : Shiva seul y a vingt temples différents, dit-on. Il est impossible de donner une description détaillée de toutes ces grottes, de tous ces immenses souterrains qui sont placés par étages les uns au-dessus des autres, et soutenus par des rangées de milliers de colonnes et de piliers, de leurs escaliers, de leurs galeries, de leurs cours, de leurs ponts taillés avec le ciseau dans le granit vif, et de leurs ornements variés et multipliés à l'infini. Terminons en

traduisant littéralement un passage du capitaine Seely sur les temples d'Elora : « Pour élever le Panthéon, le Parthénon d'Athènes, Saint-Pierre de Rome, notre Saint-Paul ou l'abbaye de Fonthill, il en coûte de la science ou du travail : nous concevons comment cela fut exécuté, poursuivi et achevé ; mais ce que l'on ne peut s'imaginer, c'est qu'une réunion d'hommes aussi nombreux et aussi infatigables qu'on voudra se les figurer, et munis de tous les moyens nécessaires à la réalisation de leur conception, s'attaquent à un rocher naturel, haut de cent pieds dans quelques parties, le creusent, l'évident lentement avec le ciseau et produisent un temple tel que celui que j'ai imparfaitement décrit, avec toutes ses galeries, véritable Panthéon, accompagné de sa vaste cour, de son nombre infini de sculptures et d'ornements.... Non, cette œuvre est inimaginable, et l'esprit se perd dans la surprise et l'admiration. » (*Seely, Wonders, pag.* 207.)

X.

Architecture chinoise. S'il faut en croire à ce sujet le récit des historiens, les Chinois auraient une civilisation qui remonte à l'antiquité la plus reculée. Leurs monuments pourraient être comparés à ceux de l'Egypte, de l'Inde et de l'Assyrie. Les Chinois, fidèles aux habitudes des peuples primitifs, auraient conservé durant de longs siècles les traditions architecturales de leurs ancêtres, sans leur faire subir de modifications importantes, et surtout sans y introduire d'éléments étrangers.

Les historiens chinois, auxquels nous n'accordons pas grande confiance, nous disent que ce fut l'empereur Fou-Hi qui leur enseigna l'art de l'architecture, environ 3468 ans avant Jésus-Christ. Malheureusement le récit des Chinois ne s'appuie pas sur les faits, et aujourd'hui, au rapport des voyageurs, il serait impossible de retrouver en Chine quelque monument remontant à une haute antiquité, et cela pour deux raisons : la première, c'est que les principaux édifices étaient construits en bois et qu'ils n'ont pu échapper à l'action destructive des siècles ; la seconde, c'est que l'empereur Tsin-Chi-Hoang-Ti, 246 ans avant l'ère chrétienne, fit démolir tous les édifices importants, pour qu'il ne restât rien qui témoignât de la grandeur et de la puissance de ses prédécesseurs. Sauf quelques temples et quelques tombeaux creusés dans les montagnes, il n'y a en Chine aucun monument qu'on puisse faire remonter à une très-haute antiquité.

Les Chinois semblent avoir pris une tente pour type de leurs constructions monumentales. M. Hope, dans son Histoire de l'architecture, traduite de l'anglais par M. Baron, a très-bien exprimé cette pensée : « Ces nombreux piliers de bois, sans bases et sans chapiteaux, qui supportent le plafond des édifices, représentent les pieux primitifs; les toits, qui, de ces piliers, semblent projeter au loin leur dos et leur côtes, en conservant la forme convexe, sont les peaux et les étoffes pliantes étendues sur les cordes et sur les bambous; dans les pointes recourbées qui frangent ces toits, nous voyons les crochets qui retenaient les peaux déployées ; enfin dans l'étendue, le peu de hauteur et l'agglomération des différentes parties, nous reconnaissons toutes les formes et le caractère distinctif des habitations de ces pasteurs dont les Chinois sont descendus. Les maisons chinoises semblent attachées à des pieux qui, plantés en terre, auraient fini par y prendre racine et par s'immobiliser.

« Les palais ressemblent à un certain nombre de tentes réunies; les pagodes elles-mêmes, les tours les plus élevées ne sont rien autre chose que des tentes amoncelées, empilées, pour ainsi dire, l'une sur l'autre au lieu d'être placées côte à côte ; toute agglomération de maisons depuis le plus petit village jusqu'à la résidence impériale, jusqu'à Pékin, ne présente dans sa distribution que l'image d'un camp ; et quand lord Macarthey, après avoir traversé tout l'empire de la Chine dans sa plus grande étendue, de Canton à la grande muraille, fut arrivé aux confins de la Tartarie et reçu par l'empereur dans une véritable tente, à peine put-il apercevoir une différence entre cette dernière et les milliers d'édifices qu'il avait vus. »

Dans les relations des missionnaires, il est fait mention fréquemment de la *grande Muraille*. C'est d'ailleurs une des constructions les plus surprenantes que les hommes aient jamais exécutées. Quoique la description de cette muraille n'ait aucun rapport avec l'archéologie sacrée proprement dite, nous en dirons cependant quelques mots. La *grande muraille* s'étend sur une longueur de cinq à six cents lieues. Plusieurs princes, à ce qu'il paraît, ont fait travailler à sa construction; mais c'est Tsin-Hoang-Ti qui a fait la majeure partie de ce mur. Il employa cinq ou six millions d'hommes pour mener à sa fin ce gigantesque ouvrage. Les fondations de la muraille sont en grosses pierres de taille ; le reste est en briques avec un revêtement de pierres si bien jointes, si bien appareillées, que l'ouvrier qui ne disposait pas ses matériaux de manière à ce qu'on ne pût y faire pénétrer un clou, payait de sa vie son inhabileté. Dans les endroits d'un accès facile, on a établi deux ou trois remparts les uns au-dessus des autres. Ce mur est crénelé et flanqué de tours de loin en loin. Il s'élève sur les montagnes, descend dans les vallées, traverse les fleuves. Il a vingt à vingt-cinq pieds d'élévation. Quant à son épaisseur, elle est telle, que six cavaliers peuvent marcher de front sur le terrassement. Dans certaines circonstances, il a été garni de plus d'un million de soldats. M. Barrow a calculé qu'avec les matériaux de cette muraille on pouvait en construire une autre qui aurait fait deux fois le tour du globe et qui aurait eu six pieds de hauteur et deux d'épaisseur. La grande muraille, dit-on, a toujours été tenue dans un parfait état de conservation.

Les édifices chinois sont plus remarquables

par leurs proportions légères et sveltes, leur aspect gracieux, que par le grandiose de leurs dimensions. Ils tendent toujours vers la forme pyramidale. Ils se composent pour la plupart de plusieurs étages de toits, dont les angles sont relevés et ornés de cloches ou de figures fantastiques. Ils ont des colonnes de bois, qui appuient sur une base de pierre. Leur extrémité supérieure, au lieu d'avoir un chapiteau, est traversée par des poutres. Les murs sont revêtus de briques séchées ou cuites et vernissées. Les tuiles des toits sont demi-cylindriques. Quant à l'appareil dont les Chinois se servent, c'est à proprement parler *l'emplecton* des Grecs. Ils n'emploient que des matériaux de petite dimension. En général tous les édifices sont peints et produisent un effet agréable.

Les temples sont fort petits et se composent d'une seule chambre qu'on appelle *ting*. Ils sont environnés d'une galerie et quelquefois précédés de cours. Un des édifices religieux les plus remarquables est celui de Ho-Nang, à Canton. Voici comment il est distribué : il offre une enceinte quadrangulaire ; on trouve d'abord une cour plantée de trois rangées d'arbres qui conduisent à un vestibule où l'on arrive par des escaliers. De là on pénètre dans un second vestibule décoré de quatre statues colossales assises. Ce vestibule ouvre dans une cour environnée de colonnades et de corps de logis pour les bonzes ; puis on voit quatre pavillons placés sur des socles : ce sont de petits temples remplis d'idoles. Aux quatre coins de la cour se dressent quatre autres pavillons qui sont habités par les supérieurs des bonzes. Un autre bâtiment, divisé en quatre salles, renferme encore plusieurs idoles. Enfin, sur les grands côtés de l'enceinte, à droite et à gauche, se voient deux petites cours où sont des constructions servant de cuisines, de réfectoires et d'hospice. Les pavillons sont décorés de colonnes en bois, munies de bases en marbre. Les toits sont couverts de tuiles en grosse porcelaine, peinte en vert et vernissée.

« Tout style d'architecture, dit M. Hope, appartenant à une race particulière, commence par être conforme aux nécessités locales et aux produits des régions et des climats dont cette race tire son origine ; en sorte que si nous découvrons dans quelque pays une méthode complétement originale et radicalement différente de celle que nous venons de décrire, nous pouvons être certains que cette spécialité a pris sa source, à une époque quelconque, dans un climat, dans une localité, dans un ensemble de matériaux, dans un système de mœurs et d'habitudes également originaux et radicalement étrangers aux nations dont nous avons parlé jusqu'ici.

« La civilisation chinoise doit avoir été précédée, comme celle de tous les peuples, d'un état primitivement rude et grossier. La différence qui existe entre les Chinois et les autres peuples dans les formes, les institutions, les arts et les sciences, prouve que cette civilisation a été le produit d'une force intime et nationale, et non le simple résultat de l'imitation ; mais comment a-t-elle atteint ce haut degré de raffinement auquel elle paraît être parvenue ? Comment ensuite, sans avoir été anéantie, étouffée ou ramenée à ses premiers éléments par la conquête étrangère ou par quelque révolution violente, sans aucune autre cause en rapport avec l'effet produit et assez appréciable pour avoir attiré l'attention de l'histoire, a-t-elle été par l'action de quelque puissance invisible et mystérieuse comme frappée de paralysie ? Comment a-t-elle éprouvé cette chute soudaine mais complète au milieu de son premier élan ? Comment, une fois arrêtée dans sa course, est-elle restée stationnaire pendant toute la durée des siècles ? Voilà, ce semble, un des problèmes historiques les plus difficiles à résoudre. Peut-être faut-il en chercher la solution dans l'absence de toute voie convenable pour la communication des idées ; car la langue écrite des Chinois, véritable dédale, ne peut remplir sa destination : restée jusqu'à présent à l'état symbolique, elle dirige toute la capacité de l'intelligence, non vers l'étude des choses, mais uniquement vers celle de leurs signes représentatifs ; elle la condamne par là même à un travail ardu et stérile qui, loin de favoriser les développements intellectuels, arrête toute fécondité. Cette explication, bien qu'on ne puisse encore l'appuyer de toutes les preuves désirables, est cependant une des plus satisfaisantes.

« Quoi qu'il en soit, l'architecture a éprouvé en Chine le sort de tous les autres arts. Le style chinois atteignit, peut-être dès sa naissance, un haut degré de raffinement ; il s'est répandu dans les plus vastes régions, parmi les populations les plus nombreuses et les plus pressées ; non-seulement il a occupé le plus grand espace, il a eu aussi la plus longue existence, puisque, né le premier, parvenu le premier à la perfection, il subsiste encore et, toujours florissant, se reproduit sans cesse dans de nouveaux édifices ; mais s'il paraît doué de la ténacité de la vie du lichen et de la mousse, il semble aussi condamné à cette impuissance de s'élever, qui est le caractère des plantes rampantes. Les révolutions qui détruisent les plus nobles édifices, comme de plus hautes végétations, ne l'ont pas tué ; mais on ne l'a jamais vu prendre des développements nouveaux, plus brillants, plus majestueux, des formes différentes, en un mot, de celles qu'il présentait il y a deux mille ans. » (*Hope, Hist. de l'architecture*, pag. 25 *et suiv.*)

XI.

ARCHITECTURE MEXICAINE. Les antiquaires ont souvent décrit les ruines gigantesques de Palenque, ville antique, entièrement tombée en ruines, abandonnée comme Memphis, Thèbes et Palmyre, perdues au milieu des sables et des déserts de l'Égypte ou de l'Asie Mineure. Le Mexique

d'ailleurs semble avoir été le premier pays civilisé en Amérique, et les monuments de cette ancienne civilisation sont nombreux et remarquables. Ce qui mérite d'être noté, c'est que les monuments mexicains ont une analogie frappante avec ceux des plus anciens peuples de l'Asie. Les constructions mexicaines sont en outre fort curieuses pour l'archéologue à un double point de vue : elles sont de divers genres et de différentes époques. Ce sont principalement des tertres funéraires, des temples ou *théocalis*, des sépulcres souterrains, taillés dans le roc, des constructions exécutées de la même manière que les murs cyclopéens de la grande Grèce, et formant des ponts et des aqueducs, enfin des forteresses. Dans leurs édifices, les populations primitives du Mexique ont su allier souvent la simplicité des lignes à la variété et à la richesse de la décoration. Comme les peuples de l'Asie, ils ont bâti leurs monuments en talus, suivant la forme pyramidale. On a dit que cette forme rappelait la tour de Babel et attestait des souvenirs du déluge : cette opinion ne paraît pas invraisemblable.

On a publié un volumineux ouvrage sur les antiquités de Palenque. Nous renvoyons à ce beau travail, où sont mentionnées les découvertes les plus curieuses et les observations les plus intéressantes, les personnes qui voudront étudier les antiquités mexicaines. Ce qui est fort remarquable, c'est que les monuments religieux abondent au Mexique, comme dans tous les pays habités dès la plus haute antiquité par des populations primitives. Les temples sont constamment bâtis sur le même plan. Ce sont des pyramides à plusieurs assises, dont les côtés suivent exactement la direction du méridien et du parallèle du lieu. Elles s'élèvent au milieu d'une vaste enceinte carrée et entourée d'un mur, enceinte que l'on peut exactement comparer à celle des temples grecs et qui renfermait des jardins, des fontaines, les habitations des prêtres et un arsenal. Un grand escalier avec ou sans rampe conduisait au sommet de la pyramide. Celle-ci, dans les *théocalis* les plus anciens, était tronquée et surmontée d'une chapelle contenant des idoles d'une taille gigantesque. Dans certains théocalis, qui paraissent plus récents, la plate-forme de la chapelle supportait les images des dieux et l'autel du sacrifice. C'est là que les prêtres entretenaient le feu sacré. Les théocalis servaient encore à un autre usage. A l'intérieur on y pratiquait des chambres sépulcrales dans lesquelles on enfermait la dépouille mortelle des rois et des princes.

Il paraît que l'art mexicain, comme l'art égyptien et l'art indien, était éminemment traditionnel. Peu de temps avant la conquête de l'Amérique par les Européens, les Mexicains bâtissaient exactement de la même manière que leurs ancêtres. Ce fait empêche de déterminer exactement l'âge des monuments mexicains; mais il est certain que plusieurs monuments remontent à des temps fort reculés, ainsi qu'on en peut juger par l'état présent des ruines et par la vétusté des arbres séculaires qui ont poussé au milieu des débris.

XII.

Architecture moderne. Pour se faire une juste idée de l'architecture moderne, il faut se rappeler ce qui concerne la renaissance de l'architecture ancienne (*Voy.* Renaissance). On confond quelquefois le style de la Renaissance avec le style moderne ; et il nous est arrivé d'entendre dire que les monuments d'architecture élevés sous Louis XIV avaient été inspirés par la Renaissance. Ces deux périodes de l'art de bâtir sont faciles à distinguer, et on les reconnaît à des caractères bien tranchés. La Renaissance a imprimé sur ses œuvres un cachet d'élégance, de distinction et de bon goût que l'on observe rarement dans les œuvres modernes.

Nous n'avons d'ailleurs à apprécier ici l'architecture moderne que sous un seul point de vue, celui de son application à la construction des monuments religieux. Quoique nous regrettions vivement que l'art ogival n'ait jamais pénétré en Italie, à Rome en particulier, nous n'en sommes pas moins disposés à louer et à admirer les belles œuvres dues à l'art moderne. La renaissance italienne ne ressemble guère à la renaissance française. Il en est de même de l'architecture moderne : le style français est bien loin d'être le même que le style italien. Les écrivains superficiels qui les confondent n'aperçoivent pas les nombreux et frappants traits de dissemblance qui existent entre eux.

L'architecture moderne a élevé à Paris plusieurs édifices religieux fort remarquables. Nous les indiquerons seulement ; on en trouve la description dans une foule d'ouvrages fort répandus. Les principaux de ces édifices sont l'église Saint-Sulpice, l'église et le dôme du Val-de-Grâce, l'église et le dôme des Invalides, l'église de Saint-Roch, etc. Ajoutons-y la cathédrale de Versailles, la chapelle du château de Versailles, la cathédrale de Nancy et celle de Blois.

ARCHITRAVE. — Selon l'étymologie du mot, l'architrave (*architrabes*) est la principale poutre qui porte horizontalement sur les chapiteaux des colonnes, et qui fait la première des trois parties de l'entablement. L'architrave se trouve par conséquent entre le *chapiteau* et la *frise*. Elle sert à lier ensemble les colonnes. Les anciens faisaient leurs architraves avec des monolithes qui s'étendaient depuis le centre d'une colonne jusqu'au centre de l'autre colonne. Ce système de construction offre une grande solidité, et c'est à cette raison qu'il faut attribuer l'emploi qu'en ont fait communément les anciens. On trouve, au rapport de Millin, quelques architraves antiques appareillées qui montrent que les architectes anciens n'ignoraient pas la coupe des pierres dont se servent habituellement les modernes. Le peu de résistance de la plupart de

nos matériaux, leur dimension médiocre, le manque de marbre, ont conduit nos constructeurs d'aujourd'hui à se servir ordinairement de pierres cunéiformes ou de claveaux pour faire les architraves. Ainsi établies, les architraves se composent de plusieurs pierres qui se soutiennent mutuellement par leur coupe, en sorte qu'elles forment ensemble une voûte plate.

La forme de l'architrave varie suivant les différents ordres : au toscan il n'a qu'une bande couronnée d'un filet ; il a deux faces au dorique et au composite, et trois à l'ionique et au corinthien.

On supprime quelquefois la frise d'un entablement, et la corniche qui pose alors immédiatement sur l'architrave se nomme *corniche architravée*.

L'architrave est inusitée dans les monuments à arcades. On n'en voit jamais dans les édifices de style romano-byzantin ou de style ogival. Ce ne serait que dans les rares monuments de l'époque romane primordiale que l'on pourrait parfois observer les vestiges des diverses parties de l'entablement antique, si la grossièreté de la construction n'indiquait pas communément, dans les architectes, une ignorance complète des règles de l'art de bâtir.

ARCHIVES.—I. Sous le nom d'archives, on entend également et les anciens titres, et le lieu qui les renferme ; mais l'idée la plus commune et la plus ordinaire paraît restreinte à cette dernière signification. Ainsi s'exprime le savant bénédictin Dom de Vaines, auquel nous empruntons cet article.

Les archives, considérées sous ce dernier point de vue, ont reçu des grecs et des latins plusieurs dénominations différentes : les premiers les ont appelées ἀρχεῖον, χαρτοφυλακεῖον, etc., et les derniers *tabularium*, *chartularium*, *chartarium*, *graphiarium*, *sanctuarium*, *sacrarium*, *sacratarium*, *scrinium*, *camera*, *cimeliarchum*, *armarium*, *archivum*, etc. Dans la basse latinité, ce dernier mot prit toutes sortes de formes barbares, approchantes cependant de l'étymologie ; et on le donnait également aux dépôts des chartes et aux trésors des reliques, parce que le même lieu renfermait les uns et les autres.

On ne saurait fixer l'époque des premières archives ; il s'ensuit donc naturellement qu'elles sont de toute antiquité. Nous voyons au premier livre des Rois que les Juifs, quelque vénération qu'ils eussent pour l'Arche, le Tabernacle et le Temple, ne crurent pas profaner ces sanctuaires de la divinité en y déposant les lois civiles et les pactes des citoyens. C'est également dans les temples de Délos à Delphes, de Minerve à Athènes, d'Apollon, de Vesta, du Capitole à Rome, que les Grecs et les Romains, aussi scrupuleux observateurs de leur religion, conservaient ou consacraient, pour ainsi dire, et les traités de paix, et les limites des empires, et les alliances et les annales de leur république, et les sources de leurs finances, et tous les actes qui étaient regardés comme les fondements du repos, de la tranquillité et de la fortune de leurs compatriotes. Enfin, l'on pourrait conclure, d'après Eccard, que tous les différents bureaux et tribunaux appliqués à l'administration des affaires de la république ou de l'empire, avaient leurs archives séparées, dont le dépôt était dans l'un des temples de la ville.

La révolution occasionnée par César dans la république ne porta aucun changement dans cette partie de l'administration. Les empereurs romains se crurent même en droit d'avoir dans leur palais des archives attachées à leur dignité, qui furent désignées par les mots *sacra scrinia*. (*Justin.*, *novel.* 15, *cap.* 5, § 2.) Pour éviter la confusion, elles furent partagées en quatre espèces de greffes, qui renfermaient autant de sortes de titres : des *mémoriaux*, des *épîtres*, des *libelles* ou requêtes, et des *dispositions* ou concessions auxquelles on attacha plus spécialement le nom de *diplômes*. (*Maffei, Hist. diplom.*)

La religion chrétienne n'altéra pas ces usages politiques. Chaque ville, ainsi que chaque communauté dans les villes, continua d'avoir des dépôts particuliers : recueils immenses de faits de toute espèce, mais que les guerres et les incendies, et, plus que tout cela, les ravages des barbares et les injures du temps, ruinèrent au point qu'aucune pièce originale des quatre premiers siècles n'a été sauvée.

La France, dès le commencement de la monarchie, vit avec plaisir nos rois s'occuper de la collection des chartes et de l'ampliation des archives du palais, qui renfermaient les règlements des conciles, les lois des princes, des actes, tant publics que particuliers, et sous la seconde race surtout les *préceptes* accordés par le souverain, et les capitulaires. Les rois des deux premières races et d'une partie de la troisième avaient imité, pour le malheur de la diplomatique, les empereurs romains, c'est-à-dire, qu'ils avaient deux sortes d'archives : les archives ambulantes, qui les suivaient toujours pour les lumières de leur conseil, *viatoria* : c'étaient les plus essentielles ; et les archives permanentes, *stataria*. Il était moralement impossible que les premières n'éprouvassent pas des suites funestes de leur instabilité. Au rapport du P. Daniel (Hist. de France), à l'année 1194, les papiers du roi et les registres publics furent pris par les Anglais, qui défirent notre arrière-garde. Le trésor des chartes actuel ne peut donc remonter avant Philippe-Auguste : encore en est-on redevable à frère Guérin, religieux de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, évêque de Senlis et chancelier de ce prince, qui forma en 1210 le premier recueil du trésor des chartes, où l'on ne trouve rien que depuis Louis le Jeune. (Il ne faut pas oublier que Dom de Vaines écrivait avant la révolution de 1789.)

Les archives d'Allemagne, formées par Eginhard, selon les ordres de Charlemagne dont il était le secrétaire, essuyèrent diffé-

rentes révolutions, et subirent le même sort que celles de France, parce qu'elles étaient également ambulantes. On assure même que dans les archives impériales il reste peu d'instruments publics, non-seulement des temps antérieurs à l'empereur Rodolphe, mais même du siècle qui l'a suivi; et que le code des recès de l'empire ne renferme aucune constitution plus ancienne que celle de Frédéric III, si l'on excepte la Bulle d'or de Charles IV. Mais depuis que les archives de l'empire ont commencé à reprendre une nouvelle forme et à être conservées avec soin, ce qui est arrivé, selon Wagemselius, à la fin du xve et au commencement du xvie siècle, sous Maximilien Ier, et qu'il y a eu des dépôts permanents à Mayence pour l'archichancelier; à Vienne, pour le vice-chancelier; à Spire, pour la chambre impériale, sous le nom de *voûtes*, il ne s'est passé aucun fait important qui n'y ait été et qui n'y soit encore inscrit et conservé.

II. ARCHIVES ECCLÉSIASTIQUES. L'instabilité des trésors des chartes, l'incursion des barbares, le peu de soin des archivistes publics, sont autant d'inconvénients auxquels les archives séculières ont été plus exposées que les archives ecclésiastiques : c'est ce qui a donné à ces dernières la supériorité sur les autres, avec la réputation et l'authenticité dont elles jouissent aujourd'hui.

Il est arrivé que, dès le commencement du christianisme, on conserva dans quelques endroits retirés des lieux saints, et hors de l'atteinte des persécuteurs, les saintes Ecritures, les Actes des martyrs, les lettres apostoliques et les épîtres respectables de ces fameux confesseurs, les Ignace, les Polycarpe, etc., etc. (*Ignat., epist.; Tertull., de Præscript. cap.* 7; *Eccard, De tab. antiq., n°* 10, *p.* 2.)

Vers le milieu du IIIe siècle, où les églises commencèrent à posséder des biens immeubles, elles y conservèrent également leurs titres de jouissance.

Au commencement du IVe siècle, lorsque la fureur des révolutions fut apaisée, que la croix fut exaltée jusque sur la couronne des empereurs, et que les largesses et la piété des fidèles ne furent plus gênées par la crainte, alors on agrandit cette partie de l'église; les livres et les actes s'y multiplièrent; on nomma des conservateurs en titre sous le nom de *scriniarii*, *cartophylaces*, etc., des archivistes. Telle est l'origine des archives ecclésiastiques.

On voit que celles de l'Église romaine étaient déjà en réputation dès le milieu du IVe siècle, sous saint Sylvestre et sous saint Damase, et qu'il était même recommandé de les consulter. (*Damas., epist.* 4, *n°* 5; *Hieron., epist. ad Rufin. et Dialog. adv. Luciferian.; S. Hilarius, adv. Auxent., pag.* 1266.)

On voit aussi que, vers l'an 370, les évêques des grands siéges, d'Antioche, par exemple, eurent des notaires particuliers pour leurs églises, ainsi que Rome.

La fin du Ve siècle et le commencement du VIe virent les archives ecclésiastiques en très-grand honneur, les titres, les actes, les livres s'y multiplièrent considérablement. (*Conc. d'Agde de* 506, *de Lyon de* 567.) On les conservait avec un si grand scrupule, qu'on mit souvent les archives sous la garde des évêques mêmes. (1er *canon du concile de Paris.*) On donna aux titres qui y étaient déposés un degré d'autorité respectable à perpétuité. On décerna des peines rigoureuses contre ceux qui osaient livrer les titres. On prit enfin tant de précaution contre les fraudes de toute espèce, que ces trésors, qui n'avaient renfermé, jusqu'à la fin du IVe siècle, que des papiers privés et des titres particuliers, devinrent, dès le commencement du VIIe et dans les suivants, le dépôt des actes publics les plus solennels.

Les moines, dès leur origine, formèrent aussi des archives, à l'exemple des évêques, où ils déposèrent les diplômes de leur fondation, les instruments ou actes de donations, leurs priviléges, etc. Ces nouvelles archives acquirent bientôt ce degré de confiance qu'elles conservèrent jusqu'au XIVe siècle. Les actes publics y étaient souvent déposés par préférence : le chartrier de Saint-Denis et de plusieurs autres abbayes ou églises en est une preuve, puisque l'on y trouve des pièces du VIIe siècle qui n'intéressent ni le local ni les biens qui en dépendent. Les monuments qui remontent au delà de six ou sept siècles s'y trouvent presque tous renfermés, ou en sont sortis : en effet, le célèbre marquis Maffei assure n'avoir pas trouvé dans les dépôts publics d'originaux antérieurs au XIIIe siècle. Les actes en papier d'Egypte, aussi rares que singuliers, n'ont-ils pas été tirés des églises et des monastères?

Nombre de circonstances et d'événements ont contribué sans doute à illustrer et amplifier les archives ecclésiastiques; le détail suivant suffira pour en convaincre. Un vainqueur, usant du droit de conquête, avait très-souvent, pour les archives ecclésiastiques, un certain respect qu'il ne se croyait pas obligé d'avoir pour les archives séculières. Les princes eux-mêmes les préféraient aux leurs propres et en faisaient un cas si particulier, qu'ils allaient, selon Grégoire de Tours, jusqu'à conjurer avec larmes les prélats de permettre que ces asiles, qu'ils regardaient comme inviolables, fussent les dépositaires de leurs dernières volontés. La confiance qu'excitait l'équité des évêques ou des abbés, attirait à leur tribunal beaucoup d'affaires de leur diocèse et de leur canton. Les ecclésiastiques jouissaient presque partout du droit d'enregistrer toutes sortes d'actes et de contrats originaux : on en peut juger, pour la France, par l'état des chartes de Saint-Denis; les assertions des savants qui les ont parcourues en font foi. Pour l'Allemagne, la *Thuringe sacrée* et le *Journal de Trévoux* attestent la même chose. Pour l'Angleterre, nous avons le témoignage de Reymer et celui de Hickes, irrécusable en cette partie. Ce dernier prouve

en outre que les contractants demandaient quelquefois que cet enregistrement se fît sur quelques livres d'Eglise. Tous ces faits relèvent sans doute l'éclat des archives ecclésiastiques, et monastiques principalement, et dédommagent bien les dernières du mépris de quelques critiques modernes peu versés dans l'antiquité. Des monuments aussi recommandables ne sont pas dans le cas de craindre les attaques d'une critique jalouse et fondée sur les motifs les plus frivoles.

Les plus anciens diplômes n'ont pu, disent-ils, entre autres le P. Germon, se conserver jusqu'à nous, à cause de leur fragilité, ni survivre à tant de guerres, de ravages et d'incendies. Le fait est cependant constant. Ce n'est pas, il est vrai, sans de grandes difficultés, qu'on est venu à bout d'en conserver un certain nombre; et la rareté des diplômes qui nous restent à proportion de leur antiquité en est la preuve et répond de leur sincérité; car il n'aurait pas été plus difficile d'en fabriquer du VII° siècle, par exemple, autant et même plus que du X° : cependant l'expérience démontre une juste proportion entre leur nombre et leur antiquité. Quel heureux hasard !

Si des marbres et des bronzes intéressants n'ont pas survécu de même à tant de siècles, c'est, ou parce qu'on en a changé l'usage, ou parce qu'on ne les a pas déposés dans les archives ecclésiastiques, ou enfin parce qu'il était plus aisé et plus essentiel d'emporter des papiers et des parchemins que des masses inutiles

Mais les archives ecclésiastiques, continuent-ils, sont remplies d'une quantité prodigieuse de faux titres, que les moines surtout se faisaient un métier de fabriquer. Cette imputation calomnieuse ne fut que l'effet de la haine implacable des protestants contre l'état monastique, et surtout de l'intérêt qu'avait leur nouvelle religion à décrier les monuments antiques. Comme leur accusation était dénuée de preuves et de découvertes importantes et avérées, Dom Mabillon les repoussa avec le plus grand avantage. (*Dictionn. raison. de Diplom., par D. de Vaines*, pag. 30 *et suiv.*, tom. I.)

ARCHIVOLTE. — L'archivolte, du latin *arcus volutus, arc contourné*, est un bandeau composé de moulures plus ou moins nombreuses, plus ou moins riches, qui règne autour d'une arcade et qui en suit la courbure.

Dans les monuments appartenant à l'architecture profane antique, l'archivolte, quand elle existe, est composée de moulures empruntées à l'architrave. Cette forme a été parfois imitée assez imparfaitement dans les édifices chrétiens de l'époque primitive.

Durant toute la période romano-byzantine, l'archivolte est généralement simple dans les édifices du nord de la France; dans ceux du centre et du midi, elle est communément plus riche. D'abord ce n'est qu'un simple bandeau formé de claveaux ou de briques, quelquefois de claveaux et de briques interposés; on met alors ordinairement trois ou quatre briques entre chaque pierre. En certaines provinces, les claveaux forment une décoration polychrome. L'archivolte se marque quelquefois par un simple tore, ou bien elle est vaguement indiquée par un appareil réticulaire qui en occupe la place. On trouve encore des archivoltes au XI° siècle, consistant en une rangée de billettes. Mais à partir surtout du commencement du XII° siècle, les archivoltes furent ornées avec recherche : cette partie de la décoration des monuments fit de rapides progrès, et, dans certains édifices du XII° siècle, on y voit déployé un luxe extraordinaire d'ornementation. C'est à cette époque que l'archivolte passe du bandeau à une étrange complication de tores, de cavets, de scoties, de filets, de parties lisses, sans proportions bien fixes, que l'art du sculpteur ou plutôt du tailleur de pierres revêt de tous les ornements géométriques alors en usage. On rencontre même de belles archivoltes chargées d'arabesques dessinées et exécutées avec beaucoup de goût. Mais les motifs de décoration que l'on observe le plus souvent, parfois employés jusqu'à la profusion, sont les tores rompus ou zigzags, les frettes, les méandres, les rinceaux, les torsades, les têtes, les médaillons, les pommes de pin, les fleurs crucifères, etc., etc.

Ce qui est fort curieux dans les archivoltes du XII° siècle, c'est la disposition des masques ou mascarons qui sont disposés sur une ou deux rangées et suivant la direction de rayons allant du centre du demi-cercle à la circonférence. Le travail de ces têtes plates ou demi-saillantes est presque toujours barbare : ce qui montre que cette partie de la décoration n'était pas confiée à des artistes habiles.

L'archivolte est indiquée dans certains monuments par un appareil mi-partie de pierres blanches ou jaunâtres (tufeau ou grès), et de pierres noires (marbre commun, lave, ou granit). Enfin dans d'autres circonstances, ces archivoltes polychromes figurées offrent des dessins géométriques qui varient d'arcade en arcade; mais ces sortes de décorations se voient plus communément à l'extérieur des églises, surtout autour des absides, que dans l'intérieur.

Lorsque la forme ogivale remplaça le plein cintre, les archivoltes prirent un caractère de simplicité qu'elles n'avaient plus dans les grands édifices du style romano-byzantin de transition. Nous devons néanmoins faire ici une observation qui serait peut-être mieux placée à l'article VOUSSURE : c'est que les voussoirs magnifiques des portails des beaux monuments de la période ogivale ne sont en réalité qu'une transformation des archivoltes ornées du XII° siècle. Dans les monuments du XII° siècle les archivoltes, larges et nombreuses, sont couvertes entièrement de figures et parfois ornées de têtes humaines, parfois même, comme nous avons eu l'occasion de l'observer dans nos monuments des bords de la Loire et de la Vienne, au diocèse de Tours,

il y a déjà des statuettes, posées dans des cartouches ou espèces d'auréoles, dès le milieu du XIIe siècle : cette disposition, par exemple, se trouve au porche de l'église d'Avon, près de l'Ile-Bouchard. Il n'y a évidemment qu'un pas à faire pour arriver aux voussures de la fin de ce même XIIe siècle et du commencement du XIIIe, et cet intervalle fut promptement franchi. Rien ne serait plus aisé que d'indiquer les phases de cette transition remarquable. Ainsi, des archivoltes en simple bandeau qui entourent la porte occidentale des plus anciennes églises romanes, jusqu'aux plus splendides voussures du XIIIe, du XIVe et du XVe siècle, nous trouverions ces mille degrés insensibles qui attestent le mouvement et le progrès.

Pour ne parler ici que des archivoltes proprement dites, nous les voyons souvent au XIIIe siècle sous la forme d'un simple biseau, assez souvent légèrement concave, quelquefois creusé en dessous d'une gorge ou d'un cavet. Plus tard, elle se compose de tores multipliés ou de scoties profondément refouillées. Cette réunion de moulures rondes, saillantes et creuses, produit un bel effet par le jeu de la lumière et des ombres.

La moulure externe de cette archivolte du style ogival est ornée encore pendant quelque temps de dents de scie ou de petits zigzags, dernier vestige de l'ornementation romano-byzantine. On voit aussi à la même époque des exemples d'une scotie assez profonde d'où sortent des feuilles recourbées, du genre de celles qu'on nomme *à crochets*, qui suivent la direction de la courbure des baies des fenêtres. On en voit de curieux spécimens à Tours, soit à l'église métropolitaine, soit à l'église de Saint-Julien, autour des fenêtres du *clerestory*. Enfin, on rencontre encore au XIIIe siècle des archivoltes formées d'une plate-bande ou d'un biseau légèrement creusé, entre deux tores ou boudins. La plate-bande ou le biseau sont ornés de fleurons de distance en distance, et cette archivolte principale est encadrée dans une autre archivolte moins considérable dont les deux extrémités reposent sur des têtes saillantes : cette dernière disposition se voit aux fenêtres extérieures des chapelles absidales à la cathédrale de Tours. Il est convenable de noter ici en passant que les têtes qui reçoivent la retombée de la seconde archivolte sont très-bien sculptées et d'une élégance de formes que l'on ne trouve que rarement ailleurs. Parmi ces têtes il y en a de couronnées et de mitrées : on remarque surtout des têtes de femmes, coiffées à la mode du temps, très-gracieuses et d'un travail distingué.

Au XIVe siècle, les archivoltes, tout en conservant les mêmes éléments qu'au siècle précédent, présentent souvent un arrangement plus compliqué et des formes plus maigres. Cependant, il faut convenir que la différence n'est pas le plus souvent bien notable. Nous devons ajouter que celles du XIVe siècle sont enrichies de fleurons, de violettes, de guirlandes de feuillage, de feuilles variées, qu'on ne trouve jamais dans celles du XIIIe.

Les archivoltes, au XVe siècle, reçoivent, dans les moulures qui les composent, la même modification que tous les autres membres de l'architecture, c'est-à-dire que toutes les moulures, au lieu d'être toriques, deviennent prismatiques. Ces archivoltes se prolongent parfois sans interruption jusqu'au bas des jambages, parce que les chapiteaux ont alors communément disparu.

On appelle *archivolte retournée* celle dont les moulures arrivées à la naissance de l'arc font un retour et courent horizontalement en formant une imposte à l'alette. Cette disposition n'est pas rare dans les monuments à plein cintre.

ARDOISE. — Les anciens n'ont point fait usage des ardoises pour la couverture des édifices. Ce n'est qu'au moyen âge que l'on commença à les employer au lieu des tuiles creuses ou plates. M. Marchegay, archiviste de Maine-et-Loire, dans une des séances du congrès archéologique tenu à Angers, en 1841, a cité une charte de l'abbaye de Fontevrault, où il est fait mention de la donation d'une maison couverte en ardoises : cette charte est de 1309.

Nous citerons un fait historique antérieur à la donation faite à l'abbaye de Fontevrault. Il est relatif à la cathédrale de Nevers. Au XIIe siècle, cette église était pauvrement couverte en chaume. Ce fut l'évêque Thibaud ou Théobald qui la fit couvrir en ardoises. *Ecclesiæ sancti Cyrici tecta lapide sectili resarcivit anno* 1188 (Gall. Christ., tom. XII, pag. 641.)

Au XVe siècle, on tailla fréquemment les ardoises en forme d'écailles de poisson, ou de figures de fantaisie. — *Voy.* ESSENTE.

ARÈNE. — L'arène était chez les anciens la partie de l'amphithéâtre et du cirque où s'exécutaient les combats des gladiateurs et des bêtes féroces. On l'appelait ainsi à cause de l'usage où l'on était d'y répandre du sable. On donnait quelquefois le nom d'*arènes* à l'amphithéâtre lui-même : c'est ainsi qu'on dit les *Arènes de Nîmes*. Il est encore fait mention, dans les anciennes histoires, des *Arènes* de Reims, des *Arènes* de Périgueux, des *Arènes* du Mans, des *Arènes* de Paris : ces dernières étaient situées devant Saint-Victor.

ARGILE. — Dès la plus haute antiquité, l'art s'est servi de l'argile pour orner les monuments d'architecture de statues, de bas-reliefs, de figures et de moulures qui entrent dans la décoration des frises, des corniches et des autres membres d'architecture. L'art chrétien a souvent employé l'argile, et nous en possédons de curieux monuments, depuis les tabernacles, les lampes et les vases des Catacombes, jusqu'aux œuvres de la Renaissance, au XVIe siècle.

La facilité de donner des formes élégantes à une matière aussi ductile que l'argile nous explique comment elle a été employée de bonne heure, soit dans un intérêt de durée,

en la faisant durcir au feu, soit pour servir de modèle au statuaire. Docile sous les doigts de l'artiste, l'argile jouit de la double propriété de recevoir la première forme inspirée par le génie, et de conserver fidèlement l'empreinte, jusqu'au moment où l'œil plus calme, la main plus assurée, viennent corriger les défauts, perfectionner l'ensemble et les détails, donner à l'ouvrage, avant de le confier au bronze, le fini et la correction nécessaires.

C'est avec raison que l'art de modeler la terre, ou la plastique, était appelée par les anciens *mater statuariæ, sculpturæ et cælaturæ* (Pline, lib. XXXV, cap. XII). Quelle qu'ait été son origine, la plastique remonte aux temps les plus reculés : c'est elle qui fournit les premiers moyens de faire des portraits, c'est elle qui forma les plus anciennes statues dont parlent les historiens. Prométhée est celui qui le premier, chez les Grecs, s'appliqua à modeler l'argile; et chacun sait que la fable fait allusion à la manière dont il fixait ses modèles en les faisant durcir au soleil ou au feu.

AREA. — On donne ce nom, dans les anciens auteurs, à l'*aire*, c'est-à-dire à la surface du sol d'un édifice.

Ce mot est quelquefois employé comme synonyme d'*atrium*, *parvis*. — *Voy.* ces mots.

ARETE. — On appelle arête, en terme d'architecture, en parlant de la coupe des pierres, l'angle ou le tranchant que font deux surfaces droites ou courbes d'une pierre quelconque. Lorsque l'angle d'une pierre est bien taillé et sans aucune cassure, on dit qu'elle est *à vive arête*. Cette expression s'emploie convenablement quand il est question des moulures prismatiques usitées communément durant l'époque du style ogival flamboyant, aux XV^e et XVI^e siècles. Pendant toute la durée de la période romano-byzantine, les moulures ont été arrondies; c'est le tore qui domine presque exclusivement, accompagné de formes dérivées du cercle. A la fin de la période ogivale, au contraire, ce sont les moulures à angles vifs qui remplacent les moulures toriques : on pourrait dire, s'il était permis de parler ainsi, que c'est le *règne de la vive arête*. L'exécution de ces moulures est fort remarquable : on est étonné en voyant des moulures si nombreuses et quelquefois d'une telle étendue, profilées avec tant de netteté et de précision. *Voy.* STYLE OGIVAL TERTIAIRE, MOULURES.

Lorsque les surfaces concaves d'une voûte composée de plusieurs segments de berceaux se rencontrent en angle saillant, on l'appelle *voûte d'arête*.

Nous renvoyons à l'article VOUTE pour des détails étendus sur la *voûte d'arête*, comparée aux autres systèmes de construction des voûtes. Nous expliquerons seulement ici la signification des termes, dans une note très-courte.

Les voûtes d'arête sont celles qui, produites par l'intersection de deux voûtes en berceau qui se pénètrent, forment quatre lunettes et conséquemment quatre arêtes. Les voûtes d'arête peuvent aussi être construites sur des plans polygonaux : dans ce cas, elles sont formées par l'intersection de plus de deux voûtes en berceau.

Les voûtes d'arête étaient connues des Romains. Elles ont le très-grand avantage de pouvoir s'exécuter sur toute espèce de plans et de courbures, ainsi que de répartir toute la poussée sur quatre points. Les constructeurs du moyen âge ont fréquemment employé cette forme de voûte : on la rencontre dans une foule de monuments, où elle a acquis toute la perfection dont elle est susceptible. — *Voy.* VOUTE.

En terme de charpenterie, on appelle du bois scié à vive arête, lorsqu'on en ôte tout l'aubier et que les angles de la pièce ouvragée sont de bois dur et solide, et bien marqués.

L'appareil en *arête de poisson*, *opus spicatum*, est celui dont les pièces sont alternativement inclinées à droite et à gauche. (*Voy.* APPAREIL.)

On donne encore le nom d'*arête* à un ornement à jour qui décore le faîtage d'une toiture. — *Voy.* CRÊTE.

ARETIERS — L'arêtier est une pièce de bois qui forme l'arête ou l'angle des couvertures qui sont en croupe ou en pavillon. On peut dire encore que les arêtiers sont des pièces de bois placées obliquement de manière à former les arêtes des combles de forme pyramidale.

On a proposé de désigner par le nom d'*arêtiers* les tores ou l'assemblage de moulures arrondies qui garnissent les angles des flèches de pierre du XII^e et du XIII^e siècle. Cette expression devrait être adoptée : elle est convenable.

ARMATURE. — I. On appelle *armature* les pièces de fer, comme barres, clefs, boulons, étriers et autres, qui servent à maintenir un assemblage de charpente, à contenir l'écartement de deux murs, d'une voûte, des faces d'une voûte ou d'une flèche. Les anciens firent usage des armatures dans leurs constructions, ainsi que les architectes de la période romano-byzantine. Mais c'est principalement durant la période ogivale que les architectes se sont servis de fortes et nombreuses armatures en fer. Quand on étudie attentivement nos grands monuments gothiques, et surtout qu'on les examine au point de vue pratique, on découvre une très-grande quantité d'armatures destinées à relier ensemble les principaux membres d'architecture. C'est à l'emploi de ces armatures, après le système ogival lui-même, qu'il faut attribuer la solidité des diverses parties de nos édifices gothiques. Grâce à des combinaisons aussi ingénieuses que savantes, les diverses parties de la construction deviennent solidaires les unes des autres, et ne forment, pour ainsi dire, qu'une seule masse homogène. Ainsi, par exemple, dans les galeries du triforium, on voit des armatures apparentes qui attachent toutes les arcades, toutes les colonnettes, tous les piliers les uns aux autres. Dans les hautes fenêtres, on aperçoit également de fortes barres de fer qui disparaissent à l'œil distrait et qui empêchent les meneaux et les formes rayonnantes ou flamboyantes de l'amortissement de se disjoindre. Aux clefs de voûtes des nefs latérales on a établi le plus souvent de solides pièces

de fer qui viennent s'agrafer aux arcs de la nef majeure ou aux murailles les plus solides. Tout, en un mot, concourt, selon la remarque que nous faisions naguère, à unir intimement toutes les parties de l'édifice de manière à ce que les points d'appui les plus fermes prêtent secours aux parties les plus faibles.

L'état de ruine de plusieurs monuments permet de se rendre compte aisément des procédés qui furent adoptés le plus communément dans l'établissement des armatures. On remarque, par exemple, que les colonnettes isolées qui surprennent si fort par leur extrême légèreté, étaient souvent percées dans toute leur longueur d'un trou par lequel passait une barre de fer qui augmentait beaucoup leur solidité. En général, tous les porte-à-faux étaient rattachés aux massifs par des liens de métal.

Les architectes modernes qui construisent des édifices importants de style ogival, ne manquent jamais d'employer des armatures dans le genre de celles qui furent établies au moyen âge. Ce serait, en effet, renoncer témérairement à une ressource importante de solidité, que de négliger les armatures en fer dont de longs siècles ont prouvé l'utilité. Les combinaisons les plus habiles de la science ne remplacent pas les enseignements donnés par l'expérience.

II. — On appelle *armatures de verrières*, un ensemble de barres, de tringles et de clavettes en fer diversement disposées, auxquels se rattachent les vitraux peints. Lorsque tous les panneaux qui doivent former par leur réunion une verrière complète, sont terminés et que toutes les pièces de verre sont unies par des plombs, il reste à les assembler et à les assujettir : cette dernière opération est très-simple, surtout dans les fenêtres de style ogival. Une barre de fer, scellée dans la pierre, d'un meneau à l'autre, est placée à chaque division; cette barre est percée de petites ouvertures destinées à recevoir des clavettes. Les panneaux sont ainsi retenus latéralement par les rainures tracées dans la pierre, à leur jonction par les petites clavettes fichées dans les ouvertures de la barre de fer, et, de plus, soutenus dans le milieu par des verges de fer mince. On a essayé récemment de remplacer cette espèce de charpente de fer par des armatures en tôle plus délicates : ce nouveau système est plus dispendieux et moins solide que l'ancien.

Dans l'établissement des verrières peintes du XVIe siècle, on a employé des armatures en fer habilement contournées de manière à ce que les formes du dessin ne fussent ni cachées, ni dénaturées par de grossières barres de fer. Aujourd'hui, on se sert avec grand avantage de ces sortes d'armatures qui enveloppent les figures et les lignes principales d'un tableau, sans couper disgracieusement les figures, les mains, les vêtements, les nimbes, etc., dans une partie intéressante ; ce qui n'aurait lieu qu'au détriment de la composition artistique et de l'effet du tableau transparent.

La forme des armatures a varié suivant les dispositions des panneaux de vitrerie dont elles forment l'encadrement. Au XIIIe siècle, on en faisait en losanges, en trèfles, en quatre-feuilles, en cercles polylobés. Il y a de ces armatures fort ingénieusement combinées. A la cathédrale de Tours, dans les vitraux du XIIIe siècle qui remplissent les fenêtres des chapelles absidales, on voit des armatures très-curieusement contournées. Aux verrières de la cathédrale de Bourges, on en observe également qui sont habilement travaillées. Notons en passant que les anciens peintres verriers attachaient une grande importance à l'établissement d'armatures solides : aussi leurs vitraux ont-ils souvent traversé plusieurs siècles sans être trop endommagés, tandis que ceux du XVIe siècle et de la Renaissance sont-ils actuellement dans le plus triste état, quand ils n'ont pas été renversés par l'effort des tempêtes.

ARMOIRE. — *Voy.* TABERNACLE, ARCHE D'ALLIANCE.

ARMOIRIES. — I. Le plan de ce *Dictionnaire d'Archéologie sacrée* nous empêche d'entrer dans de longs détails sur les armoiries. Le blason forme une science à part très-étendue, qui appartient à l'archéologie et à l'histoire d'un côté, et qui, de l'autre, tient encore aux habitudes de l'Europe moderne, au moins dans plusieurs grandes régions, malgré la tendance aux mœurs démocratiques.

Nous nous contenterons, dans cet article, de montrer l'importance des connaissances héraldiques pour l'archéologue et l'historien. Il est impossible, en effet, de lire les documents originaux de notre histoire, de reconnaître les sceaux qui attestent leur authenticité, de retrouver le nom des fondateurs de la plupart de nos édifices civils et religieux, sans recourir au blason. Comment se diriger sûrement au milieu d'un dédale inextricable d'alliances de familles, d'union de provinces, de pactes d'amitié, etc., dont l'histoire est symbolisée par les armoiries, si l'on n'est pas familier avec la science, ou au moins les principes de l'art héraldique ?

Malgré les opinions absurdes qui ont dénaturé bien des faits, depuis quelques années, il est impossible de répudier notre histoire de quatorze siècles, et de nier le passé. Nos souvenirs ne datent pas d'hier, et la connaissance complète de la société d'autrefois doit embrasser celle des mœurs, des coutumes, des actions d'éclat des grands hommes, des usages, des priviléges et de ces mille détails qui donnent à chaque époque sa physionomie particulière. D'ailleurs, le blason n'eût-il été qu'un monument de la vanité humaine, il serait encore très-intéressant de le connaître, parce que, comme il est dit quelque part, l'histoire de la vanité humaine forme une partie considérable de l'histoire des hommes.

En envisageant la science héraldique sous un point de vue plus impartial, personne ne peut en nier le mérite et l'avantage. C'était un noble moyen de récompenser la bravoure et le mérite ; c'était un stimulant pour les

belles actions, d'autant plus admirable qu'il reposait uniquement sur l'idée et sur le sentiment de l'honneur. Plus tard on y attacha des priviléges, et c'était justice alors d'accorder des priviléges au courage et au génie. Les meilleures institutions peuvent dégénérer ; dans la suite, peut-être, les priviléges engendrèrent des abus ; mais des hommes justes et clairvoyants ne pouvaient-ils donc retrancher les abus et conserver l'institution elle-même ? Où trouverons-nous maintenant ces chevaliers sans peur et sans reproche, qui se battaient comme des lions pour gagner leurs éperons, et qui préféraient mourir que de souiller leur écu ; qui vivaient de traditions de gloire et qui vouaient leur sang et leur vie à la défense de toute sainte cause ?

L'usage des armoiries était nécessaire au moyen âge à cause de la constitution de la société. Pendant la grande association féodale européenne, lorsque tout était fondé sur la transmission héréditaire des fonctions, lorsque les relations de famille avaient dû devenir les bases de la politique des hommes et des nations, lorsque du souverain jusqu'au dernier écuyer, il existait un ensemble de droits et de devoirs réciproques, fondés sur le rang que chacun occupait dans cette chaîne continue de supérieurs et d'inférieurs, on ne peut méconnaître qu'il était utile pour tout gentilhomme de porter toujours avec lui son histoire, celle de sa famille et de sa parenté, et le signe des dignités dont il était revêtu. Or, les armoiries étaient précisément cette histoire abrégée, peinte et décrite dans d'éclatants emblèmes que le blason enseignait à lire.

Nous connaissons certains faits héraldiques qui valent à eux seuls une longue page d'histoire. Ils rappellent quelques-uns des plus hardis faits d'armes de nos chevaliers ; ils étaient destinés à en transmettre le souvenir jusqu'à la postérité la plus reculée. Nous en citerons deux exemples seulement.

Avant que les lois héraldiques fussent entièrement posées, comme elles le furent à une époque un peu plus reculée, les Montmorency portaient d'*or à la croix d'argent cantonnée de quatre alérions d'azur*, ce qui est contraire aux règles héraldiques, qui défendent de mettre dans l'écu *métal sur métal* ou *couleur sur couleur*, comme nous le verrons plus loin. Philippe-Auguste régularisa bien noblement les armoiries dont nous parlons. Matthieu Ier de Montmorency, qui combattait à Bouvines, fit des prodiges de valeur, et se présenta au roi, après la bataille, tenant en main douze drapeaux pris sur l'ennemi. Matthieu, couvert de blessures, se tenait debout et immobile, quand Philippe-Auguste passa son doigt sur le sang qui couvrait l'armure du guerrier et traça une croix sur son écu, en disant : « O brave homme, je veux qu'à l'avenir vous remplaciez votre croix d'argent par une croix de gueules, et que vous ajoutiez, en souvenir des drapeaux que vous m'apportez, douze aigles désarmés (alérions) aux quatre qui sont sur votre écu. » Depuis cette époque, les Montmorency portent d'*or à la croix de gueules, cantonnée de seize alérions d'azur*.

Voici l'autre exemple :

Le seizième aïeul de l'auteur du *Génie du Christianisme*, Geoffroy V, baron de Châteaubriand, accompagnant saint Louis à la terre sainte, en 1250, fit des merveilles aux différents combats qui se livrèrent près de la Massoure. Partout où il y avait des dangers à courir et de rudes coups à frapper, on était sûr de rencontrer le troisième des neuf barons pairs de Bretagne, tous qualifiés princes sur les monuments du XVe siècle ; partout son écu de *gueules semé de pommes de pin d'or* portait la terreur dans les rangs ennemis. En souvenir et pour récompense de tant de vaillance, saint Louis remplaça les pommes de pin d'or par des fleurs de lis sans nombre. Depuis ce temps les Chateaubriand portent de *gueules semé de fleurs de lis de France* : ils entourent leur écu de cette magnifique devise : *Mon sang teint les bannières de France*.

Ces deux faits choisis dans une foule d'autres sont de nature à faire comprendre l'utilité d'une institution qui donne de si nobles moyens de récompenser les plus signalés services et d'en perpétuer à jamais la mémoire. Il est des actions sublimes qui ne peuvent être payées avec de l'or ; il est aussi des âmes généreuses qui ne vendent pas leur sang. Les armoiries ainsi considérées sont l'expression d'un passé glorieux dans tous les ordres de la hiérarchie sociale.

Nous avons cité les armoiries de deux familles distinguées, nous pourrions prendre comme fort intéressantes encore, les armoiries municipales. Elles gardent le souvenir d'une des plus mémorables révolutions qui aient transformé la société du moyen âge en préparant les institutions modernes : l'affranchissement des communes devait ruiner insensiblement le système féodal tout entier. Les cités affranchies se faisaient construire un beffroi, signe de leur indépendance, et se choisissaient un sceau sur lequel elles plaçaient un symbole tiré de l'histoire même de la ville, et qui formait la figure principale des armoiries de la commune. Comment, dans un moment de bouleversement général, n'a-t-on pas au moins su comprendre les armoiries qui attestaient les luttes et les triomphes des classes populaires, quand on brisait *les emblèmes des classes privilégiées* et qu'on détruisait *les signes de la féodalité*, pour employer le langage brutal d'une époque célèbre uniquement par des ruines ? On ignorait sans doute que la conquête des droits municipaux avait souvent coûté le plus pur sang de nos ancêtres, et que la bannière communale avait été le drapeau qui leur avait montré le chemin de la victoire ? En regardant les armoiries municipales, nous rappelons involontairement le souvenir d'une des plus saisissantes et des plus poétiques scènes du moyen âge. Ne voyons-nous pas nos pères, pleins de joie et d'enthousiasme, fiers de la charte qu'ils ont ob-

venue, se rendre en foule dans l'immense cathédrale pour remercier Dieu de la liberté qu'ils viennent de recevoir? Ils se réunissent ensuite pour élire un maïeur et des échevins et pour arrêter le signe symbolique de la commune. On arbore la bannière de la ville; chacun jure de la défendre jusqu'au dernier soupir; au premier signal du danger tous les citoyens seront prêts à la suivre pour repousser l'ennemi ou pour défendre leurs droits menacés.

Parce que nous avons amoncelé les ruines dans toutes les parties de notre pays, il ne faut pas s'imaginer qu'il en est de même dans toute l'Europe. Nous avons perdu l'art héraldique, mais en franchissant la Manche, le Rhin, les Alpes et les mers, nous retrouverons partout fort et vivace, le poétique et mystérieux langage du blason.

La connaissance des lois héraldiques est indispensable aux hommes qui se vouent à l'étude des antiquités monumentales du moyen âge. Il n'est pas de village, quelque isolé qu'il soit, qui n'ait dans ses environs quelque château, quelque monastère, quelque débris de tombe. Sur ces monuments, le blason a imprimé des caractères; caractères muets pour celui qui ne connaît pas au moins l'alphabet héraldique. Des armoiries sont des dates positives, et dans une foule d'églises construites depuis le commencement des croisades jusqu'au XVIe siècle, il n'existe souvent aucun autre moyen pour arriver à découvrir l'époque certaine de leur fondation. L'archéologue peut en tirer des inductions utiles pour la science et éclairer des points douteux avec le flambeau de l'histoire héraldique.

La connaissance du blason n'est pas moins nécessaire à l'architecte appelé chaque jour à restaurer d'anciens monuments qui portent gravées les armoiries de leurs fondateurs sur les portes, les voûtes, les ogives, les fenêtres ou les murailles. Il doit être en état d'ordonner une réparation intelligente et quelquefois de pratiquer une restitution presque entière. Cette science n'est-elle pas encore utile à l'historien, au voyageur, au numismate, et même au littérateur? N'est-elle pas propre à éclairer des questions obscures et à prévenir des erreurs funestes? Chacun y trouvera des lumières qu'il ne peut remplacer par aucune autre connaissance.

II.

Lorsqu'il s'agit de fixer l'origine des armoiries, il faut bien distinguer entre les symboles et les armoiries proprement dites. Les peuples les plus anciens firent usage de signes symboliques pour leurs enseignes militaires, comme les Perses qui avaient adopté la figure de l'aigle, les Carthaginois une tête de cheval, les Romains une aigle, les Athéniens une chouette, etc. Mais entre ces signes symboliques et les signes héraldiques il y a une grande différence. Du reste, les savants ne sont pas d'accord pour assigner l'origine des armoiries. La plupart cependant, le P. Ménestrier et Muratori entre autres, font honneur aux Français d'être les inventeurs des principes de cette science, connue sous le nom d'*art héraldique*. L'époque n'en est pas certaine; mais on ne connaît pas d'auteurs qui aient traité du blason avant 1150.

Quant à l'antiquité des armoiries, nous sommes fondés à croire, dit D. de Vaines, que leur première institution doit être rapportée aux tournois célébrés vers la fin du Xe siècle, leur accroissement aux Croisades, leur perfection aux joûtes et aux pas d'armes: trois temps très-distincts dans la progression de ces marques honorifiques. M. de Foncemagne a prouvé solidement que l'origine des armoiries remonte jusqu'aux tournois. (*Académ. des Inscript.*, tom. XVIII, p. 315; tom. XX, p. 579.)

Henri Ier, surnommé l'Oiseleur, les institua, dit-on, l'an 934, à Gottingen, pour entretenir la noblesse dans l'exercice des armes en temps de paix. Ces jeux militaires se perfectionnèrent sous les Othons. Ils ne parurent en France qu'au XIe siècle. Ce fut Geoffroy de Preuilly qui les y introduisit, vers 1036, et qui leur donna une nouvelle existence, en faisant des règlements qu'on y observa dans la suite. Quand on dit qu'il les introduisit en France, c'est qu'on ne considère pas comme un véritable tournoi cette espèce de combat figuré que se livrèrent à Strasbourg les seigneurs de l'armée de Charles le Chauve et de celle de Louis, à l'entrevue des deux frères, en 842. (*Duchesne*, tom. II, pag. 375.)

Le rapport des armoiries aux tournois est sensible et en fait connaître l'analogie et l'origine. Les chevrons, les pals et les jumelles faisaient partie de la barrière qui fermait le camp des tournois. Les combattants, après avoir gagné des épées ou d'autres armes, avaient droit d'en décorer leurs écus, et de les y placer comme des monuments de leur valeur.

Le nom seul de *blason*, qui signifie en allemand *sonner du cor*, exprime l'entrée de chaque troupe dans le tournoi, ce qui se faisait en sonnant des fanfares.

Une chose d'ailleurs qui détruit le sentiment de ceux qui assignent aux Croisades l'origine des armoiries, c'est qu'on sait indubitablement quelles étaient les armes de la famille de Réginbold, prévôt de l'abbaye de Mouri, en Suisse, depuis 1027, jusqu'en 1055 (*Gallia Christ.*, t. IV, p. 1636); quelles étaient celles de Robert Ier, comte de Flandres, en 1072 (*Vredius, Sigil. Com. Fland.*, p. 6); et celles des comtes de Toulouse en 1088 (*Dom Vaissette, Hist. du Lang.*, tom. V, p. 680); ce qui prouve l'existence des armoiries avant la première Croisade publiée seulement en 1095.

Les armoiries furent la distinction de la noblesse d'origine jusqu'en 1371, que les roturiers anoblis commencèrent à en porter. Charles VIII est le premier de nos rois qui ait créé une charge de maréchal d'armes ou d'armoiries en 1487, pour connaître de toutes

les armoiries des nobles du royaume. Cette charge fut administrée, tant bien que mal jusqu'aux troubles arrivés sous Henri III; alors il y eut dans la noblesse une confusion extraordinaire jusqu'en 1615. Louis XIII créa une charge de juge général d'armes pour réformer les abus sur les armoiries, et constater les véritables. François Chévrier de Saint-Mauris fut le premier honoré de cette dignité ; et après lui, les d'Hozier ont toujours exercé cette charge jusqu'à la révolution de 1789.

Hickes conjecture que le blason ne fut introduit en Angleterre que vers le règne de Henri II. Selon Guillaume Nicolson, Richard Ier abandonna les sceaux de majesté, et fit mettre, le premier, dans son écu *deux lions*, qui devinrent les armes des rois d'Angleterre. En effet, Sandford, dans son histoire généalogique des rois d'Angleterre, prouve que les armes ne sont devenues héréditaires que depuis l'an 1189, première année du règne de Richard. Le même auteur prétend que l'usage de joindre plusieurs armoiries entières sur l'écu divisé perpendiculairement en deux fut inconnu aux Anglais jusqu'au XIVe siècle.

Edouard III est le premier qui ait pris les armes de France, qui ait écartelé son écu, et qui ait fait mettre autour le collier de la jarretière avec la devise : elle ne parut sur le grand sceau d'Angleterre que sous Henri VIII. Richard II passe pour l'inventeur des supports des armes de sa maison. Vers l'an 1218, les seigneurs anglais suivirent la mode d'imprimer leurs armes au revers de leurs sceaux; et même ces derniers, depuis l'an 1366, n'offrent plus que des écussons armoiriés. Le premier héraut d'armes d'Angleterre fut institué par le roi Henri V, qui ne commença à régner qu'en 1413.

Il est constant que Clément VI est le premier pape qui ait fait mettre ses armoiries sur son sceau : mais il n'est pas également aisé de savoir si les évêques et les abbés portèrent sur leurs sceaux ou contre-scels des armoiries d'extraction et de famille avant le XIIIe siècle. Les usages des XIe et XIIe siècles le permirent à la vérité; il est même bien démontré que des prélats eurent, dans le XIIe siècle, au contre-scel de leur sceau, ou des symboles, ou des figures de fantaisie, ou même, si l'on veut absolument, des armoiries personnelles : mais on ne voit que l'exemple du *Gallia Christiana* (Tom. V, p. 1036), qui milite contre la règle de Dom Mabillon, qui tient que Thibault, évêque de Beauvais, est le premier qui ait mis les armes de sa famille au contre-scel d'une charte de l'an 1289.

Les clefs des armoiries papales ne sont guère que du commencement du XIVe siècle; dès le XIIIe, les *mitres* des cardinaux, quoique simples diacres, paraissent sur les sceaux. Le chapeau rouge, dit-on, leur fut donné par Innocent IV. L'usage du chapeau pour tous les prélats vient d'Espagne, où il parut l'an 1400. Tristan de Salazar, Espagnol de nation, et archevêque de Sens, passe pour le premier qui l'ait introduit chez les archevêques de France. Il n'y a pas encore deux cents ans que les évêques qui sont comtes ont mis des couronnes sur leurs armoiries.

Le fréquent usage des armoiries timbrées parmi les personnes d'une noblesse moyenne, même parmi la simple bourgeoisie, vient de la concession qu'en fit Charles V en 1371 aux bourgeois de Paris.

Il n'y a point d'époque certaine propre à fixer les armoiries héréditaires. Elles le devinrent les unes plus tôt, les autres plus tard : cet usage ne commença à devenir un peu général et constant que sous le règne de saint Louis, quoiqu'il ne le fût pas toujours dans une famille au XVIe siècle, et même dans les deux siècles suivants. Les armoiries variaient alors assez souvent pour des raisons légitimes; comme pour des acquisitions de nouveaux domaines, de nouvelles dignités, et de nouvelles charges. Quelquefois aussi les associations et les alliances étaient des raisons suffisantes de prendre les armes de la famille alliée la plus puissante. C'est ce qui rendit les mêmes armes communes à plusieurs maisons différentes, surtout avant les règles du blason, qui ne sont que des derniers siècles.

Les Italiens sont les premiers, selon le P. Ménestrier, qui ont introduit dans les armoiries, il y a environ 250 ans, les marques des dignités séculières. Cependant on trouve, dès l'an 1271, l'épée de connétable sur un sceau de Robert d'Artois.

Par la coutume générale de France, et par arrêt du parlement de Grenoble de 1494, les cadets de famille sont obligés de différencier leurs armes par des *brisures*. Les armes *diffamées* sont une marque de honte et de punition.

Le *cimier* est au moins du XIIe siècle. Les *supports* sont venus bien plus tard.

Les devises furent en vogue aux XIVe et XVe siècles, surtout parmi les gens de qualité: chacun s'en faisait à sa mode. Celle d'Angleterre, *Dieu et mon droit*, fut mise par Édouard III, vers l'an 1340, au bas de son écu.

L'usage de mettre le *manteau ducal* derrière l'écusson n'a lieu que depuis le milieu du dernier siècle : et à l'entour ont été mis les colliers des ordres depuis leur institution.

Le *pavillon* n'annonce point la souveraineté indépendante. Quelques seigneurs particuliers le portaient en plein dans leurs sceaux, au XVe siècle.

Ceux qui voudront étudier le blason consulteront avec fruit l'ouvrage du P. Ménestrier, qui est devenu le livre classique de cette science. Nous recommandons un ouvrage instructif sur la même matière récemment publié par M. Mame, de Tours, et écrit par M. Eisenbach, archiviste du département de la Nièvre.

ARONDE. — On donne le nom de *queue d'aronde* ou d'hironde à un tenon d'assemblage, taillé en s'élargissant aux deux extrémités, ordinairement en bois, quelquefois en métal. Les queues d'aronde employées pour

maintenir en place les pierres de grand appareil les retiennent avec beaucoup de force et les empêchent de se séparer. On en a fait peu d'usage au moyen âge : leur emploi est préférable aux tenons en fer extérieurs.

ARQUÉ. — On donne le nom de tombeaux arqués, ***monumenta arcuata***, dans les Catacombes, à des tombeaux creusés dans le tuf volcanique et surmontés d'une espèce d'arcade semi-circulaire. Les ***monumenta arcuata*** ont été décorés avec grand soin. C'est sur les parois extérieures de ces tombeaux, sur la courbure et sur l'intrados de l'arc, que l'on a retrouvé les principales peintures chrétiennes primitives.

C'est à la disposition des monuments arqués que l'on reconnaît les différents âges auxquels les Catacombes ont été peuplées de corps chrétiens. On observe, en effet, un grand nombre de tombeaux arqués, décorés avec luxe, dont les peintures ont été en partie détruites par l'établissement de nouvelles sépultures. On voit ainsi que, les corridors souterrains étant remplis par la mort, on a été forcé de détériorer les tombeaux primitifs, pour en creuser de nouveaux. Les auteurs de la *Rome souterraine* ont reproduit, à l'aide de la gravure, plusieurs monuments ainsi détériorés. *Voy.* CATACOMBES.

ARRACHEMENT. — On appelle *arrachement*, en terme d'architecture, les pierres d'attente et les inégalités laissées à dessein à une partie de maçonnerie pour former liaison avec d'autre maçonnerie que l'on voudra joindre. Quand on étudie un édifice ancien, construit à diverses époques, la trace des arrachements est un des meilleurs moyens de distinguer l'œuvre primitive des parties ajoutées. C'est encore à l'aide des arrachements que l'on parvient à reconnaître les restaurations faites, même peu de temps après la construction primitive, dans les monuments du moyen âge. N'est-ce pas souvent pour avoir manqué à faire des remarques de ce genre, que certains archéologues sont tombés dans de graves erreurs dans la description de quelques-uns de nos plus vieux monuments ? Il arrive en effet assez fréquemment de rencontrer dans une vieille muraille romane une fenêtre ogivale, voire même de l'époque flamboyante. L'œil le plus distrait aura peine à se laisser égarer, en cette occasion. Mais, quand à une chapelle du XIII^e siècle, on verra une belle fenêtre rayonnante du XIV^e, comme cela existe dans deux chapelles absidales à l'église métropolitaine de Tours, comment reconnaîtra-t-on le travail d'une époque postérieure, si l'on ne fait pas attention à la différence des appareils et aux vestiges des arrachements ? Il n'y a peut-être pas d'église antique, de grande dimension, où l'on ne trouve matière à faire des observations de ce genre.

On dit quelquefois qu'une portion de bâtiment est construite en arrachement, quand elle forme saillie sur le plan du bâtiment principal. Ainsi, les croisillons du transsept d'une église seraient en arrachement sur la nef. Dans certaines églises romano-byzantines, les chapelles sont en arrachement sur les croisillons. Il y a aussi des porches qui sont bâtis en arrachement.

ARRIÈRE-CHOEUR. — Suivant d'Aviler, on appelle arrière-chœur celui d'un couvent qui est derrière le grand autel, et contenu dans le corps de l'église, ou séparé par un mur percé de quelques ouvertures, comme à plusieurs églises de l'ordre de Saint-François.

On avait divisé anciennement la région absidale de certaines grandes églises en trois parties : le chœur, le sanctuaire et l'arrière-chœur. Cette disposition existe encore à la cathédrale de Reims : on en voit également des souvenirs dans plusieurs antiques églises d'Angleterre. Le chœur de l'église métropolitaine de Reims, trop étroit pour les grandes cérémonies du sacre des rois de France, a été agrandi aux dépens de la croisée et même de la nef majeure, sur laquelle il empiète de la longueur de trois travées. Ce chœur, démesurément vaste pour les cérémonies ordinaires, semble rétrécir les proportions de l'intérieur. Resserré dans ses véritables dimensions, il produirait certainement un meilleur effet que dans l'état actuel où il occupe à lui seul à peu près la moitié de l'église. Comme nous le disions tout-à-l'heure, il se divise en trois parties : le chœur proprement dit, le sanctuaire et l'arrière-chœur. Les deux premières ont une destination toute naturelle ; la troisième était jadis occupée par le trésor de l'église, précieux dépôt des riches offrandes des monarques, des princes, des prélats, des seigneurs. Il renfermait un nombre prodigieux de chefs-d'œuvre d'orfèvrerie, vases sacrés, reliquaires, images de la sainte Vierge et de différents saints en or et en argent massifs. Tous ces objets, inappréciables aux yeux de la religion, et d'une valeur inestimable considérés simplement sous le rapport artistique, ont été anéantis dans le creuset révolutionnaire. Aujourd'hui que de toutes ces richesses on ne conserve plus que le souvenir, on pourrait placer l'autel au lieu qui lui est spécialement consacré.

Nous pourrions citer quelques faits encore analogues à celui de la cathédrale de Reims. Mais ces exemples ne remontent pas généralement à une haute antiquité, et nous pouvons ajouter que la création de l'arrière-chœur est plutôt condamnable que louable. Il faut une grave raison liturgique pour en motiver l'existence. Ainsi, à Saint-Remi de Reims, le tombeau du grand évêque de Reims, dans l'église qui lui est consacrée, est placé dans l'arrière-chœur. Ainsi jadis, à Saint-Martin de Tours, on voyait le tombeau du Thaumaturge des Gaules également situé dans l'arrière-chœur.

ARRIÈRE-CORPS. — Terme d'architecture qui sert à désigner les membres d'un édifice qui sont en arrière de la ligne du plan, ou bien qui sont renfoncées par rapport à certaines parties saillantes ou en avant-corps.

Dans les ***Mémoires de Trévoux*** on lit que l'Église de Saint-Pierre de Rome et les églises bâ-

ties à son imitation, ne sont pas les plus beaux monuments d'architecture qui soient au monde, parce que ce n'est qu'un composé d'une grande quantité d'arcades très-massives, dont les pieds-droits aussi massifs servent d'arrière-corps à des pilastres.

En orfévrerie, en serrurerie et dans la sculpture, quand il s'agit de bas-reliefs, tous les ornements ou morceaux ajoutés au nu d'un ouvrage, sont dits en saillie sur l'arrière-corps. Cette dernière manière de parler est moins usitée que celle qui s'applique aux monuments d'architecture.

ARRIÈRE-VOUSSURE. — L'arrière-voussure est une sorte de petite voûte, dont le nom exprime la position, parce qu'elle ne se met que derrière l'ouverture d'une baie de porte ou de fenêtre, dans l'épaisseur d'un mur, au-dedans de la feuillure du tableau, des pieds-droits. Son usage est de donner de l'évasement, soit en dehors, soit en dedans, à l'ouverture de la baie, et de la raccorder avec quelque autre partie de l'architecture. Les arrière-voussures sont en plein ceintre ou en arceau : dans ce dernier cas, on les appelle *bombées*. On distingue trois sortes d'arrière-voussures : celle qui est pratiquée du côté de l'intérieur de l'édifice, qu'on appelle arrière-voussure de Saint-Antoine, parce qu'elle a été exécutée à la porte Saint-Antoine, à Paris ; celle qui est pratiquée du côté extérieur de la façade, que l'on appelle arrière-voussure de Montpellier; et enfin, l'arrière-voussure de Marseille, dont l'arc est surbaissé, et qui s'applique à une baie cintrée de plein cintre.

Quelquefois les arrière-voussures sont destinées à faire fermer la porte plus exactement; d'autrefois et le plus souvent au moyen âge, les arrière-voussures ne sont que des arcs en décharge, placés pour soulager le linteau.

ART.—Dans un ouvrage spécialement destiné à faire connaître et apprécier le produit des arts religieux, nous devons exposer quelques réflexions sur l'art, considéré en général, et sur le caractère de l'art chrétien et de l'art profane. Nous donnerons peu de considérations philosophiques, et nous aimons mieux, dans cette matière délicate et difficile, nous en tenir à ce que nous avons appris des maîtres, que de nous lancer dans des spéculations où nous pourrions nous égarer. Nous avons traité la même question sous un autre point de vue au mot ESTHÉTIQUE. — (*Voy.* ce mot.)

I.

L'art, pris dans sa plus générale signification, est une *représentation*. L'âme humaine, vivement impressionnée par ses pensées et par ses sensations, tend à en représenter l'objet à l'extérieur. Tant que la pensée et la sensation restent à l'intérieur, elles n'appartiennent pas à l'art. L'objet manifesté par la représentation artistique, c'est-à-dire, par ce qui se représente dans l'art, est une forme sensible. Or, cette forme sensible peut avoir son type, soit dans la vue et l'imitation directe d'un objet que l'œil voit et contemple dans la nature, soit dans l'imagination, c'est-à-dire dans la faculté de notre âme qui réveille des impressions endormies ou qui crée des images fantastiques, résultat et combinaison d'images différentes. Dans l'un et l'autre cas, comme la faculté de voir la plus ordinaire, et surtout celle dont le caractère est artistique, sont considérés comme une activité de l'imagination, on regarde l'imagination *comme le trésor le plus précieux de la représentation artistique*. « Le peintre, dit un philosophe, peint réellement avec l'œil ; son art est l'art de voir le régulier et le beau. Voir est ici tout à fait actif; c'est une activité entièrement plastique. »

Les lois les plus simples et les plus générales de l'art ne sont rien autre chose que les conditions essentielles qui régissent la reproduction ou représentation extérieure de l'objet artistique, suivant des convenances que nous reconnaissons découler de la nature même des choses. Quiconque produit une œuvre en violant ces lois nécessaires, soit en littérature, soit en musique, soit dans les arts plastiques, ne tarde pas à s'apercevoir que son œuvre est plus ou moins difforme, et qu'elle est destinée à périr ou à être oubliée promptement.

En premier lieu, la forme artistique doit avoir la *régularité*. Cette régularité s'obtient par l'entière et exacte observance des rapports qui doivent exister entre les diverses parties d'un même tout. Dans les corps organiques règne une harmonie qui ne peut être violée ni même altérée sans qu'il en résulte une grave difformité. La *régularité* est tellement dans la nature et dans les objets sensibles, que toute œuvre d'art est jugée imparfaite, même par les ignorants, quand elle est entachée de la moindre irrégularité.

La *beauté* est une condition non moins importante que la *régularité* de toute forme artistique. Nous nommons belles les formes qui exercent sur l'âme une impression conforme à sa nature, bienfaisante et réellement utile et noble. Dans cette idée de la beauté, et sans en donner une définition rigoureusement exacte, ce qui est du ressort de l'esthétique, on trouve la différence qui existe entre le beau et ce qui plaît aux sens.

On verra plus bas de magnifiques développements sur le *beau chrétien*, empruntés à l'un des ouvrages philosophiques de M. le comte Joseph de Maistre.

On peut considérer le *sublime* et le *gracieux* comme les points extrêmes des sensations produites par le beau. Le *sublime* élève l'âme jusqu'aux limites suprêmes de sa puissance de sentir; le *gracieux* excite en elle des sensations délicates, sans la moindre surexcitation et le moindre trouble.

Il est encore de l'essence d'une œuvre d'art d'avoir une *unité* à laquelle tout se rapporte, et au moyen de laquelle les parties différentes sont harmonieusement unies les unes aux autres, suivant leur dépendance réciproque. L'œuvre, selon une expression

bien des fois répétée, doit former une *unité* et un *tout*.

II.

L'art se compose de la réunion de différents *arts* appelés en général les *arts*, les *beaux-arts*. Ce nom de beaux-arts indique suffisamment, selon Millin, que leur essence consiste dans la réunion de l'agréable et de l'utile. On les appelle aussi *arts libéraux*, parce que, comme dit le même auteur, ils sont les enfants de la liberté ; et on comprend sous ce titre la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique.

On aurait tort de penser que l'invention des beaux-arts n'est due qu'à un seul peuple, et que de là ils se sont répandus chez les autres nations. Ils sont, au contraire, indigènes dans tous les pays où la raison humaine est parvenue à un certain degré de développement ; mais, semblables aux productions de la terre, ils prennent des formes différentes suivant la nature du climat et les soins qu'on leur donne, et ils demeurent en arrière dans les contrées sauvages. Nous trouvons la musique, la danse, l'éloquence et la poésie chez toutes les nations qui sont parvenues au moins aux premiers degrés de civilisation ; il en a été de même, sans doute, dans tous les temps; et, pour voir les beaux-arts dans leur première origine, on n'a pas besoin de remonter jusqu'aux Egyptiens et aux premiers Grecs : on les observe encore aujourd'hui, dans l'état d'enfance, chez les peuples qui n'ont que le même degré de civilisation qui existait alors.

L'histoire des différentes révolutions du style chez les différents peuples dans les différentes parties de l'art, est ce qu'on appelle proprement l'histoire de l'art : c'est celle dont se sont principalement occupés Winckelmann, Heyne et les auteurs qui ont écrit sur les origines et les développements des arts et de l'archéologie proprement dite.

III.

Jusqu'à une époque qui touche à celle dans laquelle nous vivons, on ne considérait l'art que dans les monuments de l'antiquité. Si on jetait un rapide coup d'œil sur les œuvres du moyen âge, c'était uniquement afin de combler historiquement l'intervalle qui existe entre l'antiquité et la Renaissance. On regardait toutes les œuvres artistiques chrétiennes comme un produit de dégénérescence et de corruption de l'art véritable. N'était-ce pas par suite d'un aveugle préjugé que l'on condamnait tant de magnifiques édifices, tant de gracieuses œuvres d'art ? Il s'est opéré, depuis un certain nombre d'années, un changement complet dans les idées : il y a eu réaction contre les fausses appréciations et les faux jugements du siècle passé. N'a-t-on pas, dans l'ardeur de la lutte, dépassé quelquefois les limites de l'impartialité et de la justice en faveur des œuvres inspirées par le christianisme, et exécutées durant le moyen âge ? C'est possible ; mais nous sommes disposé à excuser des excès qui ne tarderont pas à être oubliés, tandis que la réhabilitation d'une époque artistique méconnue subsistera à jamais.

Il faut convenir que l'étude de l'art en général, soit dans l'antiquité, soit au moyen âge, entreprise par des hommes remplis de généreuses convictions, et surtout éclairés par le flambeau de la philosophie chrétienne, qui est la seule vraie philosophie, peut conduire à de belles et utiles considérations sous divers points de vue. Partout on remarque une alliance intime entre l'architecture d'un peuple et la nature de ses idées religieuses elles-mêmes. De là cette conséquence naturelle, que l'art chrétien doit avoir un caractère supérieur à l'art païen, surtout si l'on en considère les tendances morales. Jetons un coup d'œil rapide sur l'antiquité.

L'Egypte s'est montrée à nous avec son peuple grave et sérieux, son respect pour les morts, avec ses sites tristes et mornes, entrecoupés de rochers et de cavernes. Le voisinage des déserts, les régions de la mort qui, selon les idées religieuses, planaient autour d'elle, tout cela s'est admirablement reflété dans l'architecture de ses tombeaux, de ses temples avec leurs pylônes, de ses pyramides, que le sable du désert peut bien menacer d'ensevelir, mais aux pieds desquelles viennent expirer les flots impuissants des siècles. Puis ses statues à proportions gigantesques, véritables momies, les mains jointes ensemble et les bras collés au corps ; ses longues avenues de sphinx mystérieux conduisant à des temples plus mystérieux encore, temples aux sanctuaires sombres, aux masses colossales, dont la majestueuse immensité se modela sur les rochers et les vastes cavernes qui pressaient de toute part l'étroite vallée du Nil. Partout, au lieu du mouvement de la vie, l'éternel repos des tombeaux.

L'Inde, aussi gigantesque, aussi capricieuse dans sa mythologie, mais moins sombre dans ses croyances, s'élève également à la Divinité en exagérant la nature matérielle, en lui consacrant tout ce qui, dans l'univers, peut écraser par son poids et sa masse. Les plus bizarres associations dans ses statues, les plus grandes exagérations dans l'emploi des richesses de la nature, qu'elle a reproduites dans ses temples sous des formes colossales, tout confirme cette alliance intime des arts et des idées chez un peuple.

Mais dans la Grèce, où brille un ciel si pur, où vibre une langue si harmonieuse, si compassée dans ses formes, où la mythologie la plus riante s'allie à la nature la plus délicieuse, nous ne trouvons plus ces masses, cette immobilité, cette roideur de la mort. Là, toute la beauté de l'architecture, aussi bien que de la statuaire, est dans la perfection des formes, le fini et la grâce des contours. Point de symbolisme dans les temples, point d'exagérations dans les statues des dieux, mais la plus grande élégance dans les détails, l'harmonie la plus parfaite entre les différentes parties de tous les objets qu'enfanta son génie artistique. Ainsi la sérénité de son ciel, la richesse de son sol, la

pureté de son climat, la douceur de sa langue : tout dans la Grèce s'harmonise avec les caractères de son architecture.

Ainsi donc l'Inde et l'Egypte exagèrent la nature pour l'élever jusqu'à Dieu, la Grèce en saisit toutes les grâces pour s'élever par le beau jusqu'au ciel. Les uns font régner les dieux par la crainte, les autres par la séduction des formes.

Mais Rome fut conquérante avant tout, et, chez elle, les arts, les sciences, vécurent d'emprunts. Servile imitateur des Grecs, le Romain n'a point de caractère qui lui soit propre dans les arts libéraux. Le seul dans lequel Rome ait été véritablement grande, c'est l'architecture, non pas par ce qu'elle inventa, mais par la magnificence que le peuple-roi y développa.

Bientôt le Nord s'agite, et ses peuples, qui n'avaient pu s'inspirer dans leurs forêts d'aucun goût pour les arts, fondent sur le colosse chancelant, renversent tout sur leur passage et couvrent la terre de sang et de ruines. Mais déjà le christianisme a paru, et son action sur la société s'est bientôt fait sentir. Romains, barbares, chrétiens, tels sont les éléments de cette société qui s'élève sur les débris de l'ancienne. Et l'art, toujours le reflet de l'état intime de la société, se montre tout à la fois romain, barbare et chrétien. De là cette architecture bâtarde où l'on ne trouve ni la pureté classique, ni le type exclusivement chrétien. Cependant la religion du Christ a bientôt dominé ce chaos formé de mille nations différentes, sa lumière dissipe les ténèbres, sa charité apprivoise ces cœurs sauvages ; et, quand sa sève vigoureuse a parcouru tous ces membres épars, bientôt ils se réunissent pour ne former qu'un seul corps, un peuple de frères qu'une même foi rallie, que les mêmes espérances animent, et que les mêmes efforts vont diriger pour ressusciter l'art.

Le génie chrétien s'est donc mis à l'œuvre, déjà il a fondu tant de peuples divers en un seul peuple : des idées nouvelles, un vif élan vers le ciel, une foi ardente dans les mystères chrétiens surgissent de toutes parts. A ce peuple nouveau, il faut un temple nouveau, un temple à forme nouvelle qui représente à la fois et l'Eglise mystique de la terre avec ses joies, ses douleurs, ses combats et ses espérances, et l'Eglise du ciel avec ses triomphes, ses anges et ses saints.

IV.

Les premiers essais, dit M. le comte de Maistre, et les plus grands efforts de la sculpture et de la peinture, représentèrent jadis les héros et les dieux. A la renaissance des arts, le Christ et ses *héros* s'offrirent à l'imagination des artistes, et lui demandèrent des chefs-d'œuvre d'un ordre supérieur. L'art antique avait senti et rendu le *beau idéal ;* le christianisme exigea un *beau céleste*, et il en fournit des modèles dans tous les genres : ses vieillards, ses jeunes gens, ses enfants, ses femmes, ses vierges, sont des êtres nouveaux qui semblent défier le génie. Saint Pierre recevant les clefs, saint Paul parlant devant l'aréopage , saint Jean écoutant les trompettes, ne laissent rien à désirer à l'imagination tout à la fois la plus brillante et la plus sage. La beauté mâle dans sa fleur respire sur la figure des anges ; en eux se réunit la grâce sans mollesse, et la vigueur sans rudesse : ils n'ont pas les deux sexes, comme le dégoûtant hermaphrodite ; ils ont la beauté des deux sexes, et cependant ils n'ont point de sexe. Le goût même se croirait coupable s'il y pensait. Une éternelle adolescence brille sur ces visages célestes ; jamais ils n'ont été enfants, jamais ils ne seront vieillards ; en les contemplant, nous avons une idée de ce que nous serons lorsque nos corps se relèveront de la poussière pour n'y plus rentrer.

L'enfance surnaturelle se montre déjà dans ces inimitables chérubins que Raphaël a placés au-dessous de la Reine des anges, dans l'un de ses plus beaux tableaux. Ces têtes sont pleines d'intelligence, d'amour et d'admiration. C'est la grâce des amours fondue dans l'innocence de la sainteté. Mais tous ces efforts de l'art ne sont que des préparations, et comme des degrés qui doivent élever l'artiste jusqu'à la figure de l'Enfant-Dieu. Le voyez-vous sur les genoux de sa mère ? Elle embrasse son créateur, qui lui demande du lait (1). La *Parole éternelle* balbutie ; elle joue ; elle dort ; mais le *Verbe*, qui se rapetisse pour nous, en voilant sa grandeur, n'a pas voulu l'éclipser. Le nuage qui couvre l'astre, épargne l'œil, sans le tromper, et jusque dans les moindres traits de l'enfance mortelle on sent le Dieu.

Bientôt nous le verrons, dans le temple, étonner les docteurs ; ensuite il commandera aux éléments ; il ressuscitera les morts ; il instruira, il consolera, il menacera les hommes ; il parlera, il agira pendant trois ans *comme ayant la puissance* (Matth. VII, 29). Il se livrera enfin volontairement aux tourments d'un supplice affreux ; il montera sur la croix ; il y parlera sept fois, et toujours d'une manière extraordinaire. Sa voix se renforçant à mesure que la mort s'approche pour lui obéir, sa dernière parole sera plus haute ; et, *libre entre les mourants*, comme il sera bientôt *libre entre les morts* (Ps. LXXXVII, 6), il mourra quand il voudra, en trompant ses bourreaux étonnés, qui n'avaient pu calculer que sur des hommes la durée possible du supplice.

L'art antique a su montrer dans le Laocoon le plus haut degré de souffrance physique et morale, sans contorsions et sans difformité. C'était déjà un grand effort de talent que celui de nous représenter la douleur à la fois belle et reconnaissable ; cependant il ne nous suffit plus pour peindre le Christ sur la croix. Qui pourra nous montrer le Dieu humainement tourmenté et l'homme souffrant divinement ? C'est un chef-d'œuvre idéal dont il

(1) *Vergine madre, figlia del tuo Figlio,*
Umil ed alta piu che creatura !
(*Dante, Parad.*, 33, *vers* 1 *et* 2.)

paraît qu'on peut seulement approcher. Je ne crois pas que, parmi les plus grands artistes, un seul fait ait pu jamais contenter ni lui-même, ni le véritable connaisseur; cependant le modèle, même *inarrivable*, ne laisse pas que d'élever et de perfectionner l'artiste. Le talent fatigué par ses efforts pouvait se délasser en s'exerçant sur la figure des martyrs. C'étaient encore de superbes modèles que ces *témoins* sublimes qui pouvaient sauver leur vie en disant *non*, et qui la jetaient en disant *oui*. Sur le visage de ces victimes volontaires, l'artiste doit nous faire voir, non-seulement la douleur *belle*, mais la douleur *acceptée*, mêlée dans leurs traits à la foi, à l'espérance, à l'amour.

La beauté ayant été donnée à la femme, la femme devait être le modèle de choix pour les deux premiers arts d'imitation. L'antiquité, chez qui le vice était une religion, pouvait se donner carrière sur ce point; mais le christianisme, qui n'admet rien de ce qui peut altérer la morale, a prononcé, à cet égard, une loi bien simple. Cette loi proscrit toute représentation dont l'original offenserait dans le monde, l'œil même de la sagesse humaine. Comment la femme ne rougirait-elle pas d'être représentée aux yeux d'une manière qui la ferait chasser d'une assemblée, comme une folle dégoûtante, si elle osait s'y montrer ainsi? Et pourquoi l'homme, plus hardi que la femme, oserait-il cependant demander à l'art la copie d'une réalité qu'il aurait accablée de ses sarcasmes? On n'a pas manqué d'observer que cette réserve nuit à l'art; mais c'est une erreur qui repose sur une fausse idée du beau, que le vice définit à sa manière. Il me souvient que dans un journal français très-répandu, on demandait au célèbre auteur du *Génie du Christianisme*, « si une nymphe n'était pas un peu plus belle qu'une religieuse.» En les supposant représentées par le même talent, ou par des talents égaux (condition sans laquelle la demande n'aurait point de sens), il n'est point douteux que la religieuse serait plus *belle*. L'erreur la plus faite pour éteindre le véritable sentiment du beau, est celle qui confond *ce qui plaît* et *ce qui est beau*, ou, en d'autres termes, ce qui plaît aux sens, et ce qui plaît à l'intelligence. *Le beau*, dans tous les genres imaginables, est *ce qui plaît à la vertu éclairée*. Toute autre définition est fausse ou insuffisante. Pourquoi donc la religieuse serait-elle moins belle que la nymphe? Parce qu'elle est vêtue peut-être? Mais par quel aveuglement immoral veut-on donc encore juger la représentation autrement que la réalité? Qui ne sait que la beauté devinée est plus séduisante que la beauté visible? Quel homme n'a remarqué, et dix mille fois, que la femme qui se détermine à satisfaire l'œil plus que l'imagination, manque de goût, encore plus que de sagesse? Le vice même récompense la modestie, en s'exagérant le charme de ce qu'elle voile. Comment donc la loi changerait-elle de nature en changeant de place? Evidente, incontestable dans la réalité, comment serait-elle fausse sur la toile? Ces maximes pernicieuses ne sont propagées que par la médiocrité qui se met à la solde du vice pour s'enrichir. Le beau religieux est au-dessus du beau idéal, puisqu'il est l'idéal de l'idéal; mais peu de gens pouvant s'élever à cette hauteur, l'artiste vulgaire quitte ce qui est beau pour ce qui plaît. Ecrasé par le talent qui produit *la transfiguration* et la vierge *della Seggiola*, il s'adresse aux sens pour être sûr de la foule. Il sait bien que le vice *s'appelle légion*. La foule accourt donc en battant des mains, et bientôt le peintre pourra s'écrier au milieu des applaudissements :

..... *Ingenio victi, re vincimus ipsa.*

Une loi sévère qui se mêle à toutes les pensées de l'art, lui rend le plus grand service en s'opposant à la corruption, qui détruit à la fin le beau de toutes les classes, comme un ulcère malin qui ronge la vie.

La femme chrétienne est donc un modèle surnaturel comme l'ange. Elle est *plus belle encore que la beauté*, soit que pour confesser sa foi, elle marche au supplice avec les grâces sévères de son sexe et le courage du nôtre, soit qu'auprès d'un lit de douleurs, elle vienne servir et consoler la pauvreté malade et souffrante, ou qu'au pied d'un autel, elle présente sa main à l'homme qu'elle aimera seul jusqu'au tombeau : dans toutes ces têtes d'un caractère si différent, il y a cependant toujours un trait général qui les fait remonter au même principe de beauté.

..... *Facies non omnibus una,*
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.

A l'aspect de ces figures, quelque belles qu'on les puisse imaginer, aucune pensée profane n'oserait s'élever dans le cœur d'un homme de goût. On leur doit une certaine admiration intellectuelle pure comme leurs modèles. Jusque dans leurs vêtements, il y a quelque chose qui n'est pas terrestre. On doit y voir l'élégance sans recherche, la pauvreté sans laideur, et si le sujet l'ordonne, la pompe sans le faste. *Elles sont belles comme des temples* (Ps. CXLIII, 13).

Et comme de la réunion d'une foule de traits empruntés à différentes beautés, on vit naître jadis un modèle fameux dans l'antiquité, tous les traits de la beauté sainte se réunissent de même comme dans un foyer pour enfanter la figure de MARIE, le désespoir et cependant l'objet le plus chéri de l'art moderne dans toute sa vigueur. Il semble que l'empire du sexe pénètre jusque dans ce cercle religieux, et que les hommes saisissent avec empressement l'idée de la femme divinisée. La fabuleuse Isis ayant aussi un enfant mystérieux sur ses genoux, obtenait déjà je ne sais quelle préférence de la part des imaginations antiques. Chacun voulant en posséder une image, un poëte a dit :

Par Isis, comme on sait, les peintres sont nourris.
(JUVEN. XII, 28.)

Dans l'ordre de la vérité et de la sainteté, Marie peut faire naître une observation semblable. *Toujours la même et toujours nouvelle*,

nulle figure n'a plus exercé le talent imitatif. Le pinceau des plus grands maîtres semble en avoir fait un objet d'engagement et d'émulation. Sur ce sujet mille et mille fois répé é, tantôt ils surpassaient leurs rivaux et tantôt ils se surpassaient eux-mêmes. Il n'y a pas un cabinet distingué en Europe qui ne renferme quelque chef-d'œuvre de ce genre, et tandis que l'amateur s'extasie devant eux, le missionnaire armé de la même figure, quoique faiblement exécutée, commence efficacement l'œuvre de la régénération humaine.

Les considérations précédentes expliquent pourquoi nous avons été, suivant toutes les apparences, aussi supérieurs aux anciens dans la peinture, qu'ils nous ont eux-mêmes surpassés dans la statuaire, ou du moins pourquoi nous n'avons jamais pu parvenir à la même perfection dans les deux genres: c'est que la peinture n'ayant point eu de modèle parmi nous, elle est née tout simplement dans l'Eglise, et que cette naissance étant naturelle, elle a produit librement tout ce qu'elle pouvait produire. Dans la sculpture, au contraire, nous avons copié; et c'est encore une loi universelle, que toute copie demeure au-dessous de l'original. C'est en vain d'ailleurs que pour les représentations religieuses on chercherait un ange dans l'Apollon du Belvédère, une Vierge dans la Vénus de Médicis, un martyr dans le Laocoon, un saint Jean dans Platon, etc. Ils n'y sont pas.

Lorsque autrefois quelqu'un dit à Phidias qui *pensait* son Jupiter: « Où cherches-tu ton modèle? Monteras-tu sur l'Olympe? » Phidias répondit: « Je l'ai trouvé dans Homère. »

Pareillement, si l'on eût dit à Raphaël: « Où donc as-tu vu Marie? » il aurait pu répondre: « Je l'ai vue dans saint Luc; » parce qu'il n'y avait en effet, de part et d'autre, qu'un modèle intellectuel.

Est-il nécessaire de parler de l'architecture? Non: dans tout ce qu'elle a de grand et d'éternellement beau, elle est tout entière une production de l'esprit religieux. Depuis les ruines de Tentyra, jusqu'à Saint-Pierre de Rome, tous les monuments parlent; le génie de l'architecture n'est véritablement à l'aise que dans les temples: c'est là qu'au-dessus du caprice, de la mode, de la petitesse, de la licence, enfin de tous les vers rongeurs du talent, il travaille sans gêne pour la gloire et pour l'immortalité !...

Les pages précédentes sont empruntées au chap. 7 d'un ouvrage de M. le comte de Maistre, intitulé: *Examen de la philosophie de Bacon*. Ce chapitre a pour titre: *Union de la science et de la religion*.

V.

Ajoutons aux pages éloquentes de M. de Maistre une page non moins éloquente de madame la comtesse de Granville, au sujet des nudités révoltantes que l'art païen a si souvent reproduites et que l'on chercherait à tort à regarder comme la perfection de la statuaire. « Je suis allée voir l'atelier de Canova, dit-elle (*tom. I, pag.* 295); ma première sensation fut pénible; je ne m'habitue pas à ces nudités qui toujours font détourner la tête; la pudeur est la première des grâces; il doit être facile de la concilier sur le marbre avec les formes les plus suaves. On regrette qu'un talent aussi élevé ne se soit pas consacré exclusivement à exciter de pures, de religieuses émotions, ou bien encore, à enflammer les jeunes cœurs par des sujets héroïques. Pourquoi ces statues enchanteresses n'ont-elles pas le caractère des plus nobles affections? Pourquoi, dirais-je encore, faire toujours des emprunts à ce paganisme si froid, si vide, si stérile en sentiments, si étranger à nos mœurs, à nos pensées? Le type de l'innocence n'est-il pas plus touchant, celui de la vertu aussi aimable, et la douleur n'est-elle pas assez pathétique pour suffire au génie? Ces divinités n'enseignent rien de grand, de généreux. Et comment cela serait-il? *Elles ne sont pas*; c'est l'absence du vrai, le mensonge et le néant. Quel intérêt peut avoir aux yeux du chrétien la statue de Mars ou d'Endymion? Elles ne parlent pas à mon âme. Leur fantastique existence est évanouie; l'objet de la superstition a disparu.

« Le christianisme a développé les arts, en donnant aux affections une plus grande profondeur, et en versant sur le malheureux la céleste espérance et la pieuse résignation.....

« Les belles proportions et la pureté du style grec réveillent des idées de paganisme. A des dieux tout matériels il fallait des temples où le beau extérieur et le bonheur terrestre fussent en quelque sorte exprimés dans tout leur éclat. Notre religion à nous, religion pleine de mystère et de spiritualité, a dû créer l'architecture gothique en faveur de la prière, de l'humilité et du repentir. Sous ces arceaux obscurs et profonds, sous ces ogives qui s'entrecroisent comme des arcs-en-ciel, dans ces chapelles retirées et silencieuses, la Divinité semble plus accessible à nos prières, à nos gémissements. Elle y vient dans l'ombre écouter l'aveu de nos fautes, non pour les punir, mais pour les pardonner *et les rejeter loin d'elle*, selon l'expression du prophète. »

VI.

On a prétendu que la distinction entre *l'art païen* et *l'art chrétien* n'était pas fondée; qu'il n'y avait qu'un art, qu'une seule expression du beau. Nous tenons à établir solidement que ce n'est pas, comme on a dit, « par un abus et un jeu de mots perpétuel, » que l'on a distingué deux arts essentiellement différents.

Laissons d'abord parler nos adversaires:

L'homme, disent-ils, est esprit et corps, et ce n'est que par l'intermédiaire des corps que, dans le monde présent, les intelligences se rencontrent, s'entendent, se communiquent. L'art aussi a, en quelque sorte, un corps et un esprit. Les anciens, « dont le cœur dépravé par le culte des sens avait obscurci l'intelligence, » ne connaissaient

guère que le premier; mais encore est-il vrai qu'en s'arrêtant là, ils ont porté à sa perfection une partie essentielle de l'art, une partie qu'il n'est pas possible de négliger sans rétrograder pas à pas jusqu'à la barbarie, et la barbarie de cette vieille école lombarde qui, dans les mêmes lieux qu'avaient embellis les merveilles du ciseau grec et romain, avait fini par faire plus grande la tête seule que le reste du corps des personnages qu'elle représentait.

Il ne fallait donc pas briser le moule antique, mais en l'appliquant à des sujets chastes et nobles avec lesquels il a une disposition d'harmonie qui étonne et qui paraît presque providentielle par sa belle et majestueuse simplicité, il fallait seulement l'agrandir, y ajouter l'esprit, l'âme, la vie, l'expression, le sentiment. Et cela, est-ce une chimère, une utopie irréalisable? Allez voir plutôt les basiliques chrétiennes de l'Italie. Allez voir les œuvres du pinceau des maîtres chrétiens du XVI^e siècle. Ils s'appuient sur l'art antique, mais ils n'en sont point les esclaves; leur pensée tendre ou sublime, rayonnant de foi et de vues immortelles, sait revêtir des formes tour à tour suaves ou majestueuses, qui semblent empruntées du ciel, et qui pourtant se trouvent partout sur la terre, cachées jusque sous les haillons de la partie la plus pauvre et la plus humiliée de cette famille humaine si grande dans son origine et dans ses destinées; et à ces traits si purs, si gracieux, si nobles, s'ajoute une âme de feu, une pensée surhumaine, une expression que l'antiquité n'a point connue. Voyez surtout ces grandes fresques, ces admirables coupoles, où le pinceau chrétien, dans d'immenses et magnifiques épopées, ouvre le ciel tout entier aux yeux de l'humble fidèle qui prie et espère, prosterné sur le pavé du temple. Non, le génie antique n'a rien produit, rien soupçonné de pareil. Il avait bien le corps de l'homme, mais l'aile de l'ange lui manquait; et cependant sans s'appuyer sur le premier échelon, le principe sage et lucide posé par les premiers artistes de l'Occident, l'artiste chrétien ne serait point parvenu au sommet.

L'art que l'on veut à toute force appeler absolument *art grec* ou *art païen*, n'a rien qui commande cette dénomination exclusive. C'est l'art humain dans la véritable voie de la nature et de la perfection. Les Grecs se trouvent avoir marché les premiers dans cette voie, mais elle n'est point fermée, elle est restée ouverte à tous, tous peuvent la suivre, et elle a été, en effet, suivie après eux, par tous les peuples assez avancés pour en comprendre et en apprécier le mérite et les ressources: les Romains d'abord, et plus tard, avec plus d'élévation sous plusieurs rapports, avec toute la supériorité d'une pensée religieuse infiniment plus haute, l'Italie catholique des XV^e et XVI^e siècles, puis enfin successivement tous les peuples qui composent le faisceau actuel de la civilisation chrétienne. Ce que l'art antique eut de local et de particulier chez les Grecs est facile à élaguer. Il est absurde de demander pourquoi on n'a point aussi bien ressuscité l'art égyptien, l'art persan, ou tout autre art particulier: tous ces arts de l'antiquité s'étaient résumés, complétés, perfectionnés dans l'art de l'ancienne civilisation occidentale. Et quand cela ne serait pas, l'art d'un peuple n'est pas en lui-même plus païen ou plus chrétien que sa langue. Quelqu'un dira-t-il que la langue latine, employée par l'Eglise, est une langue païenne? Il est encore à remarquer que cet art n'arriva à la perfection que vers l'époque où déjà de loin, au milieu du monde païen et à son insu, la Providence, aplanissant les montagnes et comblant les vallées, commençait à préparer de toutes parts les voies à l'Evangile.

Mais l'*art gothique*, objet depuis quelque temps d'une si étonnante prédilection, qu'en ferons-nous? L'architecture et la sculpture sarrazine ou gothique, comme l'on voudra, adoptées par nos pères, et les œuvres que leur génie et leur foi ont produites selon ce style, admirables à leur place et brillant de tout l'éclat que donnent les siècles, les grands hommes et les grandes actions qu'ils ont vues, doivent être appréciées et conservées avec une vénération religieuse, étudiées même et approfondies par ceux qui sont appelés à faire aux monuments les réparations ou substitutions devenues indispensables; car nous n'entendons pas qu'on les répare, les embellisse ou les régularise, comme l'ont fait le XVIII^e siècle et la Révolution. Mais hors de là, et sauf peut-être pour quelque branche particulière de l'art, nous croyons cette mine épuisée. L'esprit des Croisades qui les a élevés, est éteint parce que l'obstacle qu'elles avaient mission de combattre n'existe plus. On ne refera plus rien de pareil à nos vieilles cathédrales, et pourtant combien ces chefs-d'œuvre même du genre laissaient-ils encore à désirer?

Répondons maintenant aux adversaires de notre *art* chrétien. Nous n'avons pas dissimulé leurs raisons; nous n'avons d'ailleurs aucun intérêt à les dissimuler: notre cause est assez bonne pour que nous n'ayons rien à redouter de la cause contraire.

La véritable question n'est pas de savoir si l'art ogival est plus régulier ou plus conforme à la nature que l'art païen, mais s'il rend mieux le symbolisme chrétien, s'il a mieux réussi à représenter la pensée chrétienne, les besoins tout nouveaux créés par le christianisme, pour l'âme humaine.

Les temples antiques assurément avaient de belles proportions; ils étaient parfaitement adaptés à la religion pour laquelle ils avaient été faits. Cette religion était toute politique, civile, officielle; elle consistait en sacrifices, en offrandes, en processions, en supplications extérieures. La foule inondait les parvis et les péristyles, pleurant ou se réjouissant, suivant l'occurrence; mais il n'y avait pas de prière particulière, il n'y avait pas de colloque secret, de ces conversations qui ont lieu dans nos églises chrétiennes, où les fidèles parlent à Dieu, à la

Vierge mère, aux saints patrons, « comme un ami parle à son ami. » De là la nécessité d'avoir des temples grandement ouverts, vastes, souvent d'une seule pièce, et formant un seul vaisseau. Il existe un beau modèle en ce genre, c'est l'église de la Madeleine, à Paris. A ne considérer que l'extérieur et l'ensemble, quoi de plus majestueux, de plus grandiose, de plus parfaitement régulier ? On peut dire avec vérité que c'est de l'*art antique ;* mais qui pourrait dire que c'est de l'*art chrétien ;* qui pourrait dire surtout que c'est une église ? Voilà donc l'art antique appliqué aux besoins du culte catholique, et cela avec toute la magnificence imaginable. Et pourtant, malgré des prodiges d'art, de talent, de patience et de richesse, ce n'est point un monument chrétien, ce n'est point une église. Comparez-la donc à nos édifices sacrés du moyen âge, élevés par l'*art chrétien.*

Voyons une de nos grandes églises. A l'entrée, c'est d'abord la grande nef dans sa majesté, avec son chœur, son sanctuaire et son maître-autel, lequel, dégagé de tout appui, pénétré de tous côtés par des flots de lumière, détaché de la muraille, offre quelque chose de surprenant et de divin. C'est là l'église de l'offrande publique et du sacrifice solennel. La vaste étendue du monument est pleinement en rapport avec la majesté des cérémonies et la multitude des assistants. Mais la religion n'est pas seulement pour le peuple réuni en masse, elle est aussi pour les individus, et en particulier pour les individus blessés, malades, « déshérités du bonheur, » comme dit un poëte. Or, pour ces pauvres souffrants, il y a les nefs latérales et les chapelles basses et enfoncées. Là se trouvent les bienheureux patrons, jadis hommes comme nous et malheureux comme nous. Qui n'a pas éprouvé que la prière y est plus à son aise, qu'il y a communication plus facile de l'humanité à la divinité ?

Il paraît évident que l'église du moyen âge, sans rechercher si elle est de style roman ou gothique, répond merveilleusement au sentiment chrétien ; et nous n'en avons examiné que l'ensemble. Mais si l'on y ajoute les colonnettes fines et élancées du gothique, ses dentelles en pierre, son symbolisme mystérieux, ses vitraux coloriés, tout cela n'est-il pas plus conforme à l'esprit chrétien, que toute la grandeur et la régularité de l'art antique ?

Nous pourrions entrer ici dans de plus longs développements ; nous aurons occasion de revenir sur le même sujet. — *Voy.* ESTHÉTIQUE, GOTHIQUE, ROMAN, RENAISSANCE.

ARTICULÉ. — On dit en sculpture et en peinture, que les parties sont bien *articulées,* et bien prononcées, pour dire qu'elles sont bien marquées ; que tout y est certain, et non exprimé d'une manière équivoque.

Généralement les statues et les bas-reliefs du XIII^e siècle possèdent le caractère que nous venons d'indiquer. Les membres et les draperies sont bien articulés. Il n'en est pas de même au XII^e siècle, où communément les membres n'ont pas de mouvement et sont, en partie, cachés sous les vêtements, sans qu'on en distingue la masse et les proportions ; les draperies, à cette même époque, sont mal exprimées, le plus souvent.

ASILE. — Les premiers asiles furent établis à Athènes, s'il faut s'en rapporter à l'histoire des Grecs, en ce qui concerne les temps héroïques. Les autels, les tombeaux et les statues des héros étaient, dans l'antiquité, la retraite la plus ordinaire de ceux qui étaient pressés par la rigueur des lois, ou opprimés par la violence des tyrans. Les temples étaient les asiles les plus inviolables.

Dieu avait établi lui-même six villes de refuge chez les Israélites ; et les coupables allaient se mettre en sûreté dans ces villes privilégiées, lorsqu'ils avaient commis un crime involontairement et sans propos délibéré.

Les empereurs Honorius et Théodose avaient accordé le droit d'asile aux églises ; ensuite, afin de fixer les limites au delà desquelles devaient s'exercer ces immunités, on planta des bornes autour des églises, où s'arrêta la juridiction séculière.

Le chambellan de l'empereur Arcadius fut le premier qui abolit le droit des asiles. Il fut le premier à s'en repentir. Car, un an après, il fut contraint d'y venir chercher un refuge qu'il avait voulu fermer aux autres. C'était Eutrope, favori d'Arcadius, en faveur duquel saint Jean Chrysostome prononça une de ses plus éloquentes homélies. En 399, Arcadius, après la mort d'Eutrope, rétablit l'immunité des églises.

Sous la première race des rois de France, ce droit d'asile dans nos églises était un droit très-sacré, dont les conciles anciens des Gaules recommandèrent fortement l'observation, afin de protéger la vie des innocents ou des faibles, dans un temps où malheureusement le droit du plus fort était souvent le meilleur. Le droit d'asile s'étendait jusqu'au parvis des églises et aux maisons des évêques, et à tous les lieux enfermés dans leur enceinte. L'asile le plus respecté en France était, sans contredit, celui de Saint-Martin de Tours. — *Voy.* AMBITUS.

ASPERSOIR. — *Voy.* GOUPILLON.

ASPHALTE. — Nous plaçons ici le mot *asphalte* pour avoir l'occasion de protester énergiquement contre l'emploi qui a été fait du *bitume* et de l'*asphalte* dans les réparations de nos grands édifices du moyen âge. Il en est de ces matières comme du ciment dit romain et autres substances *économiques* qui déshonorent certaines cathédrales. On ne saurait trop sévèrement en proscrire l'emploi dans les monuments d'architecture. Nous avons vu, en déplorant un tel abus, les statuettes charmantes des portails de la magnifique cathédrale de Bourges *restaurées* en ciment romain. On a recouvert de bitume les bas-côtés de la cathédrale de Nevers ; on a remplacé par l'asphalte le pavé de certaines églises : ce sont des actes de vandalisme, autant que de mauvais goût, qui ne se renouvelleront ja-

mais, nous l'espérons, grâce à la diffusion des connaissances archéologiques.

ASSISE. — On appelle *assise* une rangée de pierres de même hauteur et posées de niveau, pour former les murs ou points d'appui d'un édifice. L'*assise de retraite* est celle qui se trouve au niveau du sol, immédiatement au-dessus des fondations. On la désigne ainsi parce qu'elle est ordinairement en *retrait* sur les murs de fondation, c'est-à-dire, moins saillante que ceux-ci.

ASSYRIE. — Au mot ARCHITECTURE, nous avons annoncé quelques détails sur les célèbres découvertes de Botta ; nous les avons renvoyés au mot ASSYRIE. Nous ne pouvons pas donner de longs développements sur l'importance historique et scientifique de la découverte des ruines de *Khorsabad*, village ou faubourg de l'ancienne Ninive : nous sommes forcés de nous borner à quelques aperçus rapides sur la découverte elle-même et sur l'avantage qui en résultera pour confirmer la véracité de nos livres saints.

Lorsque M. Botta, consul de France à Mossoul, eut fait ses premières découvertes, le gouvernement français s'y intéressa vivement et choisit pour dessiner les monuments sur place M. Flandin, qu'un voyage fait précédemment en Perse, pour y étudier les restes de l'art *achémenide* et *sassanide*, désignait à cette expédition. Arrivé sur les lieux, son premier soin fut d'acheter tout le village, afin de continuer sans crainte d'être inquiété les recherches commencées et déjà si fructueuses. Plus de 200 ouvriers étaient occupés à ce travail : ce qu'il y a de remarquable, c'est que c'étaient des montagnards descendants des Chaldéens, dont ils parlaient la langue, qui, après 2500 ans, allaient exhumer les restes calcinés de Ninive, que leurs ancêtres avaient bâtie.

Du palais découvert à *Khorsabad*, et dont les ruines étaient enfouies sous terre, il subsiste *quinze salles*, avec *quatre façades*, qui doivent avoir composé, à en juger d'après le sujet des sculptures, la principale partie de l'habitation royale. La totalité du terrain qu'occupait ce palais et qui a été fouillé sur tous les points qui pouvaient promettre des résultats, est de 45,000 mètres carrés; et la moitié de cet espace, environ 22,000 mètres carrés, a donné des sculptures.

L'ensemble de ces sculptures, qui consistent, dans l'intérieur des salles, en bas-reliefs exécutés sur des dalles de marbre gypseux, d'environ 0,33 centimètres d'épaisseur, et distribués tantôt sur un seul rang, tantôt sur deux ordres, laissant entre eux un intervalle rempli par des inscriptions ; et à l'extérieur de l'édifice, sur le développement des façades, en reliefs, en partie de ronde bosse, en partie engagés dans la construction ; cet ensemble ne mesure pas moins de 2,000^{m} de longueur ; et sur cette énorme quantité de matière sculptée, M. Flandin en dessina d'abord plus de 1,200^{m}. Le reste, dessiné déjà en partie par M. Botta, ou qui se trouve trop mutilé pour pouvoir être dessiné offre sans doute des répétitions de sujets mieux conservés dans d'autres de ces bas-reliefs.

Le nombre total des dessins de sculptures de M. Eug. Flandin est de 130. Tous ces dessins ont été exécutés sur place, au trait, avec une fidélité qui n'étonne pas ceux qui connaissent le talent de l'artiste. Indépendamment de ces *dessins de sculptures*, le même artiste en a dessiné 80 *planches de plans, coupes, détails de construction*, et restaurations non hypothétiques, attendu qu'elles résultent du fait même des pierres relevées et assemblées. Ces planches, dont tous les matériaux ont été soigneusement recueillis sur le terrain, pourront nous mettre en état de nous former une idée juste de l'ensemble, de la disposition et de l'ordonnance du grand monument assyrien, seul débris de tout un système d'architecture.

Ces dernières paroles sont empruntées à un rapport fait par M. R. Rochette à l'Académie des inscriptions. Chacun sait que le gouvernement français a entrepris de faire graver tous les dessins de M. Flandin et de publier en même temps tous les textes propres à éclairer cette grande question.

Dans les sculptures, dit M. Flandin, parmi tous les personnages figurés, le roi est remarquable par la somptuosité de son costume. Ce costume, qu'il porte seul, consiste en une tunique à manches courtes, dont le bas est orné de glands ; par dessus est jeté un manteau superbe dont, si j'en crois quelques fragments de couleur retrouvés, le *fond était pourpre*, semé de rosaces d'or. Ce manteau est garni de franges élégantes, qui prouvent en faveur du goût ninivite. La tête du monarque est coiffée d'une mitre élevée, conique, surmontée d'une pointe et ornée de bandes à rosaces, qui ont dû également être dorées. Ses bras sont entourés de bracelets et ses pieds chaussés de sandales. Dans sa ceinture passe une épée longue, droite, dont la lame est engagée dans une gueule de lion, et dont le fourreau est orné à son extrémité de deux petits lions couchés qui se tiennent embrassés. Le costume des gens de sa suite, plus simple, a cependant une grande élégance : il consiste en de longues tuniques également à glands et à franges ; leur chevelure ou leur barbe, tressée et bouclée aussi soigneusement que celle du roi, prouve que la coquetterie la plus raffinée et la recherche la plus minutieuse dans la toilette étaient d'étiquette à la cour de Ninive.

A côté des sculptures en marbre il y en avait en bronze, à certaines places surtout. Mais les sculptures en bronze ont disparu, dit M. Flandin, comme tous les autres objets en métal, dont l'absence dénote un pillage bien entendu. Les ennemis de Ninive ont suivi à la lettre les instructions que leur donnait le prophète Nahum dans ses anathèmes : « Pillez l'or, pillez l'argent ; les richesses de Ninive sont infinies, ses vases et ses meubles précieux sont inépuisables. »

Les sculptures de Khorsabad sont accompagnées de *longues bandes d'inscriptions*. En

effet, dans les salles où les bas-reliefs sont sur deux rangs, ils sont invariablement séparés par une tablette sur laquelle sont gravés en creux, et avec beaucoup de soin, des *caractères cunéiformes* compris dans un cadre dont les dimensions sont restreintes à celles de chacune des plaques du revêtement des murs, de manière qu'on peut dire que chacune des plaques porte son inscription. Ces longues inscriptions n'ont pas encore été complétement déchiffrées : les savants ont la clef de plusieurs ; tout fait espérer qu'avant un long temps on pourra les connaître et les lire toutes sans exception.

Je laisse à la science des philologues et à l'habileté des archéologues, dit M. Flandin, le soin de décider toutes les questions graves que la pioche a fait surgir de terre, en lui dérobant les précieux restes de cette grande capitale de l'Asie occidentale que Dieu frappa si violemment de sa colère. Jamais, à aucune époque, on n'a fait une découverte archéologique aussi importante que celle des palais retrouvés sous le village arabe de Khorsabad ; car les idées que l'on a eues jusqu'à ce jour sur Ninive étaient très-confuses, très-contradictoires. En faisant la part trop large aux récits figurés et éminemment poétiques de l'Orient, on était tout près de croire fabuleuses les traditions de la Bible et d'Hérodote. La découverte de M. Botta aura un double résultat : elle justifiera Hérodote et la Bible aux yeux de ceux qui les accusaient d'exagération, et elle révélera, dans toute sa majesté et toute son élégance, un art qui fait comprendre à quel degré de civilisation était déjà arrivé cet empire, qui n'avait paru grand que par ses conquêtes.

Il faut convenir que la science moderne est loin aujourd'hui d'être aussi impie que celle des Dupuis et des Volney. Nous attendons avec grande impatience la publication tant désirée des *Ruines de Ninive*. Nous y trouverons, à n'en pouvoir douter, un nouveau et curieux commentaire sur quelques chapitres des prophètes.

ASTRAGALE.— L'astragale est une moulure ronde qui forme la base du chapiteau et qui porte immédiatement sur le fût de la colonne en se joignant au filet, au-dessus du congé. Quelques auteurs veulent que ce filet soit lui-même compris dans ce qu'on appelle l'astragale, qu'ils considèrent alors comme un membre d'architecture composé de deux moulures. La manière dont la moulure ronde et le filet s'emploient à cet endroit de la colonne, montre assez qu'on ne doit pas les regarder comme deux parties d'un même membre. Cette variété d'opinion, toute théorique, n'a pas d'importance.

Cette même moulure se nomme «Baguette» lorsqu'elle se trouve ailleurs. Lorsqu'elle est découpée en grains ronds ou oblongs, comme des perles ou des olives, on la nomme «Chapelet». On remarque que, dans les plus anciens édifices, cet ornement ne se trouve que dans les astragales les plus petits. C'est l'abus de ce genre d'ornement qui a fait dire à Boileau, dans son *Art poétique*, en parlant des poëtes qui bâtissent des palais merveilleux :

Ce ne sont que festons, ce ne sont qu'astragales.

Dans les édifices du moyen âge, l'astragale est ordinairement formé d'un seul tore. Au XIIe siècle, on voit des astragales taillés en torsades ou en câbles, ou ornés de dessins bizarres. Il est rare que l'astragale soit absent, même dans les constructions les plus négligées.

Durant la période ogivale, l'astragale a beaucoup plus d'importance que dans l'architecture antique : le profil en est assez varié : il devient conique ou s'amincit par un cavet. Dans les monuments anglais, l'astragale a reçu une saillie plus considérable que dans les monuments français contemporains, au XIIe et au XIIIe siècle. Cela tient sans doute à la forme des chapiteaux qui diffère sensiblement. En France, les chapiteaux sont ornés de feuilles largement découpées et communément fort saillantes ; en Angleterre, au contraire, les chapiteaux sont formés de larges moulures, avec des feuillages médiocrement fouillés.

ATLANTE. — Figure qui soutient sur le cou et les épaules une corniche, une tribune, ou toute autre construction en encorbellement. On comprend assez ordinairement cette sorte de figure sous la dénomination de « Cariatide » ; mais peut-être ce dernier titre ne convient-il qu'aux figures qui portent sur la tête, et qui tiennent lieu de colonne ou de pilastre.

ATRIUM. — L'*atrium* est une espèce de cour, placée devant certaines basiliques et formée quelquefois de quatre portiques (*Voy.* BASILIQUE, PARVIS.) On voit encore un *atrium* à la célèbre basilique de Saint-Clément, à Rome. Il y est placé entre deux porches, l'un extérieur et l'autre intérieur, attenant à la basilique même. Cette disposition était celle de tout *atrium*. Parfois on y enterrait les ecclésiastiques, les personnes de distinction et les autres laïques.

Il est fort souvent question de l'*atrium* chez les anciens. Selon Vitruve, *l'atrium* était une espèce de portique couvert, composé de deux rangs de colonnes qui formaient deux ailes, c'est-à-dire, trois allées, une large au milieu, et deux plus étroites sur les côtés. Il est probable que c'est dans une pièce analogue que fut conduit Notre-Seigneur, quand il fut conduit chez le grand prêtre, ainsi que nous le lisons aux actes de sa passion, *in atrium principis sacerdotum*.

Vitruve donne différentes règles sur les proportions de la longueur et de la largeur de l'*atrium*. Les Romains plaçaient dans l'*atrium* les images des ancêtres.

ATTENTE. — *Voy.* ARRACHEMENT.

ATTIQUE. — En architecture l'*attique* est l'ordre ou l'étage supérieur d'un édifice, de hauteur moindre que les ordres ou étages inférieurs. Nous n'avons point à en parler ; jamais on n'en a fait usage dans les monuments chrétiens.

La *base attique* a été fort souvent employée

durant la période romano-byzantine ; elle se trouve dans la plupart des monuments du centre et du midi de la France. Elle se compose d'un filet raccordé avec le fût par le moyen d'un congé, d'un premier tore, d'un second filet, d'une scotie, d'un troisième filet et enfin d'un second tore plus fort que le premier.

ATTRIBUTS. — Les attributs sont les objets, soit réels, soit conventionnels, qui servent à faire reconnaître un personnage. Ainsi les clefs, le coq, ou la croix renversée forment l'attribut de saint Pierre ; le glaive est l'attribut de saint Paul ; une scie est celui du prophète Isaïe ; une harpe celui du roi David ; une femme ayant un bandeau sur les yeux, avec les tables de la Loi ou un livre fermé entre les mains, figure la Synagogue ; une croix triomphale ou une femme couronnée, tenant en main un calice ou une croix de résurrection, représente la Religion chrétienne ; le bœuf, le lion, l'aigle, l'homme ou l'ange sont les attributs des quatre évangélistes, etc. (*Voy.* EMBLÈME). Nous avons placé sous ce dernier titre une assez longue liste des attributs ou signes emblématiques qui servent à distinguer les images des saints. *Voy.* ANIMAUX SYMBOLIQUES, ALLÉGORIE, ZOOLOGIE MYSTIQUE.

Guillaume Durand, dans son *Rational des divins offices*, indique la manière dont il faut représenter les apôtres et les prophètes. Nous citerons le texte de son livre, en avertissant le lecteur que l'évêque de Mende ne paraît pas avoir étudié les monuments qu'il avait sous les yeux et qui le contredisent quelquefois:

Quandoque Christo circumpinguntur apostoli qui fuerunt testes ejus verbo et opere usque ad ultimum terræ. Et pinguntur criniti, quasi Nazaræi, id est sancti. Lex enim fuit Nazaræorum ut a tempore suæ separationis a communi vita hominum novacula non transiret super caput eorum.

Adverte quod patriarchæ et prophetæ pinguntur cum rotulis in manibus, quidam vero apostoli cum libris et quidam cum rotulis. Namque quia ante Christi adventum fides figurative ostendebatur, et quoad multa in se implicita erat. Ad quod ostendendum patriarchæ et prophetæ pinguntur cum rotulis, per quos quasi quædam imperfecta cognitio designatur. Quia vero apostoli a Christo perfecte edocti sunt, ideo libris per quos designatur congrue perfecta cognitio uti possunt. Sed quia quidam illorum quod didicerunt ad doctrinam aliorum in scriptis redegerunt, ideo illis congrue tanquam doctores cum libris in manibus depinguntur, sicut Paulus, evangelistæ, Petrus, Jacobus et Judas. Alii vero qui nihil stabile seu ab Ecclesia approbatum scripserunt, non cum libris, sed cum rotulis, in signum suæ prædicationis, pinguntur.

« Quelquefois le Sauveur est représenté entouré des apôtres, ou bien ils sont au-dessous de lui. Ils étaient ses témoins jusqu'aux extrémités de la terre, par leur parole et par leurs œuvres. Leurs cheveux sont longs, comme ceux des Nazaréens, qui étaient séparés des autres hommes et qui s'obligeaient par vœu à ne pas laisser passer les ciseaux sur leur tête.

« Les patriarches et les prophètes sont représentés avec des rouleaux à la main, ainsi que quelques-uns des apôtres ; d'autres ont des livres fermés, parce que, avant la venue du Sauveur, la foi était obscure et cachée sous des symboles ; et les rouleaux indiquent cette connaissance imparfaite. Mais les apôtres ont tout appris de Jésus-Christ, et ils tiennent à la main des livres ouverts, qui sont les emblèmes de cette science parfaite qu'ils ont transmise par écrit pour l'instruction des autres, comme saint Paul, les évangélistes, saint Pierre, saint Jacques et saint Jude. Quant aux autres, qui n'ont rien écrit qui soit passé à la postérité ou qui ait été reçu dans le Canon de l'Eglise, ils sont représentés avec des rouleaux et non avec des livres, pour signifier la prédication de l'Evangile. »

L'iconographie n'est pas toujours en accord avec l'enseignement de Guillaume Durand. Citons un seul fait : A Saint-Denis, sur un retable du XIᵉ siècle, on voit tous les apôtres, sans exception, portant chacun un livre.

AUBE. — Nous répéterons ici ce que nous avons dit en commençant notre article AMICT. Nous traitons des ornements sacrés, non au point de vue liturgique, mais seulement au point de vue archéologique.

L'aube, dès la plus haute antiquité, fut l'habit des évêques, des prêtres, des diacres, des sous-diacres, des acolythes et même des clercs qui n'avaient reçu aucun ordre. Elle était simple, unie, ou garnie de *parements* ou *appareils*.

Dans la plupart des monuments ecclésiastiques du moyen âge, dans les verrières peintes, sur les tombeaux et les pierres tombales, nous trouvons les évêques et les prêtres revêtus d'*aubes parées*. Le parement, ou appareil, était travaillé en or ou en argent, brodé d'ornements variés, avec des images de saints, et quelquefois il était enrichi de perles et de pierreries. L'extrémité des manches, et la partie inférieure de l'aube étaient garnies d'appareils, dont la couleur était en rapport avec la couleur des vêtements sacerdotaux nécessaires pour la célébration de la messe. L'usage des aubes parées paraît remonter au XIIIᵉ siècle, et il s'est prolongé jusqu'à l'époque la plus rapprochée du temps présent. On lit, en effet, dans les *Voyages liturgiques* du P. de Moléon (Lebrun Desmarettes) qu'à Saint-Maurice d'Angers, à Saint-Aignan d'Orléans, à Saint-Jean de Lyon, à l'abbaye de Port-Royal, on se servait d'aubes parées. On lit également dans l'ouvrage de Dom Claude de Vert, intitulé : *Explication naturelle des cérémonies de l'Eglise*, que à Saint-Sauve de Montreuil, de l'ordre de Saint-Benoît, au diocèse d'Amiens, l'on conserve une aube très-ancienne ornée par le haut d'une bande, au défaut de la chasuble, pour garnir cet endroit et le faire de même parure que la chasuble. Bien plus, en plusieurs églises du

royaume et chez les Jacobins, on pare aussi, pour la même raison, le bas de l'aube par devant et par derrière, et pareillement le bout des manches; et c'est ce que les anciens ordinaires appellent une aube parée. L'amict est semblablement garni d'une bande de la même étoffe (*Voy.* Amict), comme il est encore usité dans toutes les anciennes églises et parmi les Jacobins. Le parement dont nous parlons régnait même autrefois tout autour de l'aube, ainsi qu'autour des manches, comme on le voit à Senlis à l'aube de saint Frambourg, qui vivait au VII^e^ siècle. Ces parements sont nommés à Paris *plages, plagulæ :* ce qui signifie des bandes ou bordures.

Ce passage de D. Claude de Vert est fort curieux. Nous y trouvons la preuve que l'usage des aubes parées se conserva en France jusqu'au XVIII^e^ siècle et, sans doute, jusqu'à la grande révolution. Dans le trésor de la cathédrale de Sens, on voit encore l'aube dont se servait saint Thomas de Cantorbéry, lorsqu'il fut exilé d'Angleterre. Cette aube est longue, unie, et ornée de parements pourpre et or, de forme carrée.

Les parements ou appareils ne furent pas usités dans une seule contrée; on les retrouve en Angleterre, en France, en Allemagne, en Espagne et en Italie. Ils sont constamment représentés sur les vêtements des prêtres, et on en voit de beaux spécimens sur les pierres tombales de Rouen, de Troyes et de Châlons-sur-Marne. On voit aussi des aubes parées dans les miniatures du Pontifical romain, durant la dernière partie du XVI^e^ siècle.

Dans le trésor de la cathédrale de Cantorbéry, il y avait jadis une aube parée avec des images brodées représentant différents traits de l'histoire de saint Thomas; dix aubes avec des parements noirs, où sont figurées des statues dans des niches ou dais gothiques; plusieurs aubes parées, où les ornements sont des fleurs de lis, des roses, des feuilles de chêne et des glands, des armoiries, des aigles ou griffons en or, etc.

AUGIVE. — Ce mot a vieilli et est synonyme d'Ogive. (*Voy.* ce dernier mot.) On le trouve dans nos plus anciens écrivains qui ont traité de l'architecture.

AULA. — Les écrivains grecs et latins désignent sous le nom d'*aula* indistinctement une cour, une salle, un vestibule, ou une place ouverte d'une maison ou d'un palais. Chez les écrivains ecclésiastiques, cette expression indique ordinairement toute une église, ou quelquefois simplement la nef. *Aula* est quelquefois aussi le synonyme ou l'équivalent d'*area.*

AULEOLUM. — Une petite église, une chapelle.

AUMONIÈRE. — L'aumônière était une espèce de petite bourse dans laquelle on plaçait l'argent destiné aux aumônes, et que l'on portait sur soi. On la voit sur beaucoup de figures sculptées ou peintes au moyen âge, dans les vitraux peints, sur les tombeaux, sur les pierres sépulcrales, dans les charmants petits tableaux des livres à miniatures. L'aumônière était souvent ornée d'emblèmes pieux, de devises, de chiffres, d'armoiries. On en possède aujourd'hui dans les collections qui sont aussi remarquables sous le rapport de la délicatesse du travail que sous celui de la richesse de la matière.

AUMUSSE. — L'aumusse est une fourrure dont jadis les chanoines, les moines et les laïques se couvraient la tête et les épaules, pendant l'hiver, et qui se portait communément sur le bras gauche pendant l'été. Nous n'indiquerons pas toutes les variations que l'aumusse a subies depuis le XII^e^ siècle, époque à laquelle elle devint plus généralement usitée, jusqu'à nos jours, où on la porte encore en France dans plusieurs chapitres de cathédrales. Nous donnerons uniquement une courte notice qui puisse être utile comme renseignement archéologique. Dans plusieurs monuments religieux de style ogival et de la Renaissance, on trouve fréquemment sur les pierres tombales, sur les cuivres funéraires, si communs en Angleterre, si rares aujourd'hui en France, sur les vitraux peints, dans les sculptures en ronde bosse et en bas-relief, des figures de personnages ecclésiastiques portant l'aumusse.

On peut consulter sur l'origine de l'aumusse, sur les modifications et l'usage de ce vêtement, de longs et curieux détails donnés par dom Claude de Vert, dans l'ouvrage intitulé : *Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'Eglise,* tom. II, pag. 244 et suiv.

Les chanoines réguliers et séculiers du nord de l'Europe paraissent avoir fait particulièrement usage de l'aumusse. Nous voyons, en 1242, les chanoines réguliers de Cantorbéry obtenir du pape Innocent IV la permission de se couvrir la tête, pendant l'office, à cause de la rigueur du climat. Nous trouvons cependant, même dans les monuments, des preuves que ces sortes de fourrures étaient en usage dans l'Europe méridionale, en France surtout, pendant l'hiver. C'est ainsi que Lebrun Desmarettes dit avoir vu, dans l'ancien cloître de l'église de Saint-Maurice, à Vienne, quelques anciennes peintures assez bien conservées, représentant une procession où l'on voit des chanoines revêtus de l'aumusse.

Quant à la manière de porter l'aumusse, ou à la coutume de la quitter pendant certaines parties de l'office, il y avait des règlements particuliers à chaque église. On en connaît de fort singuliers. Mais les observations de ce genre sont plutôt historiques et liturgiques qu'archéologiques. Nous renvoyons le lecteur aux ouvrages qui traitent spécialement de ces matières.

AURÉOLE. — Dans son grand et remarquable ouvrage sur l'iconographie chrétienne, M. Didron s'est appliqué à définir certains termes vagues et que les auteurs ont souvent confondus, tels que ceux de *nimbe* et d'*auréole.* Suivant cet écrivain, le nimbe est un disque lumineux qui entoure la tête; l'auréole est

un nimbe agrandi qui enveloppe le corps entier. L'auréole est donc une sorte de manteau de lumière qui enveloppe tout le corps depuis les pieds jusqu'au sommet de la tête. (*Voy.* AMANDE MYSTIQUE.)

L'auréole a reçu une grande variété de formes. Tantôt elle est ronde, tantôt elle est ovale, tantôt elle est ondulée, tantôt elle est en forme de quatre-feuilles. L'auréole entoure ordinairement les personnes divines : ce n'est que par exception qu'en certaines circonstances elle entoure la figure de la sainte Vierge, ou de quelque autre saint. Lorsque Jésus-Christ est représenté assis dans l'auréole, ses pieds posent sur un arc-en-ciel, et son corps est appuyé sur un autre arc-en-ciel : quelquefois les pieds posent sur un escabeau. C'est la traduction littérale de ce passage de la sainte Ecriture : *Cœlum sedes mea, terra autem scabellum pedum meorum* (Isa. LXVI, 1).

Le champ de l'auréole est éclairé parfois de deux étoiles qui rayonnent près de la tête du personnage divin encadré dans cette auréole même : l'une est à droite, l'autre est à gauche. Quand la figure assise bénit de la main droite et que le champ de l'auréole est étroit, la disposition de la main, qui prend la place, fait reporter les deux étoiles à droite. Quelquefois le champ tout entier est semé d'étoiles, comme le ciel par une nuit claire. Séroux d'Agincourt, dans son *Histoire de l'art par les monuments*, a publié un dessin fort curieux, relatif à ce sujet. Ce dessin représente un devant d'autel de la cathédrale de Città-di-Castello, en Italie, et qui fut donné, en 1143 ou 1144, par le pape Célestin II. Au centre, dans une auréole ovale, paraît le Christ à nimbe croisé : à sa gauche, reluit le croissant de la lune ; à sa droite, le soleil fait éclater ses rayons flamboyants ; dans le champ de l'auréole, brillent des étoiles à cinq pointes, à cinq lobes ou en forme de roses.

A la transfiguration, chez les Byzantins et les Grecs modernes, l'auréole qui entoure Jésus-Christ présente une particularité. Cette auréole a la forme d'une roue. Du centre partent des rayons qui vont aboutir à la circonférence ; mais ces rayons, au lieu de s'y arrêter comme dans une roue ordinaire, se prolongent et aboutissent, l'un à Moïse, l'autre à Elie, le troisième à saint Pierre, le quatrième à saint Jean, le cinquième à saint Jacques. Ces personnages sont les seuls qui aient assisté à la transfiguration ou métamorphose, comme disent les Grecs. Quant au sixième rayon, il est absorbé ou caché par Jésus-Christ lui-même.

Quelquefois, enfin, l'auréole semble se composer de deux cercles superposés. C'est particulièrement de cette configuration que les antiquaires ont tiré le nom de vessie de poisson : dénomination que nous avons repoussée comme inexacte et inconvenante. (*Voy.* AMANDE MYSTIQUE ; NIMBE ; GLOIRE.)

AUTEL. — I. *Des autels en général ; autels primitifs ; autels hébraïques ; autels païens.*

L'autel, dans la plus large acception du mot, est une table, une petite éminence, soit naturelle, soit factice, une surface plane, destinée à recevoir les offrandes et les victimes que l'on offre à la Divinité. Dans toutes les religions, sans exception, par un souvenir des traditions primitives, l'oblation et le sacrifice font partie essentielle du culte extérieur ; il en est de même pour l'autel. Il n'est pas de nation si barbare qui n'ait ses dieux, dit Plutarque ; il n'est aucun peuple, ajouterons-nous, qui n'ait ses autels et ses cérémonies religieuses. L'autel n'appartient donc à aucun peuple en particulier, ni à aucune époque historique spéciale ; il est de tous les temps et de tous les hommes ; il appartient à l'humanité.

La présence constante de l'autel chez toutes les nations de la terre, malgré la barbarie des mœurs et la différence des climats, est un fait aussi digne de remarque que celui du sacrifice. Quand on y réfléchit attentivement, ce double fait présente quelque chose de grand et de mystérieux qui ne s'explique que par le dogme de la chute de l'homme et de la promesse d'un rédempteur.

Il était assez naturel que les hommes, adressant à la Divinité des témoignages d'adoration et de reconnaissance, fissent effort pour les déposer en quelque place privilégiée et intermédiaire, en quelque sorte, entre le ciel et la terre. De là, sans doute, le *lieu haut, altare, l'autel*.

Chez les peuples primitifs, où les temples fermés n'existent point encore, l'autel joue un grand rôle comme monument. Il est l'unique création de l'architecture ; la première et seule modification que la main de l'homme ait établie à demeure fixe sur la surface encore vierge de la terre. Ici se présente d'elle-même à l'esprit une réflexion que nous ne pouvons passer sous silence : l'autel est le premier monument d'art que les hommes aient essayé de construire, et c'est un sentiment d'adoration qui l'a créé. Dieu doit, en effet, se trouver au principe de toute grande chose. L'antique récit de la Genèse nous montre Noé, au sortir de l'arche et sur la terre encore humide des eaux du déluge, construisant un autel pour offrir un holocauste à Jéhovah. Les autels de cette époque reculée étaient, sans doute, d'une construction fort grossière. Nous voyons dans Jacob, consacrant un autel à Dieu en faisant des onctions sur une pierre brute, un exemple de l'action par laquelle les patriarches érigeaient et bénissaient un autel.

Nous pouvons concevoir une idée très-exacte de ces autels primitifs en consultant la Bible, et surtout en lisant, aux livres de l'Exode et du Deutéronome, les prescriptions faites aux Israélites dans les termes suivants :

Quand vous ferez à l'Eternel un autel de pierre, vous ne le taillerez point, car il sera souillé si vous y employez le ciseau (1).

(1) « Quod si altare lapideum feceris mihi, non ædificabis illud de sectis lapidibus : si enim levaveris cultrum super eo, polluetur. » (*Exod.* XX, 25.)

Lorsque vous aurez passé le Jourdain, vous dresserez, sur le mont Hébal, au Seigneur votre Dieu, un autel de pierres où le fer n'aura point touché, de pierres brutes et non polies, et vous offrirez au Seigneur votre Dieu des holocaustes sur cet autel (1).

Cette description de l'autel hébraïque s'applique, avec une entière exactitude, à l'autel druidique (2). Les dolmens, si nombreux dans nos campagnes, sont composés de pierres à peine dégrossies, telles que la nature les offre à l'homme. Généralement ils sont formés de plusieurs grosses pierres, en nombre variable selon leur grandeur et leur importance, dont les unes sont verticalement implantées en terre pour soutenir une large pierre aplatie, qui représente la *table*. Parfois on découvre des traces de travail à la surface de la pierre horizontale : ce sont des rigoles plus ou moins imparfaitement creusées, partant d'un centre ou bassin, et se dirigeant, le plus souvent, vers un point déterminé du ciel. Quelquefois on trouve des dolmens perforés dans le milieu de la *table*, et cette disposition singulière, qui ne saurait être rapportée qu'à une intention formelle et non au hasard, rappelle aussitôt des coutumes bizarres, usitées surtout en Orient. Les *tauroboles* et les *crioboles* sont au nombre de ces faits extraordinaires qui surprennent vivement l'imagination, et qui se prêtent difficilement aux explications. C'est aussi qu'il y a quelque chose d'inexplicable dans le dogme de l'expiation et de la purification par le sang : n'était-ce pas à la fois un souvenir et une prophétie de la grande rédemption du genre humain qui devait s'opérer dans le sang de Dieu?

Notons, en passant, que les voyageurs ont rencontré des autels semblables aux dolmens dans les régions les plus éloignées, et les plus étrangères, en apparence, aux traditions et aux influences hébraïques. C'est ainsi qu'ils ont observé de véritables dolmens au Malabar, et jusque dans les forêts sauvages du nouveau monde.

Il n'y a rien de mieux connu dans l'antiquité que les *tauroboles* et les *crioboles*, qui tenaient au culte oriental de Mithra. Ces sortes de sacrifices devaient opérer une purification parfaite, effacer tous les crimes et procurer à l'homme une véritable renaissance spirituelle. On creusait une fosse au fond de laquelle était placé l'initié : on étendait au-dessus de lui une espèce de plancher, percé d'une infinité de petites ouvertures, sur lequel on immolait la victime. Le sang coulait en forme de pluie sur le pénitent, qui le recevait sur toutes les parties de son corps. Prudence nous a transmis une description détaillée de cette dégoûtante cérémonie. Nous sommes ici entrés dans ces détails, afin de n'avoir point à y revenir lorsque nous parlerons de certaines espèces d'autels creusés en terre et consacrés aux divinités inférieures (1).

L'usage de construire des autels isolés dans la campagne n'était pas particulier au peuple juif, ni aux populations celtiques. Les Grecs avaient aussi l'habitude de dresser, sur le sommet des collines et des montagnes, des autels dédiés aux divinités de l'Olympe. Les Romains en plaçaient quelquefois dans les lieux consacrés par un événement mémorable, pour en rendre le souvenir permanent.

Les montagnes étaient regardées comme le piédestal de l'autel érigé à l'honneur des divinités du premier ordre, piédestal magnifique construit par Dieu lui-même. Il était hardi et religieux tout à la fois de demander ainsi à la nature toute la publicité et tout l'éclat dont elle dispose. Considérés dans l'intérieur des temples, les autels perdent leur caractère monumental, et ne sont plus qu'une partie du mobilier.

Les Grecs distinguaient trois espèces d'autels, suivant leur hauteur qu'ils avaient l'intention de proportionner à la grandeur des dieux auxquels ils étaient consacrés. Les autels dédiés aux dieux célestes étaient souvent bâtis sur quelque sommité et très-exhaussés. Les dieux terrestres et les héros étaient desservis sur des autels d'une dimension moyenne. Enfin les dieux inférieurs recevaient les sacrifices à fleur de terre, ou même dans des fosses destinées à cet usage. On doit rapporter à la seconde division les autels champêtres faits de gazon et placés au pied des arbres.

Les autels avaient des destinations diverses : on y faisait des libations, on y brûlait de l'encens, on y déposait les vases sacrés, enfin on y offrait des victimes. Leur forme variait suivant ces usages, et aussi selon le goût de l'artiste chargé de les façonner. Il y en avait de ronds, de carrés, d'oblongs, de triangulaires. Généralement leur élévation variait depuis la hauteur du genou jusqu'à celle de la ceinture ; mais on avait soin de ne les pas faire trop grands, de peur de cacher la statue du dieu qu'on voulait honorer.

Les autels des Grecs, d'abord de bois, bientôt après de pierre et quelquefois de métal, sont habituellement remarquables

(1) « Et ædificabis ibi altare Domino Deo tuo, de lapidibus quod ferrum non tetigit, et de saxis informibus et impolitis : et offeres super eo holocausta Domino Deo tuo. » (*Deut.* XXVII, 2 *et seqq.*)

(2) On pourra consulter à ce sujet un mémoire intitulé : *Rapports entre les monuments celtiques et les monuments des plus anciens peuples de l'Asie*, que nous avons publié en 1842 et inséré au tome Ier des *Annales de la Société archéologique de Touraine.*

(1) Voici le passage de Prudence, cité par M. le comte de Maistre, dans son Eclaircissement sur les sacrifices, à la suite des *Soirées de Saint-Pétersbourg*, tom. II, pag. 160.

Tum per frequentes mille rimarum vias
Illapsus imber tabidum rorem pluit :
Defossus intus quem sacerdos excipit,
Guttas ad omnes turpe subjectum caput
Et veste et omni putrefactus corpore.
Quin os supinat, obvias offert genas,
Supponit aures : labia, nares objicit :
Oculos et ipsos proluit liquoribus :
Nec jam palato parcit, et linguam rigat
Donec cruorem totus atrum combibat.

par le goût qui a présidé à leur exécution. Les autels destinés aux libations étaient creux, les autres massifs; la décoration la plus ancienne et en même temps la plus naturelle, consistait en guirlandes de fleurs et de feuillages, en branches d'arbres chargées de feuilles et de fruits; on y ajoutait souvent des vases, des patères, des emblèmes et même la représentation de la tête des victimes. La sculpture fixa bientôt ces formes sur le marbre et sur l'airain; on y joignit des bas-reliefs et des inscriptions, et ainsi, grâce à la puissance des beaux-arts, ces tables d'offrande à la divinité devinrent des témoignages du génie de l'homme aussi bien que de sa piété. Du reste, le choix des ornements ne fut pas abandonné au caprice des artistes; il y avait des formes consacrées qui répondaient aux attributs distinctifs de certaines divinités. Ainsi, des branches d'olivier décoraient les autels de Minerve; des rameaux de myrte, ceux de Vénus; des branches de pin, ceux de Pan, etc.

Nous devons dire un mot des *autels votifs*, qui ne sont pas rangés au nombre des autels proprement dits, parce que leur forme les rendait impropres à recevoir des oblations. Ces sortes d'autels étaient souvent fort simples, formés d'une seule pierre très-sobrement ornée, et portant une inscription qui indiquait les motifs et l'époque de la dédicace, avec le nom de la divinité à laquelle ils étaient offerts et celui du personnage qui l'avait élevé. On connaît beaucoup d'autels votifs laissés par les Grecs et les Romains.

Chez ces derniers, les autels eurent constamment la même forme que ceux des Grecs. Cela devait être puisque les Romains employèrent des artistes grecs pour exécuter tous leurs ouvrages.

Les autels égyptiens sont des monolithes en forme de cône tronqué, d'environ un mètre 30 centimètres de hauteur, et fort évasés à la partie supérieure. La base du cône renversé est creusée en forme d'entonnoir et la pierre est traversée par un canal intérieur. On connaît des autels en basalte vert et en granit. Le comte de Caylus (planche 19 du tome Ier de son Recueil d'antiquités) donne la figure d'un autel dont les inscriptions hiéroglyphiques portent le nom du roi Psammétique. Nous reproduirons ici cette figure intéressante. Il est rare de trouver un monument égyptien, d'une certaine dimension, dépourvu d'inscriptions ou de sculptures symboliques. Le peuple égyptien était essentiellement écrivain: il voyait toujours devant lui les temps futurs et semblait s'attacher à leur arriver tout entier. L'indifférence des Grecs et des Romains pour les productions artistiques de l'Egypte les a conservés dans leur intégrité à notre étude et à notre admiration.

Les saintes Ecritures font mention de plusieurs espèces d'autels: *autels élevés, autels bas, autels intérieurs, autels extérieurs.* Quoique nous soyons embarassés pour savoir ce qu'il faut entendre par ces dénominations, nous sommes néanmoins convaincus qu'il y avait des différences caractéristiques entre ces diverses sortes d'autels. Durand de Mende, dans son *Rational des divins offices*, donne la signification symbolique de ces différents autels: suivant son interprétation, l'autel élevé représente l'*Eglise triomphante;* l'autel bas, l'*Eglise militante;* l'autel intérieur, le *cœur pur*; l'autel extérieur, *la mortification des sens* et quelquefois *les sacrements.*

Chez les Juifs, après la sortie d'Egypte et du moment qu'ils forment une nation libre et indépendante, nous observons deux espèces d'autels, d'une forme et d'une attribution distinctes, sur lesquels nous possédons quelques données assez précises: l'autel des holocaustes et l'autel des parfums.

Quelques auteurs malintentionnés ont prétendu que les Hébreux n'avaient point d'art qui leur fût propre, surtout à l'époque où ils quittèrent l'Egypte, et que leurs premières œuvres furent purement et simplement une imitation des travaux des Egyptiens. Personne ne conteste que les Juifs durent subir les influences artistiques d'une nation savante et policée, au milieu de laquelle ils vécurent de longues années; mais, sans entamer une discussion sur cet objet, nous devons constater que, dans le désert, et avant même d'avoir une demeure fixe, les Israélites construisirent leurs ouvrages religieux d'après un plan spécial et suivant un modèle inspiré de Dieu lui-même.

Nous trouvons dans l'Exode une description fort intéressante de l'autel sur lequel les Juifs offraient les holocaustes (1). Cet autel était carré et fait comme une table avec des pièces de bois assemblées les unes dans les autres. Il avait environ un mètre de hauteur. La partie supérieure où était le foyer était recouverte d'une grande table d'airain qui supportait une espèce de treillis en métal sur lequel on plaçait la chair des animaux qui devait être consumée.

Le texte du livre sacré n'est pas assez explicite pour nous donner une idée complète de la forme et des accessoires de l'autel des holocaustes. Plusieurs écrivains ont essayé de le reconstituer, avec toutes les parties secondaires, à l'aide des paroles de l'Exode, de plusieurs autres passages de la Bible et de sa destination. Trois modèles surtout ont été proposés et ont attiré l'attention des érudits, le premier de Villalpand, le second du P. Lami, et le dernier des Juifs modernes. La restitution proposée par le P. Lami ne s'éloigne pas sensiblement, quant aux formes vraiment essentielles, de celle que les Juifs admettent. C'est un cube de dimension considérable, percé en dessus de plusieurs ouvertures carrées pour donner passage à la flamme sacrée, et offrant au centre un petit bassin arrondi. La masse de l'autel repose sur un socle de même forme, moins élevé et un peu plus large, qui lui sert d'empattement. Enfin, à la partie inférieure, on voit plusieurs degrés, entourés d'un canal où descendait le sang des victimes. Le modèle du P. Lami ne diffère de celui des Juifs

(1) *Exod.*, cap. XXVII, vers. 1 et seqq.

que par la disposition de trois rampes, une au milieu et large, et deux autres assez étroites, destinées à faciliter l'accès soit à la surface de l'autel où devaient brûler les chairs des victimes, soit au pied de ce même autel, à une sorte d'estrade où se tenaient les sacrificateurs. Quant à l'autel restitué par Villalpand, c'est un ouvrage d'art fort compliqué. Le sommet se termine par un grand bassin, largement évasé, dont les parois sont à claire-voie et formées de réticulations en métal. On y monte par une série de degrés très-nombreux : on en compte vingt-deux sur le dessin inséré dans la seconde édition de la Bible de Vence. L'autel et la base sont richement ornés de sculptures élégantes ; l'autel proprement dit repose sur quatre lions couchés aux angles, et les autres parties sont décorées de feuillages et de rinceaux (1).

Les auteurs de la *Nouvelle encyclopédie*, marchant sur les traces des écrivains trop célèbres de *l'Encyclopédie* du dernier siècle, se permettent d'assez mauvaises plaisanteries sur les sacrifices judaïques. Les juifs, disent ils, ne devaient pas avoir le sens de l'odorat fort délicat, car leur tabernacle, par suite des sacrifices, ne pouvait pas manquer de se remplir d'une odeur de cuisine fort peu agréable. Ils ajoutent que les cérémonies faites par Moïse à la dédicace de l'autel des holocaustes dénotent une rudesse sauvage et indiquent une civilisation peu avancée. Nous ne comprenons pas comment on tire des conséquences désavantageuses aux Israélites d'une coutume qui fut constamment en vigueur chez toutes les nations de l'antiquité, même chez celles que nos philosophes se plaisent à regarder comme mieux civilisées. Pour nous, éclairés des lumières de la vraie philosophie, nous reconnaissons dans l'institution et la pratique des sacrifices sanglants, et dans la purification par le sang des victimes, une figure admirable des réalités mystérieuses du Nouveau-Testament : les victimes qui tombaient sous le couteau des prêtres, en expiation des péchés de la multitude, représentaient la grande et sainte victime qui devait un jour s'immoler pour le salut du monde, et tiraient toute leur vertu des mérites infinis du sacrifice de la croix.

Les Juifs avaient encore l'autel des parfums. Nous ignorons quelle en était exactement la forme et quels en étaient les ornements. Nous sommes réduits à émettre seulement des conjectures sur ce sujet. On le représente généralement sous l'apparence d'un cube élevé, supportant un vase précieux dans lequel on jetait, sur des charbons ardents, l'encens et les aromates. Il arrivait quelquefois que l'on brûlait des parfums sur l'autel des holocaustes, ainsi que des fruits, de l'huile et de la farine ; mais telle n'était point sa destination ordinaire. L'autel des parfums était portatif, ou du moins, on en fit de cette espèce : il n'est pas rare de trouver l'autel des parfums représenté dans beaucoup d'auteurs de la même manière que certains autels païens.

II.

Autels chrétiens depuis l'origine du christianisme jusqu'au XIe siècle.

Si l'on s'en tenait à la lettre de quelques passages extraits des écrits de certains auteurs ecclésiastiques des premiers âges, on serait tenté de croire que les chrétiens primitivement n'avaient aucun autel. Origène dit que chacun *a pour autel* son âme et sa pensée, d'où s'élèvent au ciel des parfums de bonne odeur, c'est-à-dire, les prières d'une conscience pure. Il en est de l'autel comme des temples dont les chrétiens répudiaient le nom pour ne pas imiter le langage des païens. Un fait significatif, c'est que les écrivains des époques primitives n'emploient jamais le mot *ara* pour désigner les autels chrétiens : ils abandonnent ce terme à son usage profane et idolâtrique, et ils préfèrent employer celui de *altare*.

La *table* sur laquelle notre divin Sauveur institua l'Eucharistie, dans le cénacle, la veille de sa mort, est le premier autel de la loi nouvelle. C'est en mémoire de l'institution de cet ineffable sacrement et du sacrifice chrétien, que les autels ont la forme d'une table et qu'ils sont si souvent appelés *mensa* dans la langue liturgique : expression nouvelle qui indique une grande et magnifique révolution religieuse. Aussitôt que les apôtres, consacrés prêtres par Jésus-Christ lui-même, offrirent le saint sacrifice, ils le firent sur un autel; et, d'après plusieurs passages des Actes des Apôtres et des écrits apostoliques, nous sommes porté à croire que ce fut sur une table. Il est à croire que, pour imiter plus parfaitement le grand acte de la cène, les Apôtres employaient une table de la même forme que celle du cénacle. Il paraît certain que les premiers autels furent de bois; et l'on conserve à Rome, dans les cryptes vaticanes, l'autel de bois sur lequel une tradition respectable nous apprend que saint Pierre a célébré la messe.

« En Orient, dit M. Didron (1), et dans les premiers siècles où le souvenir du premier repas eucharistique était plus vivant, on fut servilement et pieusement fidèle à tous les détails dont se composa la cène. L'Eucharistie avait été instituée sur une table, ce fut sur une table que les orientaux répétèrent l'acte du sacrifice divin ; c'est encore sur une table que les Grecs célèbrent la messe. Dans toute la Grèce, qu'ils soient anciens ou modernes, les autels ont la forme d'une table. Cette table ordinairement assez étroite, parce qu'elle ne porte que deux petits chandeliers et les seuls vases qui servent au sacrifice, se compose ordinairement d'une tranche de marbre soutenue par un support central ou par quatre colonnes, une à chaque angle. Dans la principale église du couvent

(1) On peut voir la gravure de ces trois autels dans la Bible de Vence, tom. IV, planche XIII, pag. 612. 2e édit., Paris, 1769.

(1) *Annales archéol.*, tom. IV, part. 23.

de l'île de Salamine appelée Panagia-Phanéromeni, l'autel est fait d'une tablette carrée, en marbre gris, laquelle est portée au centre par une colonne carrée ou une stèle antique, en marbre blanc. La table et le support sont gravés chacun d'une inscription grecque où les hellénistes se sont exercés avec plus ou moins de succès. En Grèce et dans tout l'Orient, l'autel est en table. »

Dans leurs continuels voyages, les apôtres n'avaient pas, sans doute, d'autels spécialement consacrés, et, dans chaque lieu où ils s'arrêtaient pour prêcher l'Evangile, ils célébraient le divin sacrifice sur une table décemment ornée. Quoique certains auteurs, plus versés dans les études de la liturgie que dans celles de l'archéologie, aient prétendu que les apôtres ont dû se servir d'autels portatifs en bois, comme les missionnaires le firent plus tard, nous ne trouvons dans l'histoire ecclésiastique aucun trait qui puisse autoriser une opinion semblable. Dès qu'ils eurent fondé de véritables Eglises, c'est-à-dire des sociétés chrétiennes assez nombreuses, les apôtres établirent probablement, dans les lieux de réunion, un autel permanent sur lequel on offrait les sacrés mystères.

Quittons le domaine des suppositions et entrons dans celui de l'histoire. Mais avant d'arriver au siècle de Constantin, époque à laquelle les autels subirent une importante modification, faisons connaître rapidement comment étaient disposés les autels dans les souterrains obscurs des Catacombes.

A Rome, les premiers chrétiens, pour fuir la persécution, furent obligés de se cacher dans les entrailles de la terre. Ils choisirent les labyrinthes obscurs et inaccessibles des Catacombes : là, dans des cryptes inabordables, ils pouvaient au moins, loin du regard et des atteintes de leurs ennemis, célébrer librement les divins mystères. Le sacrifice eucharistique, dans ces asiles peuplés par la mort, était offert sur le tombeau d'un martyr : c'était un autel digne de ces temps d'héroïque dévouement. Le sang de la victime éternelle se mêlait, pour ainsi dire, à celui de la victime qui venait d'être répandu pour la défense de la foi. On possède encore actuellement à Rome une grande quantité de sarcophages tirés des cimetières souterrains, dont plusieurs ont certainement servi d'autels. Au XVII^e siècle, lorsque Bosio, le savant et pieux auteur de la *Roma sotterranea*, descendit dans la crypte du pape saint Boniface, située près de celle de sainte Félicité, il découvrit quelques traces de l'autel sur lequel le saint pontife avait célébré les augustes mystères.

On choisissait ordinairement pour servir d'autel un sarcophage en marbre, orné de sculptures et d'emblèmes chrétiens. La partie antérieure présente souvent au centre le *Chrisma*, X P (*chi-rô*) ou la figure du bon Pasteur. Quelquefois le tombeau était d'une simplicité grossière : des fragments de marbre, de pierres, de briques, recouverts d'une dalle funéraire, le composaient entièrement. Cet autel, dans le langage des auteurs ecclésiastiques, s'appelle : *martyrium*, *titulus*, *testimonium*, *confessio*.

Dès que l'Eglise put respirer en liberté, après la conversion de Constantin, les chrétiens de l'Occident furent fidèles à conserver les usages que la nécessité leur avait imposés. Habitués à célébrer la messe sur des tombeaux, ils construisirent les autels de leurs basiliques en forme de sarcophage, et, dans ce sarcophage, ils étendirent, en effet, le corps d'un saint, du patron de l'église et de l'autel. Quand les autels se furent multipliés en nombre incalculable, il fallut partager les reliques des saints ; alors, au lieu d'un corps entier, on n'en plaça plus dans l'autel-tombeau qu'une parcelle plus ou moins considérable. Cependant les souvenirs historiques ont gardé, jusqu'aux temps où nous sommes, dans cette Eglise catholique qui aime à se nourrir de traditions, assez de puissance pour faire conserver à la petite niche, à l'étroite cavité où dans l'autel on scelle de petits fragments de reliques, la dénomination de tombeau. Ce nom n'a pas varié, et, dans la langue liturgique, on le donne toujours, même à de simples fentes pratiquées dans la tranche des autels en table et destinées à recevoir les parcelles des corps saints.

Nous devons ajouter que l'autel des basiliques latines fut très-souvent placé au-dessus de la *confessio* ou du caveau dans lequel reposaient les restes du martyr sous le vocable duquel était consacrée l'église. Quelquefois encore l'autel lui-même était un véritable sarcophage arraché aux cimetières sacrés. Quelquefois aussi, il était composé d'une table de marbre, de porphyre ou de toute autre matière précieuse, reposant sur quatre colonnettes. Aux quatre coins de l'autel s'élevaient de hautes colonnes qui supportaient le *ciborium* ou *baldaquin ;* aux colonnes étaient appendus de larges rideaux ou voiles de soie qu'on laissait tomber au moment de la consécration et de la communion : nous entrerons dans quelques détails à ce sujet en parlant des accessoires de l'autel.

Dès le commencement du IV^e siècle, les conciles ordonnèrent que les autels seraient en pierre et non en bois. Toutefois cette règle générale ne fut communément adoptée dans la pratique qu'un siècle ou deux plus tard, car nous trouvons dans les écrits des saints Pères de nombreux passages où sont mentionnés des autels de bois. Saint Grégoire de Nisse parle d'autels de pierre usités en Asie, tandis que saint Optat indique une coutume contraire en Afrique, où l'on se servait habituellement d'autels de bois. Les paroles de saint Optat sont très-remarquables : nous nous faisons un devoir et un plaisir de les citer. Ce courageux évêque appelle les autels le siége ou le trône du corps et du sang de Jésus-Christ, parce qu'en effet son corps et son sang y sont offerts en sacrifice. Il se plaint de ce que les donatistes, en raclant, brisant, enlevant les autels, avaient frappé le corps de Jésus-Christ, comme au-

trefois les Juifs le percèrent sur la croix (1). Quel est celui des fidèles, dit encore saint Optat dans un autre endroit, qui ne sait pas que, dans la célébration des saints mystères, le bois dont est formé l'autel est couvert de nappes (2)? Dom Martène dans un bel ouvrage intitulé : *Des anciens rites de l'Eglise*, cite un grand nombre de passages des plus anciens écrivains où il est question d'autels en bois (3).

Aux époques les plus reculées, on adopta communément l'usage des autels en pierre pour des raisons symboliques. Plusieurs prescriptions s'appuient précisément sur cette raison, que l'Ecriture sainte appelle Notre-Seigneur la Pierre angulaire. Génébrard, dans sa Liturgie apostolique fait observer que l'autel, quelle qu'en soit la dimension, doit être d'une seule pierre pour mieux représenter l'unité de la personne de Jésus-Christ : *Petra autem erat Christus*. Ainsi, pour ce qui concerne l'autel fixe, la table supérieure doit toujours être d'une seule pièce : il n'existe pas d'autels formés d'un seul bloc où la table et la base seraient confondus dans la même masse, à part, peut-être, de très-rares exceptions, comme de vieux autels romano-byzantins à Spire et à Vienne en Dauphiné, parce que toute table de sacrifice doit figurer, d'une manière plus ou moins fidèle, une pierre de sarcophage. Tel est le sens du vingt-sixième canon du concile d'Epone, tenu en 517, la quatrième année du pontificat du pape Hormisdas : en défendant expressément de consacrer avec l'onction du chrême les autels qui ne seraient pas en pierre, il fit triompher un principe qui s'est maintenu jusqu'à nos jours (4).

Quelle était, dans le principe, la forme des autels en pierre et la nature de leurs supports? Nous inclinons à croire qu'il n'y a pas de règle positive à ce sujet, et la forme était, sans doute, subordonnée à certaines conditions variables selon les lieux, les temps et les circonstances. Ce qui est constant par un usage non interrompu, c'est que l'autel fixe était élevé sur la tombe d'un martyr. C'est ce qui fait dire à saint Jean dans l'Apocalypse : « Je vis sous l'autel les âmes de ceux qui avaient été tués pour la parole de Dieu : » *Vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum Dei*. Ce fait est énoncé d'une manière très-frappante dans une lettre de saint Ambroise, évêque de Milan, adressée à sa sœur sainte Marcelline, où il lui parle de la découverte des corps des martyrs saint Gervais et saint Protais. Voici ce passage remarquable : « Que ces victimes glorieuses soient placées à l'endroit où le Christ s'immole : mais celui-ci est sur l'autel parce qu'il a souffert pour tous les hommes ; celles-là sont sous l'autel, parce qu'elles ont été rachetées par sa passion (1). »

L'histoire ecclésiastique nous parle assez souvent d'autels soutenus sur des colonnes ; on considère même, au moins jusqu'à un certain point, la colonne comme le premier ornement ajouté à la simplicité primitive des autels. D'abord la pierre d'autel reposa sur une seule colonnette, que l'on appelait *κάλαμος, calamus, roseau :* on en voit de cette espèce dans les cryptes de sainte Cécile à Rome. Il y avait des autels qui n'avaient pour appui qu'une seule colonne : tel était l'autel de pierre de Notre-Dame de Blacherne à Constantinople. D'autres étaient posés sur plusieurs colonnes, et c'était anciennement l'usage le plus commun. Synésius, évêque de Ptolémaïs, suppose que ces autels étaient en usage aussi bien en Orient qu'en Occident : « J'entrerai, dit-il, dans le temple de Dieu, je tournerai autour de l'autel, j'arroserai le pavé de mes larmes, j'embrasserai les colonnes sacrées qui soutiennent la table immaculée. » Il est fait mention fréquemment dans les auteurs liturgistes d'autels de cette espèce. Bientôt l'autel présenta quatre, six et jusqu'à huit colonnes : on a découvert plusieurs autels ainsi décorés dans les cryptes sablonneuses de saint Sébastien. Il paraît que, dès la plus haute antiquité, on attachait à ces colonnettes une idée symbolique de miséricorde et de refuge. L'histoire confirme de son témoignage le plus positif cette signification allégorique. « Ceux qui se réfugiaient dans les temples, dit le savant dom Martène, embrassaient les colonnes sacrées. » Au VIe siècle, le pape Vigile, poursuivi par les soldats de Justinien, se réfugia dans la basilique de Saint-Pierre, où il tenait embrassées les colonnes de l'autel de Sainte-Euphémie; et le peuple força le préteur et les soldats à se retirer.

Quelques autels étaient formés de planches en marbre et offraient l'image d'un coffre : à Ravenne, dans l'église de Saint-Vital, il en existe encore un que l'on attribue communément et avec raison au VIe siècle. Sans aller emprunter des exemples à l'Italie, nous pouvons consulter notre saint Grégoire de Tours : en parlant de l'autel de Sainte-Croix de Poitiers, dans l'église du monastère fondé par sainte Radégonde, il dit qu'il était en bois, et il l'appelle *un coffre :* expression bien propre à nous en donner exactement l'idée. Parfois l'autel même est composé d'une maçonnerie grossière destinée à renfermer les reliques des saints. En ce cas, comme en beaucoup d'autres, l'autel était orné de magnifiques draperies de soie, somptueusement brodées, chargées d'or et de pierres précieuses. Anastase le Bibliothécaire, dans la *Vie des papes*, fait

(1) « Quid tam sacrilegum quam altaria Dei, in quibus vos aliquando obtulistis, frangere, radere, removere?... Quid est enim altare nisi sedes et corporis et sanguinis Christi? (*Optat.*, lib. VI, pp. 91 et 92.)

(2) « Quis fidelium nescit in peragendis mysteriis ipsa ligna linteaminibus operiri. » (*Ibid.*)

(3) *De antiquis ecclesiæ ritibus*, tom. I, pag. 301.

(4) « Altaria nisi lapidea chrismatis unctione non sacrentur. » (*Conc. Epaon. can.* 26, *ap. Sirmond.*, tom. X, pag. 647.)

(1) « Succedant victimæ triumphales in locum ubi Christus hostia est : sed ille super altare, qui pro omnibus passus est ; isti sub altari, qui illius redempti sunt passione. » (B. Ambros., *epist.* 22 *ad Marcellinam sororem.*)

souvent mention de ces riches courtines, offertes pour la décoration des autels, qui peuvent à juste titre être considérées comme un témoignage de la pieuse munificence des donateurs. Nous citerons seulement deux faits : « Le pape Léon III fit faire pour l'autel principal un parement tissu d'or et de soie d'une grandeur et d'une beauté surprenantes : on y avait brodé l'histoire du sauveur, Notre-Seigneur Jésus-Christ, de sa sainte mère et des douze apôtres; le tout était rehaussé de pierreries. L'illustre pontife ordonna que l'autel en fût orné le jour de la fête des apôtres (1). » « Léon IV donna au saint autel du bienheureux Laurent-hors-des-Murs une couverture d'autel en soie tissue d'or, représentant l'histoire de la passion et de la résurrection de Notre-Seigneur (2). »

Léon III, auquel se rapporte le premier trait, malgré les malheurs personnels qu'il éprouva dans les premières années de son pontificat, voulut enrichir la plupart des églises de Rome et des environs, non-seulement de vases sacrés, mais encore de peintures exécutées soit en mosaïque, soit en broderies tissues d'or et de perles; et il multiplia ses dons avec une prodigalité dont on peut à peine se faire une idée.

Nous trouvons dans la Vie de Constantin et des empereurs ses successeurs, de curieux documents sur la richesse de certains autels. Cette sainte prodigalité d'or et d'argent pour décorer l'autel où chaque jour s'immole Jésus-Christ, était inspirée par la vivacité de la foi. Aujourd'hui, dans notre siècle de froide indifférence, elle nous étonne si fort, qu'elle nous semble presque fabuleuse. Un grand nombre d'autels étaient revêtus de lames d'or et d'argent, incrustés de pierres rares et précieuses, ornés d'émaux élégants et variés. Le pape Sylvestre, au commencement du IVe siècle, fit un autel d'or et d'argent orné de deux cent dix pierres fines, vertes, rouges ou blanches. Le pape Grégoire III fit couvrir d'argent la partie antérieure de l'autel et la Confession de saint Pierre; et, sur les trois côtés de l'autel, il fit placer trois croix d'argent pesant ensemble trente-six livres. Ces détails sont empruntés à l'ouvrage déjà cité d'Anastase le Bibliothécaire.

L'empereur Constantin fit exécuter sept autels d'argent, chacun du poids de deux cent soixante livres, dans l'église qui portait son nom, basilique de Constantin, aujourd'hui Saint-Jean-de-Latran. Sozomène rapporte que l'impératrice Pulchérie, sœur de Théodose le Jeune, fit présent à une église d'une table d'autel tout entière d'or pur, garnie de pierreries. Le pape Sixte III fit faire un autel d'argent très-pur, qui pesait trois cents livres, dont il enrichit l'église de Sainte-Marie-Majeure. Le pape Hilaire donna également à l'église de Saint-Laurent un autel dans la fabrication duquel on avait fait entrer quarante marcs d'argent.

Nous ne voulons pas épuiser le catalogue des dons de même nature offerts aux églises de Rome et de Constantinople; cette énumération malheureusement serait très-aride : nous manquons de détails pour pouvoir apprécier avec exactitude l'état de l'art chrétien à cette époque reculée. Il est très-vraisemblable que la perfection du travail égalait le prix de la matière et que l'art avait déployé toutes ses ressources dans l'exécution de ces somptueux autels : on ne conçoit guère, en effet, un autel en or ou en argent, grossièrement travaillé, riche de la valeur seule des métaux.

S'il faut en croire les auteurs byzantins, l'autel de Sainte-Sophie à Constantinople aurait effacé la magnificence déployée dans toutes les autres églises. Les perles, les pierreries les plus précieuses, broyées et réduites en poudre, se seraient mêlées, par la fusion, à l'or et à l'argent. Ces pierreries fondues et liquéfiées pourraient tout simplement avoir été des incrustations d'émail. Cependant les auteurs byzantins sont très-explicites. Cet autel était fait d'or, d'argent, de pierres précieuses, de perles et de bois, afin, dit l'un d'eux, que tout l'univers contribuât à sa splendeur. L'autel d'or, porté sur six colonnes de même matière, brillait de l'éclat des pierreries les plus précieuses. Un ciboire en forme de tour le recouvrait. Quatre arcs d'argent s'appuyaient sur un nombre égal de colonnes pour supporter une coupole d'or semée de fleurs de lis. Un globe d'or du poids de cent dix-huit livres couronnait cette coupole et servait de base à une croix d'or pesant quatre-vingts livres. La partie inférieure du dôme représentait le ciel (1).

« Grâce à la courageuse résistance de ses magistrats, dit M. l'abbé Texier, l'église Saint-Ambroise à Milan possède une construction de ce genre. Cette œuvre, contemporaine d'Anastase, peut nous donner une idée des nombreux dons pontificaux enregistrés par lui. Sous un ciboire formé de mosaïques et de marbres précieux, s'élève l'autel exécuté par Wolvinius en 835, et érigé par Angilbert, cinquante-septième évêque de Milan. C'est un carré long, dont les quatre faces sont revêtues de lames d'or et d'argent, incrustées d'émaux et de pierre-

(1) « Fecit autem (Leo III) in altari majori vestem chrysoclaram miræ magnitudinis et pulchritudinis decoratam, habentem historiam salvatoris Domini nostri Jesu-Christi, sanctæque ejus Genitricis et duodecim apostolorum, cum periclysi de chrysoclaro undique cum margaritis ornatam quæ in natalibus apostolorum idem egregius præsul ibidem poni constituit. » (Anastas., *in Vit. Leon. III*, pag. 155.)

(2) « In sacro altari sancti Laurentii fecit vestem sericam chrysoclaram habentem historiam dominicæ passionis et resurrectionis. » (*Ibid.*)

(1) « Sacra mensa mirabili et inusitato opere et inaudita hactenus materia confecta erat. Constabat enim, si scriptoribus græcis fides, auro, argento, cristallo, cæterisque metallis pretiosioribus; præterea margaritis et omnis generis lapillis comminutis, simulque permixtis, conflatis et liquefactis. » (Ducange, *Comment. in Pauli silent. descript.* — Cf. M. l'abbé Texier, *Annales archéologiques*, tom. IV, pag. 285.)

ries. L'or fait le fond de la face antérieure : Jésus-Christ, assis au centre d'une croix, tient un livre et un glaive, entre les symboles des évangélistes ailés et nimbés. Au-dessus et au-dessous de la traverse de la croix, les douze apôtres tenant des livres sont distribués en quatre groupes. Douze bas-reliefs en or repoussé encadrent ce sujet principal ; ils sont consacrés à la vie de Notre-Seigneur. Les bandes qui séparent ces divers sujets sont émaillées de couleurs qui tranchent sur le fond général. Des pierreries y sont harmonieusement distribuées au milieu de guillochures et d'ornements en relief. La face antérieure, consacrée à la vie de Jésus-Christ, est en or ; la face postérieure, consacrée à la vie de saint Ambroise, est en argent, et l'or ne s'y montre que sur les encadrements et sur quelques draperies des personnages. La croix centrale est remplacée par quatre bas-reliefs circulaires. Les plus élevés représentent en pied les archanges Michel et Gabriel. Au-dessous, Angilbert offre son présent à saint Ambroise. Wolvinius, revêtu comme Angilbert d'une tunique et d'un pallium, s'incline pareillement devant le saint. Douze bas-reliefs, carrés comme ceux de la face antérieure, retracent les principaux faits de la vie de saint Ambroise. Remarquons en passant que ce goût de la symétrie, ce parallélisme de la vie d'un saint et de la vie du modèle divin, s'est conservé sur les œuvres d'orfévrerie jusqu'au XIII^e siècle. Ici la vie du maître et celle du disciple se correspondent trait pour trait, et l'argent est opposé à l'or, saint Ambroise au sauveur. Sans entrer dans une étude qui nous sourit, nous rencontrons cette intention à l'extrémité des deux séries de reliefs. L'annonciation de la venue du Sauveur est opposée à un relief représentant l'essaim qui se logea dans la bouche de saint Ambroise, fait merveilleux qui annonçait ses hautes destinées :

Ubi examen apum os pueri complecit Ambrosi.

L'ascension de Jésus-Christ a pour pendant la réception de l'âme de saint Ambroise dans le ciel :

Ubi anima in cœlum ducitur corpore in lecto posito.

L'âme est représentée par un corps d'enfant couvert d'une draperie ; une main qui lance des rayons la bénit et l'accueille : c'est la main du Seigneur.

Des inscriptions en vers latins courent sur les bandes lisses qui séparent les divers sujets de la face postérieure. Les faces latérales, au milieu d'encadrements variés d'un goût simple, vrai, monumental, représentent des anges et des bustes de saints, environnés de cercles, images en boucliers, *imagines clypeatæ*, que connut l'antiquité et qu'adoptèrent les Grecs du Bas-Empire. Jésus-Christ, les anges et les apôtres ont les pieds nus ; tous les personnages honorés comme saints ont la tête honorée du nimbe circulaire. Une croix est inscrite dans le nimbe des personnes divines. Cette symbolique a été observée jusqu'au XV^e siècle. Wolvinius, auteur de ce beau travail, porte un nom tout occidental. Son autel se distingue déjà par la distribution symétrique, les figures symboliques, l'emploi de l'émail et des pierreries, et les travaux divers de dorure et de repoussé que nous trouvons dans les œuvres de Limoges. En plaçant l'atelier de Wolvinius dans cette ville, M. Didier-Petit a donc émis une conjecture vraisemblable. Pour faire la part de la critique, nous dirons que plusieurs détails manquent de finesse. Ce défaut était attaché à l'exécution des œuvres repoussées en métal précieux. Le peu d'épaisseur des lames employées ne permettait pas ces retouches à la lime et au burin qui affermissent la mollesse des contours et des détails (1). »

Les documents et les faits que nous avons mentionnés et interprétés sont bien propres à nous faire concevoir une juste idée de la forme, de la disposition et de la décoration des autels aux époques les plus reculées de l'antiquité ecclésiastique. Afin de ne rien omettre d'essentiel en ce que nous possédons sur les autels antérieurs au XI^e siècle, nous devons ajouter, d'après saint Grégoire de Tours et quelques autres écrivains de l'époque carlovingienne, que, dans notre pays, les autels ne différaient pas sensiblement, quant aux formes principales, de ceux que nous venons de décrire. Il nous a semblé superflu d'extraire de ses écrits les nombreux passages où il est question des autels : on aurait peine à y trouver de nouveaux éclaircissements. Nous aimons mieux placer encore ici quelques faits curieux, quoique communément connus des archéologues ; nous finirons en ajoutant quelques mots sur les autels portatifs, tels qu'ils étaient connus et usités avant le siècle de Charlemagne et jusqu'au XI^e siècle. En cette matière nous serons assez heureux pour citer plusieurs monuments qui ont heureusement échappé à la destruction et aux atteintes du temps.

Il existe à Ravenne plusieurs autels antiques d'un intérêt puissant. Commençons par décrire celui que l'on voit aujourd'hui dans l'église des saints Nazaire et Celse. La face antérieure présente un cadre rectangulaire orné d'oves, de feuilles d'eau et de moulures élégamment profilées. Au centre s'élève une croix appuyée sur les moulures inférieures et atteignant la ligne supérieure ; les extrémités s'élargissent de la même façon que dans les croix nommées *pattées* par les héraldistes. De chaque côté se tiennent deux agneaux, *affrontés*, symboles de la douceur et de la simplicité chrétiennes ; au-dessus d'eux est suspendue, de chaque côté, une couronne de laurier, emblème de la récompense. Les faces latérales du même autel offrent des moulures d'encadrement semblables à celles que nous avons indiquées, et le champ qu'elles circonscrivent est occupé par une croix grecque, à croisillons égaux, surmontée d'une couronne. On présume généralement que cet autel remonte au VI^e siècle. Il fut primitivement érigé dans l'église de saint Vital, d'où on le transféra, au com-

(1) M. l'abbé Texier, *Autels émaillés*, Annal. archéol., tom. IV, pag. 285.

mencement du siècle dernier à la place qu'il occupe actuellement. Cet autel, dont les trois faces principales sont formées de tables d'albâtre oriental transparent, se trouve vis-à-vis du sarcophage de l'impératrice Gallia Placidia et non loin du tombeau d'Honorius.

M. de Caumont (1) mentionne plusieurs autres autels de Ravenne. Les plus curieux incontestablement sont en marbre, composés d'un cippe quadrangulaire au centre duquel on a percé une ouverture donnant accès à une cavité dans laquelle étaient enfermées des reliques. Le cippe est recouvert d'une table de marbre formant le dessus de l'autel, débordant à droite et à gauche, de sorte que les angles portent sur des colonnettes détachées ou à peine engagées. Au jugement du savant archéologue que nous venons de nommer, ces autels appartiendraient au v^e ou au vi^e siècle.

Les autels chrétiens dont nous avons parlé jusqu'à présent sont des *autels fixes :* nous devons faire connaître la différence qui existe entre ces sortes d'autels et les *autels mobiles* ou *portatifs* dont il nous reste à dire quelques mots. L'autel fixe est celui qui est attaché à sa base : la table qui le recouvre doit être d'une seule pierre, et il s'appelle proprement *altare.* L'autel portatif, appelé *ara* dans le langage liturgique et vulgairement *pierre sacrée* ou *pierre d'autel*, n'est pas nécessairement adhérent à une base ou support. Le premier perd sa consécration, non-seulement par la rupture, mais encore par le seul déplacement, c'est-à-dire, par la disjonction de la table et du support, tandis que l'autel mobile peut être transporté d'un lieu à un autre sans aucun inconvénient. Autrefois les autels fixes étaient fort communs dans les églises ; aujourd'hui ils sont très-rares : ils ont été partout remplacés par des autels mobiles.

Des besoins divers firent imaginer d'attacher la consécration à une pierre réduite à des dimensions médiocres, facile à transporter : telle fut l'origine des autels mobiles. Dans le principe, ils furent composés d'un disque de bois, de pierre ou de marbre, de 30 centimètres environ sur chaque côté, ordinairement resserré dans un cadre de métal, avec une ou deux poignées sur les parties latérales. Nous lisons dans l'histoire ecclésiastique qu'il était expressément recommandé aux prêtres qui marchaient sur les traces des apôtres en se dévouant à la prédication de l'Evangile chez les nations païennes et barbares, d'emporter avec eux un autel de voyage. Les missionnaires français, italiens et anglais qui travaillèrent plus spécialement à la conversion de l'Allemagne, se soumirent à cette prescription, ainsi qu'il est constant par des témoignages positifs et nombreux. Quand on étudie l'histoire dans ses sources, seule manière rationnelle de connaître exactement la physionomie des siècles passés, on trouve fréquemment mentionnée dans les chartes et les chroniques l'existence des autels portatifs ; ils y sont désignés sous divers noms dont les plus fréquents sont ceux d'*altaria viatica, portatilia, gestatoria, lapides portatiles :* quelquefois encore on les appelait *tables*, ou *autels itinéraires, altaria itineraria.* En outre, tous les auteurs liturgistes en parlent et leur attribuent la même dénomination.

Les archéologues sont fort embarrassés pour déterminer le mode d'usage de ces tables portatives : quelques-uns pensent qu'on les plaçait sur des piédestaux ou sur une espèce de colonne isolée. Malgré les contradictions que peut fournir l'histoire, nous inclinons fortement à croire que ces autels, dont l'emploi s'est maintenu jusqu'à nos jours, étaient déposés sur une table de bois, de pierre ou de métal, d'une dimension plus grande, d'une façon analogue à ce que nous pratiquons aujourd'hui.

Il existe dans une église du diocèse de Poitiers, à Faye-l'Abbesse, près de Bressuire, département des Deux-Sèvres, un morceau de marbre oblong, entouré d'un cercle de cuivre, surmonté d'une poignée, et qui est l'objet de la vénération publique. On regarde ce fragment comme ayant servi à saint Hilaire et comme ayant fait partie de l'autel mobile qui lui servait quand il parcourait son vaste diocèse. Cet autel, ou ce fragment d'autel, dont l'antiquité est incontestable, est une relique vénérable des vieux autels itinéraires des premiers évêques des Gaules. L'existence en a été plusieurs fois signalée aux archéologues, et, en dernier lieu, par un membre de la Société des antiquaires de l'Ouest.

Dans la Vie de saint Gérard, abbé de Braine-le-Comte, qui vivait au x^e siècle, il est dit que ce saint moine, en partant de Saint-Denis pour aller gouverner l'abbaye dont il venait d'être nommé le chef, emporta l'autel itinéraire dont saint Denis, premier évêque de Paris, se servait lui-même durant sa vie. On lit aussi dans la Biographie de Vulfran, évêque de Sens, qu'il portait en voyage un autel en forme de bouclier, et que cet autel, consacré aux quatre angles, enfermait au milieu quelques saintes reliques. Ducange, en son Glossaire, rapporte que de son temps on conservait dans le trésor de l'abbaye de Fécamp, en Normandie, un vieil autel portatif. « C'était, dit-il, un morceau de marbre ayant un pied de longueur et de largeur, orné d'or, d'argent et de pierreries(1). » Vers la fin du x^e siècle, nous voyons Gotefredus ou Godefroid, archidiacre de Milan, donner à Saint-Bénigne de Dijon un autel d'onyx, convenablement orné de lames d'or et d'argent (2). Il est évidemment question d'un autel portatif dans ce passage ; on a tou-

(1) *Antiq. Monum.*, tom. VI.

(1) « In ecclesia sanctissima Trinitatis Fiscanensis asservatur marmoreum uno pede latum et longum, auro, argento, gemmisque distinctum. » (Ducange, *Gloss.*, vocab. *Altare.*)

(2) Altare onychium auro et argento rite decoratum. (*Annal. Bened.* I, 41.)

tefois peine à comprendre comment un onyx était assez grand pour former un autel.

L'église de Conques, dans l'Aveyron, possède encore deux autels portatifs décrits par M. l'abbé Texier. Le plus ancien est en agate. Dix médaillons en émail incrusté sont coulés dans le cadre en métal doré qui renferme la pierre. Ils présentent au sommet Jésus-Christ, jeune et imberbe, reconnaissable au nimbe crucifère et à l'alpha et l'oméga qui l'avoisinent : dans le bas, l'Agneau de l'Apocalypse. Aux angles sont les symboles des évangélistes ; dans les intervales, les bustes de la sainte Vierge et de sainte Foi, patronne de l'abbaye de Conques. Ces deux figures sont couronnées de nimbes en losanges. Tout ce travail a un cachet de grande ancienneté. Les figures sont en émail incrusté d'une seule coulée. L'émailleur n'a pas cherché à rendre le mouvement des draperies, comme on l'a fait plus tard, par la juxtaposition des teintes variées. L'émail employé par lui est vert, bleu, bleu-clair, blanc, rose et rouge. Cet autel a été restauré et décoré de cabochons, filigranes et intailles du XIII^e siècle. Nous aurons l'occasion de parler du second autel portatif de Conques un peu plus bas, en donnant la description d'un magnifique autel portatif du XI^e siècle dessiné et publié par M. Ch. Heideloff, architecte à Nuremberg.

Dans les premières églises, il n'y avait qu'un seul autel : nous avons à ce sujet le témoignage précis d'un grand nombre d'écrivains ecclésiastiques, entre lesquels nous nommerons seulement saint Ignace d'Antioche, saint Irénée de Lyon, saint Cyprien de Carthage, Tertullien et Eusèbe de Césarée. L'unité de l'autel avait une signification symbolique : elle représentait l'union de Jésus-Christ, de l'Eglise et du sacerdoce Les Grecs ont conservé jusqu'à présent l'usage de n'ériger qu'un seul autel dans chaque église, car nous ne saurions appeler de ce nom les tables de la prothèse qui, dans les églises grecques, accompagnent l'autel, et sont destinées à recevoir les vases et les oblations du sacrifice.

Afin de ne point commettre d'inexactitude, nous devons ajouter que, dès les temps les plus éloignés, on joignit au corps des édifices religieux de petites chapelles accessoires qui en étaient à peu près complétement séparées : des autels particuliers étaient placés dans ces constructions secondaires. Il ne faut pas perdre de vue cette curieuse disposition dans certaines églises des époques primitives si l'on veut saisir le vrai sens de plusieurs passages des historiens. Faute d'avoir connu cette modification au plan des anciennes basiliques, des auteurs modernes, d'une science non suspecte sous beaucoup de rapports, sont tombés dans une étrange confusion et dans de déplorables erreurs.

L'unité de l'autel fut donc un fait généralement admis dans les premiers siècles du christianisme. Nous sommes cependant des premiers à convenir qu'il serait imprudent d'avancer d'une manière absolue et sans réserve l'unité de l'autel dans toutes les églises, sans exception, bâties aux premières années de l'ère chrétienne. Ici, comme en mille autres circonstances, il faut se garder d'une exclusion qui ne tarderait pas à être démentie par les découvertes de la science archéologique. Arringhi et Boldetti, deux des plus érudits antiquaires de Rome, mentionnent la présence de plusieurs autels dans une même basilique. Quand bien même les documents historiques ne s'exprimeraient pas à ce sujet avec une évidente clarté, les monuments eux-mêmes parleraient avec une autorité irrécusable. Dans certaines églises, on avait placé, dès l'origine, plusieurs tombeaux de martyrs ; et quiconque a tant soit peu étudié l'antiquité ecclésiastique comprendra facilement l'intime liaison qui se trouve entre l'érection des autels et l'établissement des sépulcres des martyrs. Les deux archéologues romains dont nous avons cité les noms ne sont pas les seuls qui aient émis une telle opinion ; bien d'autres auteurs ont soutenu la même proposition. M. Raoul Rochette, dans le second chapitre du *Tableau des Catacombes*, semble partager le même sentiment, en s'appuyant sur des considérations que nous sommes loin d'approuver touchant l'influence exercée par certaines dispositions des Catacombes chrétiennes de Rome sur les édifices religieux postérieurs au III^e siècle.

Dès que Constantin, converti à la religion chrétienne, se fut montré le protecteur d'un culte trop longtemps proscrit, nous trouvons dans les auteurs de précieux renseignements sur la multiplicité des autels dans une foule d'églises. Nous n'essaierons pas de dresser la liste des monuments chrétiens qui reçurent plusieurs autels dans leur enceinte ; ce serait fatiguer inutilement le lecteur : nous choisirons seulement quelques exemples.

Constantin fit placer trois autels dans l'église du Saint-Sépulcre qu'il avait bâtie à Jérusalem : déjà dans la basilique du Vatican on comptait plusieurs autels. Le même empereur, assistant à un concile d'Illyrie, ordonna la construction de plusieurs églises. Nous connaissons un titre mentionné dans le *Gallia Christiana* qui nous apprend que l'église d'Avignon fut de ce nombre : elle était placée sous l'invocation de la sainte Vierge. L'évêque Aventius en fit la solennelle dédicace au mois de septembre 326, et consacra en même temps trois autels qu'il y avait fait élever.

Des écrivains protestants, entre autres le ministre Roques, dans son *Histoire de l'Eucharistie*, en cherchant un sujet de reproches contre l'Eglise catholique romaine, ont prétendu qu'avant le VIII^e siècle il n'y avait jamais eu qu'un seul autel dans chaque église : de là ils prennent thème pour déclamer contre des abus imaginaires. Les citations que nous venons de faire, relatives au siècle de Constantin, montrent déjà suffisamment que cette prétention hasardeuse ne saurait résister aux démentis de la critique historique. Saint Léon le Grand, au VI^e siècle,

dans la lettre LVIe du livre V, adressée à Pallade, évêque de Saintes, parle de treize autels érigés par le même Pallade dans sa propre église, en l'honneur des douze apôtres : le pape lui envoie des reliques de saints pour quatre de ces autels. Saint Grégoire de Tours, dont les écrits offrent une mine inépuisable de renseignements sur les usages de son temps, parle de deux autels dans une église de Bordeaux, dédiée à saint Pierre (1). Le même saint Grégoire célébra trois messes sur trois autels différents dans l'église de Brennes, au diocèse de Soissons, pour se justifier d'un crime dont on l'accusait. A partir de cette époque nous rencontrons sans cesse dans les titres ecclésiastiques la mention de plusieurs autels dans nos édifices sacrés, jusqu'à ce que l'architecture, profondément modifiée par une coutume déjà ancienne, ajoutât à la basilique des chapelles accessoires, qui devinrent fort nombreuses au XIVe siècle.

C'est ici le lieu de citer quelques passages extraits de la Vie de saint Benoît d'Aniane, écrite par saint Ardon. Ce saint Benoît, après avoir rudement guerroyé, sous Charlemagne, dans le Languedoc et l'Espagne, se fit moine et fonda le célèbre monastère de Saint-Guilhem-du-Désert, qui devint très-florissant et dont nous contemplons encore aujourd'hui les ruines gigantesques. Les citations que nous allons faire sont aussi intéressantes sous le rapport du symbolisme, que sous celui du fait lui-même de la pluralité des autels.

« Quant à l'ordonnance du monastère de Saint-Guilhem et à l'harmonie des nombres qui l'a réglée, la voici en peu de mots. On sait que les objets servant au culte y sont consacrés par sept : ainsi sept candélabres d'un art merveilleux et du tronc desquels s'élèvent des branches, des pommes, des lis, des roseaux et des calices, à l'instar de celui qu'avait créé le génie de Bézéliel (2). Devant le maître-autel sont encore suspendues sept lampes de la plus grande beauté, produit d'un travail inappréciable et vraiment salomonien (3), au dire des habiles qui aiment à les voir. Un pareil nombre de lampes d'argent forment comme une couronne suspendue dans le chœur de l'église, et supportant sur sa circonférence des coupes pleines d'huile sur des cercles enlacés les uns dans les autres : de sorte que, lorsqu'elles sont allumées pour les fêtes solennelles, l'église brille autant de leur clarté durant la nuit, que de la lumière du soleil durant le jour. Enfin dans cette même basilique, ou dans l'église de la bienheureuse Marie, qui fut la première fondée, ou dans celle de saint Jean-Baptiste, construite dans le cimetière, on compte en tout sept autels : celui du Christ, roi des rois ; celui de Marie, la reine des vierges ; et ceux de Michel, le premier parmi les anges ; de Pierre et de Paul, les chefs des apôtres ; d'Etienne, le prince des martyrs ; de Martin, la perle des évêques, et de Benoît, le père des moines. Ainsi donc sept autels, sept candélabres, sept lampes, qui sont la figure des sept dons du Saint-Esprit (1). »

Dans un autre endroit, saint Ardon, le disciple et le biographe de saint Benoît d'Aniane, nous donne encore des détails fort curieux sur la symbolique chrétienne, détails qui se rattachent étroitement au sujet que nous traitons.

« Notre vénérable père, dit-il, au lieu d'ordonner la nouvelle basilique qu'il avait dédiée au Sauveur, d'après le vocable de quelque saint, l'avait consacrée de préférence d'après le nom de la Trinité, et il avait tout disposé sur ce pieux motif. La preuve en est plus qu'évidente dans la disposition merveilleuse du maître-autel, auquel il a subordonné trois autres autels plus petits, afin qu'on vît dans ceux-ci la signification typique des trois personnes divines, tandis que le premier représente la nature essentiellement immuable de Dieu dans son indivisible Trinité. De plus, ce maître-autel, qui est solide à l'extérieur, est creux au dedans, figurant ainsi par un symbole ce que Moïse cachait dans le désert, et offrant par derrière une petite ouverture qui sert, les jours privés, à y tenir enfermées les reliquaires des saints (2). »

III.

Accessoires des autels chrétiens antérieurs au XIe siècle.

Les autels des basiliques latines et généralement de toutes les basiliques d'Occident étaient ornés de *ciboires* ou de *baldaquins* supportés sur des colonnes. En parcourant les écrits des auteurs ecclésiastiques, on retrouve fréquemment ces expressions, qui offrent aujourd'hui quelque obscurité, parce que, depuis de longs siècles, ce genre de décoration a disparu complétement de nos églises. Les édifices religieux de Rome, sous ce rapport, ont subi autant de changements que ceux qui sont le plus éloignés du centre de la catholicité ; mais, dans certaines basiliques antiques, on découvre des réminiscences, des pratiques des premiers âges. Les *confessions* ou cryptes situées au-dessous de l'autel majeur renfermant le tombeau ou les reliques des saints, s'y voient toujours suivant les dispositions primitives. Rien n'est plus digne de l'attention et de la vénération du chrétien que cette forme qui accompagne les autels les plus anciens et qui s'est conservée jusqu'au moment actuel à travers tous les siècles. La *confession* rappelle toujours, et par sa position et par sa destination, les souterrains obscurs où les fidèles se réunirent d'abord pour échapper à la persécution, et où ils déposèrent les restes précieux des martyrs.

Pour donner une idée complète de l'autel latin des basiliques, nous nous attacherons spé-

(1) S. Gregor. Turon., *de Glor. confess.*, lib. I, cap. 33.
(2) Artiste de la Bible.
(3) « *Salomoniacum.* »

(1) *Vita sancti Benedicti*, ap. *Acta sanctorum*, Mabillon, pag. 200.
(2) *Vita sancti Benedicti*, *Acta SS.*, pag. 200-201

cialement à décrire l'autel majeur de Saint-Pierre de Rome. Le grand autel de Saint-Pierre, dans son état actuel, est certainement un monument prodigieux au sein d'un prodigieux édifice; mais nous devons ici remonter à la forme première. La *Confession* de saint Pierre se trouve décrite d'une manière assez détaillée dans notre saint Grégoire de Tours, description écrite à l'époque même où un autre Grégoire, celui qui fut surnommé le Grand, et qui siégea sur la chaire de Saint-Pierre, de l'an 590 à l'an 604, avait enrichi le tombeau des apôtres de quatre colonnes d'argent massif, sans compter cent autres colonnes de marbre précieux et d'un travail exquis. Ces colonnes en marbre avaient été arrachées, sans doute, à des édifices antiques et profanes dont elles formaient probablement le péristyle extérieur, comme cela se pratiqua souvent à Rome, à Constantinople et dans toutes les parties de l'empire.

Le tombeau de saint Pierre, la *mémoire* ou *confession* proprement dite, était placé sous un autel orné de quatre colonnes; ces colonnes d'argent soutenaient l'espèce de *dais* ou de *coupole*, nommé *ciborium*, qui couvrait le sépulcre et qui devait être lui-même d'argent massif, puisque nous savons que du temps de Symmaque un *ciborium* d'argent du poids de cent vingt livres avait été érigé par ce pontife au-dessus de l'autel principal. Cet autel était entouré d'une grille qui s'ouvrait pour quiconque allait y faire sa prière. Dans cette intention, on se plaçait au-dessus du tombeau; on ouvrait une petite fenêtre qui donnait immédiatement dessus; puis on passait la tête par cette ouverture nommée *jugulum*, et, dans cet état, on demandait à Dieu, par l'intercession du saint, les grâces dont on avait besoin. On faisait ensuite descendre sur le tombeau une espèce de linge appelé *palliolum*, et quelquefois *sanctuarium* ou *sudarium;* dans les écrits de saint Grégoire le Grand, elle est désignée sous le nom de *Brandea;* et ce pape faisait fréquemment des envois de ces linges bénis soit aux princes de son temps, soit aux maisons religieuses. Dom Mabillon, auquel ces détails sont empruntés, nous apprend que ces linges, regardés comme des reliques, étaient conservés avec le plus grand respect. Au moment où il écrivait, c'est-à-dire, au commencement du XVIIIe siècle, on gardait à Saint-Germain-des-Prés, à Paris, des linges sanctifiés de cette manière, envoyés par saint Grégoire le Grand lui-même.

Mais revenons au tombeau ou à la Confession de saint Pierre. Nous devons ajouter qu'il y avait deux petites fenêtres, l'une plus basse, l'autre plus élevée, appelées l'une et l'autre *cataractæ*, par lesquelles on faisait descendre sur les restes du saint les linges dont il a été question, mais pas indifféremment par l'une ou l'autre des cataractes, attendu que c'était une prérogative bien plus considérable, et par conséquent beaucoup plus enviée, de pouvoir faire descendre ces linges par la seconde fenêtre, qui s'ouvrait plus près du corps, et d'où une vertu plus efficace était communiquée à tout ce qui y touchait, que par la première, qui en était plus éloignée (1).

Telle était donc au VIe siècle de notre ère la disposition de la Confession de saint Pierre, et tel était l'usage auquel la fit servir généralement la dévotion de cet âge. Mais, pour avoir une idée complète du goût et de la richesse qui régnaient dans la décoration de cette partie si importante des basiliques chrétiennes, il faut ajouter à ces détails d'autres renseignements qui datent d'une époque peu éloignée, car ils appartiennent à l'âge d'Adrien Ier et de Léon III, c'est-à-dire, au siècle de Charlemagne. A cette époque, la confession était précédée d'un portique de douze colonnes qui faisaient partie de la Construction primitive, puisque la tradition les attribuait à Constantin. C'étaient des colonnes torses ou cannelées de porphyre, d'albâtre ou de marbre précieux; une grille de bronze en fermait les entre-colonnements. Le sol, à partir de cette colonnade jusqu'à la confession, était revêtu de lames d'argent du poids de cent cinquante livres. L'entablement que supportait ce portique était aussi plaqué en argent, et l'on y avait sculpté en bas-relief, d'un côté le Sauveur entouré des apôtres, de l'autre la sainte Vierge, Mère de Dieu, avec les saintes femmes. Le couronnement était formé de lampes et de candélabres d'argent pesant sept cents livres. De là on descendait dans la Confession, où la grille qui l'entourait et les candélabres étaient d'argent : une partie des ornements était en or; les colonnes et les arcs étaient décorés de tentures précieuses, et on y voyait des chérubins d'or. On admirait à l'entrée une croix d'or massif du poids de cent livres : c'était un monument de la piété et de la générosité de Bélisaire, qui y avait fait représenter ses victoires. Ce dernier trophée des armes impériales, qui avait échappé au pillage des Sarrazins, n'est pas arrivé jusqu'à nous.

La Confession avait même été entièrement revêtue de lames d'or par Léon III; le placage du pavé n'avait pas exigé moins de quatre cent cinquante-trois livres. Ce revêtement joignait le mérite de l'art au prix de la matière : on y avait sculpté plusieurs traits du Nouveau-Testament. Les statues du Sauveur, des deux apôtres saint Pierre et saint Paul, de saint André, et, à ce que l'on présume, des quatre évangélistes, décoraient l'enceinte de la Confession : ces statues étaient d'argent jusqu'au pontificat d'Adrien Ier, qui y substitua des statues d'or. Quant au tombeau de l'apôtre, principal objet de la Confession, c'était un sarcophage de bronze doré, sur lequel s'élevait une croix d'or massif de cent cinquante livres pesant, où Constantin, auteur de ce monument, avait fait graver, par un procédé qui répondait au *niello* des modernes (*litteris puris nigellis*), l'inscription que nous a conservée Anastase le Bibliothécaire,

(1) Voir *Tabl. des Catac.* R. Rochette.

et qui mérite d'être rapportée ici textuellement :

CONSTANTINUS AUG. ET HELENA AUG.
HANC DOMUM REGALIS SIMILI FULGORE
CORUSCANS AULA CIRCUMDAT.

L'autel principal, placé au-dessus du tombeau, avait reçu, sous le pontificat du même Adrien Ier, un revêtement de lames d'or pesant cinq cent quatre-vingt-dix-sept livres: d'après une inscription qui nous reste et qui est relative à ce monument, on y voyait représenté le pape et l'empereur. Le ciboire, qui couronnait l'autel et qui était resté d'argent depuis le pontificat de saint Grégoire le Grand, fut remplacé par un ciboire d'argent doré porté sur quatre colonnes d'argent, le tout pesant sept mille sept cent quatre livres. Telle était donc dans son ensemble la décoration de ce précieux monument de l'art et de la piété du VIIIe siècle, autant qu'on en peut juger par les trop rares et trop imparfaites données du biographe pontifical (1).

Il s'en faut de beaucoup que la Confession et l'autel de toutes les basiliques aient été décorés avec la même magnificence et la même somptuosité. Mais ce qu'il importe de noter, c'est que partout le même système d'ornementation fut en vigueur. Saint Grégoire de Tours, en plusieurs endroits de ses écrits, parle de la Confession et du *ciborium* dans les églises des Gaules. « L'autel de saint Pierre de Bordeaux, dit-il, est placé dans une position élevée : au-dessous se trouve une crypte, dont l'entrée est fermée par une porte et où se trouve un autre autel avec les reliques des saints (2). » Il y avait autrefois en France, ajoute dom Mabillon, en citant ce texte, beaucoup d'autels ainsi élevés et établis sur des cryptes; on montait à ces autels par plusieurs degrés, de manière que les fidèles pouvaient se tenir pour prier au bas de ces degrés. Quant au *ciborium* dans sa plus grande simplicité, c'était un édicule élevé, appuyé sur quatre colonnes et couvrant l'autel tout entier. Nous devons ajouter que l'emploi du *ciborium* ou baldaquin ne fut pas aussi général dans les Gaules qu'en Italie et en Orient.

Suivant quelques auteurs, cette espèce de dôme serait d'origine grecque; mais les autorités sur lesquelles ils appuient leur sentiment démontrent seulement que l'usage du *ciborium* était commun aux Grecs et aux Latins. Ducange cite un passage curieux de Paul le Silencieux relatif au ciboire de Sainte-Sophie. « Au-dessus de la table sans tache de l'autel s'élève dans les airs une tour immense appuyée sur quatre arcs d'argent, reposant eux-mêmes sur quatre colonnes d'argent (3). »

(1) Cf. *Roma crist.* — *Tabl. des Catacombes.* — Anast., *in Vita pontif. rom.*

(2) S. Gregor. Turon., *de Gloria mart.*, lib. I, cap. 33.

(3) « Apud quos (græcos) supra incontaminatam mensam vastum in aerem immensa turris exsurgit : quadrifidis vero argenteis arcubus incumbens, argenteis perinde columnis attollitur, in quarum vertice argenteos pedes statuit arcus quadruplex. » (Paul. Silentiar., ap. Cangium.)

Le sommet du *ciboire* était ordinairement surmonté d'une croix. On en trouve la preuve dans le témoignage positif d'Anastase, qui dit du pape Léon IV qu'il fit placer une croix au-dessus du ciboire (1).

Dans la chronique de Saint-Riquier (2) on lit ce trait d'Agiulf : « Au-dessus des trois autels sont trois ciboires formés d'or et d'argent; au milieu de chacun sont suspendues trois couronnes d'or ornées de pierreries, avec de petites croix d'or et d'autres ornements (3). » Cette coutume peut aider à l'interprétation d'un passage fort obscur du second concile de Tours, tenu en 567, sous l'épiscopat de saint Euphône, où il est dit au troisième canon : « Que le corps du Seigneur soit déposé sur l'autel, sous le signe de la croix et non au milieu des images ou tableaux (4). » Non-seulement les ciboires élevés au-dessus des autels, mais encore ceux qui surmontaient les tombeaux des saints portaient une croix à leur sommet, au témoignage de saint Grégoire de Tours, au chapitre 20 du second livre de *la Gloire des martyrs.*

Au-dessous du baldaquin on suspendait des colombes d'or ou d'argent dans lesquelles on déposait la réserve de l'Eucharistie, ou des couronnes enrichies de pierres précieuses, dans le genre de celles qui se trouvent mentionnées dans la chronique de saint Riquier. Nous en dirons encore quelques mots en parlant des tabernacles.

Les dais, ciboires ou baldaquins, étaient garnis de rideaux ou voiles de soie que l'on faisait glisser sur des tringles, afin de cacher l'autel au moment le plus solennel de la messe. A la basilique de Saint-Clément, à Rome, on voit encore entre les chapiteaux des colonnes du *ciborium* des verges de fer et des anneaux auxquels les rideaux étaient attachés. Anastase le Bibliothécaire nous fournit sur ce sujet les plus amples renseignements. Il paraît, d'après certains passages de ses écrits, que les voiles du *ciborium* étaient quelquefois brodés avec une splendide magnificence : c'étaient souvent des tissus d'un grand prix, relevés de broderies en or et enrichis de pierreries. L'usage des rideaux ornés autour de l'autel était en vigueur chez les Grecs et chez les Latins. Le plus commu-

(1) Sacrum desuper construxit altare et ciborium cum cruce (Leo IV). (Anast. Biblioth., *Vit. Leon. IV.*)

(2) *Chronicon Centulense.*

(3) Super illa tria altaria habentur tria ciboria ex auro et argento parata ; in quibus tres dependent coronæ, singulæ per singula, ex auro gemmisque paratæ, cum aureis cruciculis, aliisque ornamentis.

(4) « Ut corpus Domini in altari, non in imaginario ordine, sed sub crucis titulo componatur. » (Conc. Turon. II, can. 3.)—Ce texte fort obscur a été l'objet d'un grand nombre d'interprétations diverses. Dom Mabillon, après avoir exposé trois opinions émises par de savants hommes, opinions qu'il ne partage pas, exprime ainsi son sentiment personnel: « His observatis, planissimus est præmissi canonis sensus, nempe ut *corpus Domini* non in secretariis cum vasis aut libris sacris, adeoque non inter imagines, sed sub cruce ipsa componatur, ita ut e cruce, quæ in summo ciborio, ita ut exposuimus, eminebat, penderet. » (*De liturgia gallicana*, lib. I, cap. 9.)

nement ces rideaux étaient au nombre de quatre et tombaient comme une immense draperie en replis ondoyants autour *du saint des saints*. Cette coutume était, sans doute, une réminiscence du voile du temple chez les Juifs; et cette hypothèse prendra quelque certitude quand on saura que, dans certaines églises, les voiles étaient placés à l'ouverture du sanctuaire, de manière à établir une barrière infranchissable à l'œil entre les fidèles et l'autel. Le sanctuaire ou *presbytère* était de cette manière entièrement isolé de la multitude, selon la prescription du treizième canon du Concile de Narbonne. Les ministres inférieurs avaient pour emploi *de soulever les voiles, à la porte du sanctuaire, lorsque les prêtres ou les vieillards y entraient.*

Dom Mabillon, dans son traité de la *Liturgie gallicane*, dit qu'il ne connait dans les auteurs de notre pays aucun passage où soient mentionnés des voiles semblables à ceux dont nous venons de parler. C'est probablement à cause de l'absence de ces rideaux que l'on exigeait toujours l'emploi des *palles* ou *corporaux*. Ces palles étaient des espèces de courtines d'une étoffe épaisse et serrée qui couvraient l'autel tout entier et que l'on étendait par-dessus les espèces consacrées, afin que les *mystères* fussent cachés. Saint Grégoire de Tours parle d'une palle de cette espèce somptueusement ornée, destinée au service de l'autel, et qui fut refusée parce que le tissu en était léger et transparent.

Personne n'ignore que chez les Hébreux le *tabernacle* était une tente destinée à recevoir et à protéger l'arche d'alliance. Chez les chrétiens, on appelle du même nom le meuble destiné à renfermer l'Eucharistie, gage de la nouvelle alliance. Le tabernacle, dans la forme que nous lui donnons actuellement, ne remonte pas à une très-haute antiquité. Nous savons cependant que dès les premiers siècles de l'Eglise on eut la coutume de réserver une portion de la sainte Eucharistie pour le viatique des malades. Nous nous bornerons, pour le moment présent, à parler des moyens usités aux époques les plus reculées pour garder décemment la réserve eucharistique.

Un des plus curieux et des plus anciens témoignages relatifs aux meubles dans lesquels on conservait l'Eucharistie résulte d'un monument très-intéressant, mentionné par Sandelli dans son livre intitulé *Des sacrées synaxes*. Une espèce de tour, destinée à renfermer les espèces consacrées, formée d'argile rougeâtre, fut trouvée dans les cimetières souterrains de Rome. Le même auteur en donne la figure de la grandeur de l'objet d'après un dessin qui lui fut envoyé par le chevalier Jean Passeri. En voici la description : « Cette tour est carrée de manière à représenter, jusqu'à un certain point, la forme de l'autel qu'on avait coutume de faire d'une seule pierre carrée... J'en possède un tout à fait intact, provenant de l'antique monastère de Sainte-Marie-Madeleine : sur la partie antérieure on a gravé le signe de la croix, avec une image du Christ bénissant. » Le même Passeri ajoute qu'il a recueilli plus d'une fois des fragments de semblables *petites tours* dans les catacombes de Rome. Quelques-uns portaient encore adhérentes à leurs parois, ou appuyées à leurs flancs, des lampes en bronze ou en argile, afin de rendre un honneur perpétuel à un si auguste sacrement, même dans les édifices privés. « Il n'y a rien d'étonnant, dit-il, de retrouver de nombreux débris de ces vases ou petits meubles, précisément dans les lieux où les premiers chrétiens se réfugiaient durant leur vie, et étaient ensevelis après leur mort. » Ce trait d'archéologie sacrée est très-important pour la science des antiquités : nous lui trouvons une valeur plus grande encore en faveur des croyances catholiques; on peut hardiment l'opposer à Le Courrayer et à une foule d'hérétiques qui osent avancer que, dans les premiers âges de l'Eglise, on ne rendait aucun culte à l'Eucharistie (1).

C'est ici le lieu de rappeler que les fidèles avaient chez eux une petite *arche*, *boîte* ou *coffret*, pour y garder respectueusement l'Eucharistie, qu'on leur permettait d'emporter dans leurs maisons. Plusieurs saints Pères parlent de la coutume et mentionnent le petit coffret, ordinairement de bois, dans lequel chacun conservait le précieux dépôt qui lui était confié. Saint Zénon de Vérone parle *du pain eucharistique qui est donné dans un vase de bois*. Nous trouvons des exemples de la même coutume dans les actes de sainte Indis et de sainte Domna, dans la collection de Surius, au 26e jour de septembre, et dans les actes de sainte Eudoxie, dans le recueil des Bollandistes, actes des saints du mois de mars. Bornons-nous à citer le passage relatif à cette dernière sainte; le texte d'ailleurs respire cette suave poésie que les premiers écrivains ecclésiastiques ont répandue à profusion dans leurs ouvrages : « Avant que cette douce brebis du Christ se livrât d'elle-même aux loups, elle obtint la permission de se retirer pendant quelques instants : elle courut à l'édifice sacré, elle y ouvrit la *petite arche* où reposait le présent descendu des

(1) Sandelli *de sacris synaxibus*, cap. 19, ubi turriculam sacramentariam ex argilla rubricata, Romæ e cœmeteriis effossam, exhibet ad prototypi magnitudinem expressam, cujus iconem eidem misit eques Joann. Passeri, descriptione hac addita : Forma quadrata est, ut quodammodo altaris imaginem redoleat, quod ex quadrato lapide atque unico constare solebat.... Hujusmodi unum integerrimum habeo Pisauri, ex antiquissimo sanctæ Mariæ Magdalenæ monasterio erutum, in cujus fronte crux ampla excisa est cum Christi benedicentis imagine. Testatur præterea idem eques, similium turricularum fragmenta non semel se Romæ in cœmeteriis collegisse, adhærentibus, sive aliquando divulsis lucernis non adhuc argilla turriculæ agglutinatis, ut perenni lumine aliquis etiam in privatis ædibus honor mysterio tam venerabili tribueretur. « Mirum vero non esse, subdit, si vasculorum hujusmodi fragmenta plurima in iis locis inveniuntur in quibus sæpe vivi latitabant et mortui tumulabantur. » (Citat. ap. *Prælect. theol.*, auct. Perrone, tom. VI, pag. 240, edit. Lovanii, 1841.)

cieux du saint corps du Christ; elle en prit une parcelle qu'elle cacha dans son sein, et aussitôt elle suivit les soldats (1). »

Le passage si remarquable de Sandelli nous fournira des lumières pour éclaircir quelques endroits obscurs de nos auteurs ecclésiastiques. Saint Fortunat, évêque de Poitiers, loue vivement, dans son style poétique, le zèle d'un évêque de Bourges qui avait fait faire une tour d'or où le corps de Jésus-Christ était enfermé. Il n'y a aucune ambiguité dans le texte : la tour dont il est question est bien un tabernacle. Le passage suivant de saint Grégoire de Tours a donné lieu à plusieurs interprétations : « Le temps du sacrifice arriva, et le diacre, ayant pris la tour dans laquelle se trouvait le mystère (quelques éditions portent le ministère) du corps de Jésus-Christ, se mit à marcher vers la porte : quand il fut entré dans l'église et qu'il se disposait à placer la tour sur l'autel, elle lui échappa des mains, et on la vit portée dans les airs (2). » Quelques auteurs, et parmi eux M. de Caumont, ont pensé que *la tour* dont il s'agit était simplement une espèce d'étui destiné à renfermer le calice et la patène. Cette traduction nous semble fautive. Certains usages de la liturgie gallicane et surtout la coutume de déposer sur l'autel la réserve eucharistique au moment de l'oblation des dons, autorisent suffisamment notre interprétation. Le miracle qui s'opéra à l'instant où le diacre laissa tomber la tour s'explique aisément pour ceux qui admettent que l'Eucharistie y était enfermée, et telle devait être l'intention de saint Grégoire de Tours (3).

Dans le testament de saint Aredius, abbé de saint Yrieix, près de Limoges, il est plusieurs fois fait mention de *tours* parmi les objets qui avaient une destination ecclésiastique. Voici l'extrait de ce testament que nous trouvons dans le traité de Mabillon déjà plusieurs fois cité : « Quatre *tours*, trois couvertures d'autel en soie, quatre calices en argent, dont deux à anses, et un autre calice en or ; une couverture de lin, plusieurs robes, divers autres objets journellement en usage pour l'autel et un grand nombre d'autres ornements précieux. Il y ajoute, deux *tribunalia*, trois rideaux, des *tours* et plusieurs autres objets. » Les *tours* dont il est question parmi les legs de saint Aredius doivent être du même genre que celle dont parle saint Grégoire de Tours. Mais que faut-il entendre par cette expression *tribunalia*? Etaient-ce *des siéges d'honneur*? Ces siéges eussent été vraisemblablement de la même espèce que celui que le pape saint Grégoire le Grand donna à notre saint Grégoire de Tours, et qui était d'or : c'était un témoignage éclatant de l'estime du pontife romain envers le célèbre évêque de Tours, et en même temps une marque de distinction pour l'Eglise qu'il gouvernait.

Les *tours* n'étaient pas seules en usage aux v^e, vi^e et vii^e siècles pour déposer la réserve eucharistique. Nous voyons dans le testament de saint Perpet, évêque de Tours, le legs suivant : « Je donne et lègue au prêtre Amalaire, une cassette commune garnie de soie; de même un étui et une colombe d'argent pour servir de reposoir (1). » Quoiqu'il y ait incertitude pour le sens qu'il faut attacher à cette *cassette* ou *coffret*, nous pensons que c'était un petit meuble destiné à recevoir en dépôt les saintes espèces de l'Eucharistie, et que c'est précisément à cause de cela qu'il était enrichi de soie. Il en est de même *de la colombe d'argent*. Ce coffret est un *conditoire* d'un usage commun, la colombe est un *reposoir* dont l'emploi avait quelque chose de solennel. Rappelons ici à la mémoire ce que nous disions il n'y a qu'un instant de la colombe suspendue au milieu et au-dessous du *ciborium*. Pendant les périodes archéologiques postérieures à celles dans laquelle nous sommes actuellement, nous verrons encore la *colombe* adoptée pour servir à garder l'Eucharistie du viatique.

Sigebert, roi d'Austrasie, avait déclaré la guerre à son frère Chilpéric roi de Neustrie, à l'instigation de la reine Brunehaut pour venger le lâche assassinat de sa sœur Galeswinthe; mais avant d'en venir aux mains, les deux rois firent un accommodement dans les plaines de Chartres. Les soldats à moitié barbares qui formaient l'armée du roi de Metz, mécontents de voir finir sans combat une guerre dans laquelle ils avaient espéré s'enrichir dans le pillage, commirent toute espèce d'excès contre les personnes et contre les propriétés. « Le roi parlait et conjurait, dit saint Grégoire de Tours, pour que ces choses n'eussent pas lieu, mais il ne pouvait prévaloir contre la fureur des gens venus de l'autre côté du Rhin. » Les églises ne furent pas respectées. Dans la riche basilique de Saint-Denis, un des capitaines de l'armée prit une pièce d'étoffe de soie brochée d'or et semée de pierres précieuses qui couvrait le tombeau du martyr; un autre ne craignit pas de monter sur le tombeau même pour atteindre de là et abattre avec sa lance

(1) « Verum antequam traderet ultro se lupis agna Christi, brevi mora impetrata prodeundi, accurrit ad ædem sacram, reserataque illic arcula, in qua divinum donum reliquiarum sancti corporis Christi servabatur, inde particulam acceptam sinu recondidit et sic statim cum militibus abiit. » (Bolland., *Act. SS.*, mens. mart. tom. I, pag. 19, cap. 12, n. 44.)

(2) « Tempus sacrificii advenit; acceptaque turre diaconus in qua mysterium (seu ministerium) dominici corporis habebatur, ferre cœpit ad ostium : ingressusque templum, ut eam altari superponeret, elapsa de manu ejus ferebatur in aera. » (Greg. Turon., *de Glor. Martyr*, cap. 36.)

(3) D'après les liturgies romaine et gallicane, à chaque messe on réservait une partie de l'hostie consacrée pour le sacrifice suivant, et alors on la mêlait dans le calice avec le sang précieux ; on voulait exprimer par cette coutume la durée perpétuelle et sans interruption du sacrifice eucharistique, aussi bien que l'identité de la victime.

(1) « Do et lego Amalario presbytero capsulam unam communem de serico; item peristerium et columbam argenteam ad repositorium. » (*Thes. anecd.* *Mart.*)

une colombe d'or suspendue aux lambris de la chapelle. Ces pillages et ces profanations indignaient Sigebert comme roi et comme chrétien; mais, sentant qu'il ne pouvait rien sur l'esprit de ses soldats, il agit envers eux comme son aïeul Clovis envers celui qui avait brisé le vase de Reims. Tant que l'armée fut en marche, il laissa faire et dissimula son dépit; mais, au retour, quand ces hommes indisciplinables, regagnant chacun sa tribu et sa maison, se furent dispersés en différents lieux, il fit saisir un à un et mettre à mort ceux qui s'étaient le plus signalés par des actes de mutinerie et de brigandage (1). »

Ce passage curieux n'est pas le seul qui nous fasse connaître que les colombes d'or et d'argent étaient placées, non-seulement au-dessus de l'autel majeur, mais encore au-dessus du tombeau des martyrs et des confesseurs, et jusque dans le baptistère. Les colombes mises en ces divers endroits avaient-elles toutes la même destination que celle qui fut donnée par le saint évêque de Tours, Perpet? Dom Mabillon s'est posé cette question dans son bel ouvrage de la liturgie gallicane, et l'a résolue avec son érudition accoutumée, c'est-à-dire en empruntant aux auteurs contemporains des textes qui ne laissent subsister nulle obscurité. Il résulte des différents passages interprétés par lui-même, que les colombes placées au-dessus du tombeau des saints, et même quelquefois au-dessus du tombeau des grands personnages, avaient une signification symbolique, sans être consacrées à renfermer la réserve de l'Eucharistie. Il paraît, au témoignage de Paul Warnefrid, que les Lombards avaient coutume de placer une colombe au-dessus du sépulcre de leurs amis, de leurs parents et de leurs alliés. Voici un des passages les plus curieux que l'on puisse citer relativement à cette matière : « Si quelqu'un des leurs (les Lombards) venait à mourir, soit à la guerre, soit de toute autre manière, ses parents plantaient en terre une longue perche au-dessus de son tombeau : ils y attachaient au sommet une colombe en bois, tournée vers l'endroit où le défunt avait rendu le dernier soupir (2). »

Les colombes suspendues dans les baptistères étaient une figure du Saint-Esprit qui descendit sous cette forme sur la tête de Notre-Seigneur, recevant, dans les eaux du Jourdain, le baptême, des mains de saint Jean-Baptiste. Il paraît encore, d'après l'interprétation de certains antiquaires liturgistes, que souvent on plaçait l'huile du saint-chrême dans l'intérieur de ces images d'or ou d'argent. Des auteurs, ennemis du surnaturel, qui d'ailleurs en cette circonstance ont quelque apparence en leur faveur, ont soutenu que la colombe qui descendit du ciel au baptême de Clovis, et qui donna la sainte ampoule à saint Remi, n'était pas autre chose que la colombe d'or attachée à la voûte du baptistère, qui contenait les huiles bénites nécessaires aux onctions du baptême.

Quant aux colombes en métal précieux suspendues au-dessus des autels, elles servaient la plupart du temps à conserver l'Eucharistie. Par exception, dans certaines églises de l'Orient, elles offraient seulement la représentation symbolique du Saint-Esprit. C'est ce qui ressort assez clairement d'une phrase extraite de la supplique des clercs et des moines d'Antioche, adressée au patriarche Jean et au synode de Constantinople. On y élève des plaintes graves contre un certain Sévérus, qui pillait les vases sacrés et dépouillait les autels : « Cet impie porta les mains sur les colombes d'or et d'argent, image de l'Esprit-Saint, suspendues dans les baptistères et au-dessus des saints autels, disant qu'il ne convenait pas de représenter le Saint-Esprit sous la figure d'une colombe (1). »

Pour achever de donner les renseignements que nous possédons sur le sujet présent, nous ajouterons que parfois on fit des reliquaires sous la forme de colombes. Cette assertion se prouve par une parole du moine Hermann, dans son histoire des miracles de la bienheureuse Vierge Marie. Cet historien raconte qu'un voleur nommé Anselme pénétra dans l'église de Notre-Dame de Laon (Laudunensis), brisant les croix d'or et les phylactères, et entre autres choses précieuses une colombe d'or qui était l'objet d'une grande vénération et d'une grande renommée, parce qu'elle renfermait, suivant la croyance générale, du lait et des cheveux de la sainte Vierge. Cette colombe était suspendue à son autel aux jours de fêtes qui lui sont consacrés (2). Ce fait est à peu près unique dans cette période historique : il ne faut donc pas y attacher trop d'importance.

Dans les églises d'Italie, et dès la plus haute antiquité, on conservait l'Eucharistie dans une espèce d'ouverture ou de niche pratiquée dans la muraille, soigneusement fermée et dont la porte était munie de serrures très-fortes, ce que l'on nommait *armarium*, d'où par corruption est venu notre mot français *armoire*. Peut-être aussi plaçait-

(1) Aug. Thierry, *Récits méroving.*, tom. II, pag. 36.

(2) « Si quis enim aut in bello, aut quomodocunque exstinctus fuisset, consanguinei sui intra sepulcra sua perticam figebant in cujus summitate columbam ex ligno factam ponebant, quæ illuc versa esset, ubi eorum dilectus obiisset. » (Paul. Warnefrid., lib. v, cap. 34.)

(1) « Columbas argenteas et aureas *χρυσᾶς καὶ ἀργυρᾶς περιστερὰς* in figuram Spiritus Sancti super divina lavacra et altaria appensas, una cum aliis sibi appropriavit, dicens non oportere in specie columbæ Spiritum Sanctum nominare. » (Tom. V Concil., pag. 159.)

(2) « Anselmus quidam fur cruces aureas et philacteria confringens, inter cætera etiam auream columbam confregit, quæ pro lacte et capillis sanctæ Mariæ (ut ferebatur) introrsum reconditis, multum erat famosa et honorabilis, unde et in majoribus festis super ejus altare solebat appendi. » (Hermannus monach., lib. III *de Miraculis sanctæ Mariæ*, cap. 23.)

on la réserve dans l'autel lui-même, comme le donnent à penser quelques vers de saint Paulin de Nole adressés à Sévérus (1).

IV.

Continuation du chapitre précédent. Accessoires des autels chrétiens antérieurs au XIe siècle.

Les autels anciens n'étaient pas surmontés de gradins comme aujourd'hui. Il était expressément défendu de rien déposer sur l'autel, à l'exception des choses qui devaient immédiatement servir pour la messe. Les reliquaires eux-mêmes ne se placèrent pas d'abord sur la table de l'autel : plus tard on les y admit, mais les exemples de ce fait ne remontent pas au delà du VIIIe siècle. Les vases sacrés, le livre des évangiles, se voyaient seulement sur l'autel.

Nous sommes porté à croire que l'on plaçait quatre chandeliers aux quatre angles de l'autel des basiliques latines, comme cela se pratique toujours chez les Grecs. Mais ces chandeliers n'y restaient pas à demeure; ils étaient apportés par des acolytes au commencement de la cérémonie, et disparaissaient à la fin de la messe. Selon Bocquillot et quelques autres auteurs liturgistes, il n'y aurait pas encore aujourd'hui quatre siècles que les chandeliers sont devenus un ornement permanent des autels.

L'usage des candélabres et des cierges dans l'église est aussi ancien que la célébration publique du culte chrétien. C'est une transmission de l'ancienne loi. Dans le temple de Jérusalem, image de l'église catholique, il y avait des chandeliers nombreux, et aux jours de solennité l'on allumait beaucoup de lampes. Salomon fit placer dix chandeliers d'or d'un travail admirable ; mais le plus remarquable était le candélabre à sept branches, qui pesait un talent d'or au poids du sanctuaire. La forme en ressemblait à une sorte de tronc d'arbre assez épais, du sommet duquel s'échappaient sept tiges, portant à leur extrémité une lampe semblable à une amande, que l'on ôtait et plaçait à volonté. On allumait ces lampes le soir et on les éteignait le matin. Les interprètes des saintes Ecritures regardent le chandelier à sept branches comme la figure de Jésus-Christ, qui a institué les sept sacrements.

Nous voyons dans certains écrivains que les pieds des chandeliers dont on se servait dans la primitive Eglise pour porter les lampes ou les cierges étaient appuyés sur un socle carré où étaient représentés les quatre animaux de la vision d'Ezéchiel. Selon ces mêmes auteurs, les chandeliers modernes auraient gardé comme un vestige de la forme antique dans les griffes de lion qui en ornent les pieds ou supports. Quant à la forme elle-même des chandeliers primitifs, il résulte des documents archéologiques qu'elle ne fut pas constamment la même. Le goût des artistes n'était point circonscrit dans des limites sévèrement arrêtées par la liturgie ou par le symbolisme. Les traditions n'avaient rien réglé de définitif sous ce rapport : aussi les rares exemples que nous pouvons mettre en avant pour appuyer nos assertions, nous montrent-ils la plus grande variété. En cherchant des modèles à des époques moins reculées, nous aurions des caractères plus précis à offrir. Non-seulement nous possédons des spécimens remarquables de ces instruments durant la période ogivale et de la fin de la période romano-byzantine ; mais encore nous rencontrons dans les monuments iconographiques de curieux modèles et d'intéressantes représentations. Dans les vitraux peints et dans les manuscrits à miniatures, nous voyons fréquemment des images de chandeliers portatifs aux diverses époques archéologiques si bien caractérisées par les monuments d'architecture. Le pied de ces chandeliers est généralement rond, ovale, multilobé, polygonal, et quelquefois carré.

Mais nous ne devons pas empiéter sur l'ordre que nous avons adopté ; plus tard nous reviendrons sur les chandeliers depuis le XIe siècle jusqu'au temps appelé de la Renaissance.

Dans les premiers temps, les chandeliers mobiles gardèrent à l'église la forme commune adoptée pour les usages ordinaires de la vie domestique. Ce furent par conséquent des lampes plus ou moins riches, plus ou moins pauvres, suivant que l'Eglise était libre ou persécutée. Nous possédons une quantité prodigieuse de lampes de bronze ou d'argile provenant des Catacombes, dont quelques-unes auront servi certainement à l'exercice du culte chrétien. Les lampes suspendues à des chaînes, munies de plusieurs becs, d'un travail soigné, représentent les lampadaires, tandis que les lampes simples rappellent les chandeliers isolés. Nous n'en ferons pas ici la description détaillée, parce qu'on la trouve dans une infinité d'endroits et que nous l'avons nous-même donnée dans un autre ouvrage. Nous préférons indiquer en passant, à propos d'une lampe qui se voit au musée de Florence, comment les objets en apparence les moins importants peuvent fournir de précieux auxiliaires à la science et à la théologie. Cette lampe en bronze, en forme de vaisseau, fut découverte à Rome dans le cimetière de Sainte-Priscille. On y voit représentés deux personnages, saint Pierre assis au timon, et saint Paul debout à la proue, prêchant l'Evangile. On voit par là sous quel symbole les premiers chrétiens avaient coutume de représenter l'Eglise de Jésus-Christ, et quel rang ils assignaient dans cette Eglise au prince des apôtres. Saint Pierre et saint Paul sont placés dans ce monument intéressant d'après nos croyances catholiques.

Le biographe des papes, Anastase, fait mention très-souvent d'instruments destinés à porter des cierges ou des lampes. Malheureusement il ne sort guère des limites d'une

(1) *Divinum veneranda tegunt altaria fœdus,*
Compositisque sacra cum cruce martyribus.
Cuncta salutiferi coeunt insignia Christi :
Crux, corpus sanguis martyris, ipse Deus.

aride nomenclature, sans rien décrire avec précision. Les *canthara cerostata* étaient, sans doute, des chandeliers destinés à soutenir des cierges et des bougies.

Si les chandeliers n'étaient pas habituellement nombreux dans le sanctuaire, il paraît qu'en certaine circonstance les autels eux-mêmes, au témoignage de saint Paulin, évêque de Nole, brillaient d'une multitude de lampes allumées jour et nuit :

Clara coronantur densis altaria lychnis
Nocte dieque micant.

Outre les chandeliers destinés à orner l'autel et le sanctuaire, il y en avait d'autres qui étaient portés par des clercs autour du livre des Evangiles, quand le diacre traversait le chœur pour gagner l'ambon. L'*Ordre gallican*, par un souvenir de l'Eglise orientale, dont les Eglises des Gaules tiraient leur origine, prescrit sept chandeliers pour les offices solennels. C'était, sans doute, en mémoire des sept chandeliers de l'Apocalypse au milieu desquels saint Jean vit le Sauveur qui se promenait. Saint Grégoire de Tours mentionne sept et cinq chandeliers qui accompagnaient le diacre portant l'Evangile durant la messe. L'église métropolitaine de Tours a conservé jusqu'à nos jours l'usage des sept chandeliers dans les fêtes d'un rite supérieur. La collégiale de Saint-Martin à Tours avait également gardé les mêmes coutumes jusqu'à sa destruction, à la révolution française.

Mais rien n'est plus curieux à mentionner que les *phares* ou *couronnes* que l'on suspendait soit dans le chœur, soit dans l'abside elle-même. Anastase, au livre duquel nous avons si fréquemment recours, rapporte une foule de traits relatifs à ces grands lampadaires. Plusieurs papes se plurent à orner les églises de monuments de cette nature. Les indications qu'il nous en donne, et toutes celles que nous rencontrons dans d'autres écrivains postérieurs, manquent de clarté. Sous les termes vagues qu'il emploie nous aurions certainement beaucoup de peine à découvrir la forme véritable des *phares*, si le moyen âge ne nous avait pas légué un monument de ce genre parfaitement conservé dans le dôme d'Aix-la-Chapelle. On s'accorde généralement à considérer comme appartenant au même genre de grandes lampes composées de plusieurs vases ou récipients, les *pharæ*, *pharacanthara*, *coronæ*, d'Anastase le Bibliothécaire. C'étaient des cercles d'un diamètre plus ou moins considérable, dont le pourtour était chargé de cierges ou de lanternes, suspendus à la voûte au moyen de chaînes ou de cordons. D'après certains passages de nos auteurs ecclésiastiques, nous savons que l'usage de ces instruments se maintint longtemps en France. Quoique nous n'en ayons jamais vu dans aucune de nos grandes églises, et que jusqu'à présent nous ne connaissions que le phare d'Aix-la-Chapelle, dont nous avons fait une description spéciale sur les lieux mêmes, nous pourrions nommer plusieurs cathédrales, comme l'église métropolitaine de Tours, où l'on conserve un lampadaire à trois flambeaux, comme un vestige de la coutume ancienne. La lampe simple qui brûle dans nos églises en face de l'autel, d'après les prescriptions de la liturgie, doit son origine à une autre cause dont nous aurons occasion de parler plus bas.

Rappelons ici les citations que nous avons faites antérieurement au sujet des autels érigés dans le monastère de Saint-Guilhem-du-Désert : il y est fait mention d'une *couronne* fort curieuse et dont la forme était très-originale.

La couronne d'Aix-la-Chapelle fut donnée à cette église par l'empereur Frédéric I^{er}, dans la seconde moitié du XII^{e} siècle. C'est un grand cercle en bronze doré et émaillé, dont le pourtour, sur lequel est écrite une inscription, se divise en huit lobes. Dans chaque partie de ces segments de cercle se trouvent des *lanternes* en forme de *tourelles* arrondies ; des *tours* plus grandes et carrées sont placées au centre de la courbure des arcs du cercle. Entre chacune de ces lanternes on peut placer trois cierges, de sorte qu'il y en a quarante-huit sur la circonférence de ce beau candélabre. Les lanternes sont au nombre de seize, huit carrées et huit rondes. Ce beau monument, actuellement situé au-dessus même du tombeau de Charlemagne et au centre du dôme, produit beaucoup d'effet dans ses belles proportions, qui sont pourtant loin d'être gigantesques. Les segments du phare se relient à un centre en forme de croix ou partie solide, qui les maintient exactement dans leurs rapports. Les espaces libres entre les tours et les tourelles sont assez délicatement ornés, et les lettres de l'inscription suivent deux lignes parallèles qui circonscrivent un champ lisse. Le bord supérieur et le bord inférieur sont chargés d'ornements symétriques. Enfin, la crête est décorée de feuillages largement épanouis et flabelliformes, placés entre les supports des cierges.

La cathédrale de Bayeux avait reçu en présent d'Eudes ou Odon, frère utérin de Guillaume le Conquérant, une grande couronne de cuivre doré et émaillé, ornée d'un grand nombre de lames d'argent et suspendue à la voûte au moyen d'une chaîne de fer. Cette couronne, de seize pieds de hauteur et ornée d'autres couronnes en forme de tours, était d'une largeur considérable. Elle servait, dit le chanoine Béziers, auteur d'une histoire de la cathédrale de Bayeux, à porter quantité de cierges, qu'on allumait dans les grandes fêtes. Il y avait quarante-cinq vers latins gravés tout autour. Ce lustre, qui vraisemblablement du temps d'Odon était placé devant le maître-autel, se trouvait, en 1562, devant le crucifix, près de l'entrée du chœur ; il fut alors brisé par les protestants, qui en emportèrent les morceaux (1).

Si l'on conservait la moindre incertitude au sujet de la ressemblance des *phares* avec

(1) De Caumont, *Cours d'antiq. mon.*, tom. VI.

les *couronnes* dont parle le biographe pontifical, il suffirait, après les indications que nous venons de donner sur les couronnes d'Aix-la-Chapelle, de saint Guilhem-du-Désert et de Bayeux, de jeter les yeux sur le passage suivant : « Le pape Léon III fit faire un phare, c'est-à-dire une très-grande couronne d'argent avec douze tours saillantes au dehors, d'où pendaient trente-six lampes (1). »

Quant à l'idée du genre d'éclat et de magnificence que produisaient ces immenses candélabres, nous pouvons facilement la concevoir en répétant les paroles d'admiration de l'historien de saint Benoît d'Aniane. « Lorsque les lampes sont allumées pour les fêtes solennelles, l'église brille autant de leur clarté durant la nuit que de la lumière du soleil pendant le jour. » Les anciens avaient d'ailleurs attaché des idées symboliques à ces phares splendidement décorés et source d'une si étincelante lumière durant le cours des divins offices.

Près de l'autel et appuyés par terre étaient placés de grands candélabres sur lesquels nous ne possédons pas autant de renseignements que sur les couronnes ou phares. C'étaient de hautes tiges ou troncs, qui laissaient échapper des ramifications nombreuses auxquelles étaient attachées des lampes. Quelquefois c'était comme un arbre dont les branches multipliées portaient des feuillages, des fleurs, des fruits, entremêlés avec des lampes et des cierges.

Les antiquaires traduisent ordinairement par *lustres* le mot *pharacanthara* d'Anastase, et ils entendent par là à peu près ce que nous venons de faire connaître de certains candélabres gigantesques. Rien cependant en ce genre ne peut approcher de la dimension colossale du phare en forme de croix que le pape Hadrien fit placer dans le sanctuaire de l'église de Saint-Pierre, et qui pouvait recevoir treize cent soixante-dix cierges (2).

En finissant ce que nous avons à dire sur les candélabres, nous ne saurions nous dispenser de mentionner le cierge pascal et le support destiné à le mettre en évidence. Dès l'antiquité la plus reculée, nous en connaissons l'existence sans posséder des documents aussi précis sur la place que celui-ci occupait et sur la forme qu'on lui donnait communément. On pense généralement que c'était une espèce de colonne, plus ou moins ornée, située au côté gauche de l'ambon. La basilique de Sainte-Agnès, à Rome, nous montre encore aujourd'hui une colonne de ce genre : peut-être cette colonne, d'une antiquité douteuse, a-t-elle conservé la forme primitivement affectée à cette espèce de support ; peut-être aussi, par suite d'une tradition qui se serait perpétuée jusqu'au temps présent, la colonne que l'on voit dans certaines églises, malgré quelques modifications, serait-elle un vestige des dispositions premières ?

Les historiens parlent fréquemment des chancels, *cancelli* ; mais les écrivains ecclésiastiques ne paraissent pas attacher tous le même sens à cette expression. On a fait de longues et savantes dissertations propres à éclaircir ce point intéressant d'archéologie sacrée : nous en présenterons à peine l'analyse succincte.

On distingue plusieurs espèces de chancels sous le rapport de la destination : il y en avait autour de l'autel, autour du chœur et autour du tombeau des martyrs. Ceux de la première et de la seconde espèce étaient généralement très-riches et d'un travail remarquable ; primitivement ils avaient pour but de séparer le clergé d'avec les laïques. Nous citerons quelques exemples pour donner une idée de leur magnificence et de l'importance qu'y attachait l'Église. Le pape Léon III, du temps de Charlemagne, fit élever autour de l'autel du prince des apôtres, dans l'église de Saint-André, un chancel d'argent qui pesait 80 livres. Etienne IV en fit confectionner un autre pour entourer un autel : il était du poids de 130 livres et d'argent le plus pur, *ex argento purissimo*. Pascal I^er en fit établir un de même métal du poids de 78 livres. Les chancels les moins précieux pour la matière étaient en ivoire, en bronze, en marbre, en pierre et en bois : ces derniers cependant le disputaient en beauté aux chancels les plus somptueux par la délicatesse du travail, la profusion des ornements, le goût et le mérite artistique. Des passages d'Anastase nous apprennent que l'on appliquait des lames d'argent aux chancels en bois et que l'on en variait la décoration suivant les circonstances et, sans doute aussi, selon le degré des solennités.

Les faits que nous venons d'apporter sont empruntés à l'histoire des souverains pontifes ; nous en trouvons de semblables dans nos annales ecclésiastiques des Gaules. Saint Grégoire de Tours, en particulier, en mentionne plusieurs ; mais nous préférons ici nous servir du quatrième canon du second concile de Tours : «Que les laïques ne se tiennent pas auprès de l'autel où s'offrent les saints mystères, ni au milieu des clercs, soit pendant les vigiles, soit pendant la messe ; mais que la partie située du côté de l'autel, qui est séparée par les chancels, soit ouverte seulement au chœur des chantres (1). » Tout le monde connaît le trait édifiant de la vie de saint Césaire d'Arles, qui vendait les chancels précieux de son église pour payer le prix de rachat des captifs, au témoignage de saint Cyprien.

Il y avait des chancels de grande dimension ; il y en avait de très-petits. Les uns

(1) « Fecit (Leo III) et pharum, coronam scilicet maximam argenteam cum duodecim extrinsecus prominentibus turribus, sex et triginta lampadibus ex ea pendentibus. » (Anast. Biblioth. *Vita Leon. III.*)

(2) « Fecit pharum majorem in eadem B. Petri ecclesia in typum crucis, qui pendet ante presbyterium habentem candelas mille trecentas et septuaginta. » (Anastas. *Vit. Hadriani.*)

(1) « Ut laici secus altare, quo sancta mysteria celebrantur, inter clericos, tum ad vigilias, quam ad missas, stare penitus non præsumant : sed pars illa quæ a cancellis versus altare dividitur, choris tantum psallentium pateat clericorum. »

étaient en usage pour circonscrire de larges espaces, les autres entouraient l'autel ou servaient à établir une barrière entre le chœur et le presbytère ou sanctuaire. Saint Grégoire de Tours parle de chancels placés à l'église de Saint-Pancrace, dans la campagne romaine, sous l'arc de l'abside. Ducange, dans la description de Sainte-Sophie de Constantinople, affirme que, chez les Grecs, les chancels étaient constamment placés à l'entrée du sanctuaire, parce que, suivant les prescriptions de leur liturgie, les prêtres seuls, à l'exclusion des clercs, ont le droit de pénétrer plus avant.

La clôture du chœur et du sanctuaire est donc un fait qui remonte à la plus haute antiquité ecclésiastique : il nous serait aisé de faire ressortir des textes précédemment exposés, la mauvaise foi de certains écrivains protestants qui ont prétendu que cette barrière avait été inventée en des temps d'ignorance, et pour symboliser faussement une différence entre l'ordre ecclésiastique et la condition laïque. Nous laissons à chacun le soin de tirer les conclusions d'une prétention si extraordinaire de la part des écrivains de la prétendue réforme, qui ont commis presque autant d'erreurs en histoire que d'hérésies contre le dogme.

Les chancels qui environnaient le chœur et le sanctuaire reçurent encore la dénomination de *pectoralia*. Dans l'ordre romain, il est dit souvent que les évêques, les prêtres et les diacres doivent s'approcher du *pectoral*, et qu'ils s'y appuyaient quelquefois. C'était un mur régulièrement bâti, s'élevant à hauteur de poitrine, servant de soutien aux balustres des chancels, et parfois dépourvu de tout couronnement. Le pectoral était l'endroit où se plaçaient les fidèles pour recevoir la sainte communion. C'était là encore que la multitude venait, aux solennités consacrées par l'Eglise, recevoir les rameaux bénits, signe d'allégresse, et les cendres, emblème de pénitence. Saint Augustin, en parlant de la participation à la sainte Eucharistie, s'exprime en ces termes : « Que ceux qui savent que je suis instruit de leurs péchés s'éloignent de la communion, s'ils ne veulent pas être chassés des chancels (1). » Dans les églises des Gaules, le même usage était en vigueur. Aussitôt après la communion du célébrant, qui était ordinairement l'évêque, et de tous les clercs qui l'accompagnaient, le diacre annonçait aux fidèles que le temps de se présenter à la sainte table était arrivé ; il le faisait en ces termes : *Sancta sanctis*, les *choses saintes pour les saints.* Les communiants venaient auprès des chancels, et là, debout, les hommes recevaient une parcelle de l'Eucharistie dans la main nue, et les femmes dans la main recouverte d'un linge appelé *dominical.* Telle est l'origine des tables de communion usitées dans nos églises. Le dominical des femmes a donné naissance aux nappes destinées aujourd'hui à l'usage commun de tous les fidèles indistinctement.

(1) S. Aug., serm. CCCXXII, n. 5.

A des intervalles égaux, on voyait s'élever au-dessus des chancels ou balustrades, de petites colonnes élancées, appelées *regulares* dans les plus anciens écrivains. Elles étaient généralement très-ornées et parfois formées de matières précieuses. La destination en était, comme cela se pratique toujours dans les églises qui suivent la liturgie de saint Jean Chrysostome, de porter des voiles ou rideaux très-riches. Après ce que nous avons écrit précédemment des splendides courtines qui entouraient l'autel et que l'on suspendait au *ciboire*, nous n'avons rien à ajouter, sinon un mot de notre saint Grégoire, qui dit que les courtines du chancel étaient décorées d'images peintes ou brodées. Ce trait rappelle évidemment l'iconostase des Grecs.

Nous avons peine à nous figurer actuellement l'éclat et la magnificence de ce genre de décoration des basiliques primitives. Les chancels en argent où brillaient les pierres fines, les ciselures déliées exécutées sur de riches métaux, les colonnes surmontées de statues, les grands voiles aux couleurs éclatantes, devaient produire un effet admirable. Le mouvement de ces belles draperies, que l'on fermait et que l'on ouvrait à certains moments solennels de l'office, devait inspirer aux fidèles un sentiment de profonde vénération pour les cérémonies saintes qui accompagnent la consécration et la consommation de nos augustes mystères. Aujourd'hui, on ne croit jamais pouvoir trop mettre à découvert l'autel et le prêtre : c'est un usage bien éloigné des coutumes antiques.

Quant aux chancels qui entouraient les tombeaux des martyrs et des confesseurs, c'étaient de simples grilles en bois ou en métal, destinées à modérer la dévotion parfois indiscrète des pèlerins. La confession des martyrs, dans les églises de Rome et de l'Italie, était toujours protégée par une balustrade, comme nous l'apprend Anastase le Bibliothécaire, ainsi que saint Grégoire de Tours qui, entre autres faits, raconte le larcin sacrilége d'un voleur qui rompit les chancels du tombeau de saint Martin pour les emporter.

A l'un des côtés de l'autel se trouvait l'*oblationarium*, ou la *prothesis*, comme on l'appela dans la suite : c'était une table destinée à recevoir les oblations des fidèles (1). Elle était recouverte de linges propres, et outre les vases sacrés et les offrandes, on y déposait tous les objets qui pouvaient servir dans le cours de l'office. L'usage de la procession des dons chez les Grecs, usage conservé dans quelques-unes de nos plus anciennes églises, comme aux églises métropolitaines de Tours et de Reims, suppose nécessairement l'emploi de la prothèse. Les détails dans lesquels entre saint Germain de Paris, dans son exposition de la messe gallicane, ne laissent pas la moindre incertitude à cet égard. Nous ignorons cependant quelle

(1) *Origin. du Christian.*, par le Dr Dœllinger tom. II, pag. 330.

était la forme et la décoration de cette espèce de table, qui a été remplacée par la crédence chez les modernes. Il en est de même de la piscine, dont nous ne retrouvons des vestiges que dans les édifices postérieurs au XIe siècle. La purification des vases sacrés se fit constamment avec les plus grandes précautions et le plus profond respect. Les croyances catholiques exerçaient en cela leur influence comme en tout ce qui se rapporte plus ou moins directement à l'adorable sacrifice de nos autels.

Dès le IXe siècle, divers documents font connaître l'établissement des piscines dans le voisinage de l'autel. Le pape Léon IV, dans la curieuse instruction qu'il adresse aux évêques, veut qu'il y ait près de l'autel un lieu où l'on puisse jeter l'eau qui a servi à laver les vases sacrés, et que le prêtre y trouve de l'eau et du linge blanc pour se laver les mains et se les essuyer après la communion (1). C'est le plus ancien monument historique où il soit fait mention des piscines.

Les paroles du pape Léon IV sont rapportées dans l'Epître synodale de Rathérius, évêque de Vérone, mort après le milieu du Xe siècle. Le pontifical romain de Clément VIII et d'Urbain VIII les a amplifiées dans sa grande exhortation synodale, et aujourd'hui elles constituent la règle en vigueur qui régit cette partie des rubriques (2).

Le célèbre Hincmar, archevêque de Reims au IXe siècle, dans les instructions qu'il adresse aux prêtres de son diocèse, recommande l'établissement des piscines dans les églises et près de l'autel principal. Saint Udalric, moine de Cluny, fait mention de deux piscines, dans les anciennes constitutions de son monastère : l'une où l'on nettoyait le calice, l'autre où les sous-diacres et les autres ministres inférieurs lavaient leurs mains : toutes deux de briques ; toutes deux proches de l'autel, en sorte, néanmoins, que l'une était plus éloignée que l'autre (3). Nous compléterons l'idée que l'on doit se former de cette partie du mobilier ecclésiastique par les détails dans lesquels nous entrerons plus tard. Nous terminerons ce chapitre en donnant la description d'une nappe d'autel brodée au IXe siècle. Cette description d'un monument peut-être unique en son genre, et assurément fort curieux, est extraite de l'Histoire ecclésiastique du diocèse de Lyon, par

(1) « Locus in secretario aut juxta altare sit præparatus, ubi aqua effundi possit, quando vasa abluuntur, et ibi linteum nitidum cum aqua dependeat, ut ubi sacerdos manus lavet post communionem. » (Leon. IV, papæ homil. Collect. concil., ap. Sirmond., tom XXI, pag. 570.)

(2) « In sacristiis seu sacrariis, aut juxta altare majus sit locus præparatus ad infundendam aquam ablutionis corporalium et vasorum sacrorum ac manuum, postquam sacrum chrisma, aut oleum catechumenorum vel infirmorum tractaveritis. Ibique pendeat vas cum aqua munda, pro lavandis manibus sacerdotum et aliorum qui rem sanctam et officium divinum sunt peracturi et prope linteum mundum ad illas abstergendum. »

(3) *Ann. archéol.*, tom. IV, pag. 88.

De la Mure (1). « Cette nappe, qui est un des plus curieux monuments de l'antiquité sacrée qui paroisse dans Lyon, y a été heureusement conservée dans le thrésor de l'église de Saint-Estienne, et on l'y void encor aujourd'huy enrichie et ornée de plusieurs vers anciens dans lesquels ce que l'Eglise enseigne touchant le très-Saint-Sacrement, et les dispositions qu'il faut apporter pour le recevoir, est nettement et dévotement exprimé. Ces vers sont marqués et écrits sur cette nappe en lettres d'or, et font connaître qu'elle fut donnée à saint Remy, archevêque de Lyon, par une dame nommée Berthe. Et d'ailleurs, par les documents de cette église de Saint-Estienne, on apprend que ce fut du temps de Charles, roy de Bourgongne, petit-fils du roy et empereur Louys-le-Débonnaire, et dernier fils de l'empereur Lothaire, et dont le règne commença l'an 855, que cette nappe, riche et curieuse, fut donnée et offerte par saint Remy pour ladite église, le 8 des ides de novembre, qui est le 6 dudit mois, par Berthe, appelée simplement comtesse, en latin *comitissa*, ce qui montre que ce fut Berthe d'Aquitaine, fille de Pépin de France, fils puiné dudit roy et empereur, Louys-le-Débonnaire, femme du comte Gérard, surnommé de Roossillon, appelé prince par Nithard et Loup, abbé de Ferrières, anciens historiens, auxquels plusieurs gouvernements furent successivement donnés dans le royaume, et successivement celui de Lyon et pays adjacents, qui lui fut donné par les sus-nommés Lothaire et Charles. Cette nappe paraît encore maintenant fort belle, quoy-qu'elle ressente bien le vieux temps. Vénérable messire Louys Deville, cy-devant sacristain de ladite église de Saint-Estienne, et à présent sacristain et chanoine de l'église collégiale de Saint-Just et digne grand vicaire du diocèse, a eu soin d'en tirer et communiquer les vers qui y sont avec les susdites remarques, portées par les documents de ladite église, auxquelles il ajoute encor celle-cy, que cette nappe paraît être encor aujourd'huy de mesure pour l'autel de cette même église.

« En voici donc la description :

« Au milieu de cette ancienne et dévote nappe, à l'endroit où doit être mis le corporallier (corporal) lorsqu'on dit la messe, paraissent encore les traces de la figure d'un agneau qui est représenté avec ces deux lettres en bas, Α et Ω (alpha et oméga), et ces deux vers autour d'un rond ou cercle qui enferme la dite figure :

....Agne Dei, qui crimina dira tulisti,
Tu nostri miserans cuncto absolve reatu.

« De chaque côté de ce cercle, tout au long sur ladite nappe, sont ces deux autres vers, à savoir, cetuy-cy du côté droit :

Hic panis vivus cælestisque esca paratur;

et cet autre de l'autre côté :

Et cruor ille sacer qui Christi ex carne cucurrit.

(1) *Hist. ecclés. de Lyon*, par De la Mure, 1671.

« En travers sont ces deux autres, croisant la largeur de ladite nappe, à savoir, cetuy-cy à côté du cercle :

Sumat perpetuam pro facto Bertha coronam ;

et cet autre au-dessous :

Hæc cujus studio palla hæc effulgurat auro.

« Tout autour, sur les bords et extrémités de ladite nappe, sont les autres vers qui s'ensuivent, et premièrement sur le bord d'en haut sont ces trois :

Remigius præsul Christo per sæcula vivat
Exutus vitiis culparum et labe piatus
Hostia viva Deo sanctaque in corpore factus.

« Sur le bord du côté droit sont ces deux :

Cui Deus omnipotens quotiens hæc liba sacrabit
Concedat veniam tantoque in munere partem.

« Sur le bord d'en bas de ladite nappe sont ces trois autres :

Atque suis sanctis societ post funera mortis.
Qui cupit hoc epulum sanctumque haurire cruorem
Se prius inspiciat, cordisque secreta revolvat.

« Et puis sur le bord de l'autre côté sont ces deux derniers vers, qui achèvent la suite des précédents :

Et quidquid tetrum conspexerit et maculosum
Diluat offensas omnesque relaxet et iras. »

Cette nappe ne nous est plus connue maintenant que par cette description : elle a disparu à la révolution de 1789, avec une si grande quantité d'objets dont l'archéologie déplorera la perte à jamais. En comparant le récit de saint Grégoire de Tours avec cette description et en prenant à la lettre un mot qui indique la nature du don offert par la comtesse Berthe, peut-être devrions-nous regarder cette belle étoffe comme une *pale*, et non comme une nappe d'autel proprement dite. La pale avait pour usage, comme nous l'avons montré plus haut, de recouvrir les espèces eucharistiques déposées sur l'autel, et le plus ordinairement elle était assez ample pour recouvrir l'autel en entier. Nous inclinons à adopter ce dernier sentiment, qui nous semble mieux concorder avec certains passages de nos vieux écrivains ecclésiastiques.

Autels de la période romano-byzantine (XI^e et XII^e *siècles*).

Dès le commencement du XI^e siècle, l'architecture ecclésiastique subit des modifications nombreuses et profondes. Le changement qui exerça une influence directe sur les objets que nous étudions spécialement, fut le prolongement des nefs mineures autour de l'abside, qu'elles entourèrent complétement. Cette addition atteste dans l'art de bâtir des progrès étonnants, et dans les architectes des ressources jusqu'alors inconnues. Du moment où les collatéraux embrassèrent le chevet, on ajouta au plan géométral de la basilique primitive plusieurs chapelles accessoires; chaque chapelle eut son autel particulier, et le nombre des uns et des autres alla toujours en croissant jusqu'à ce que le plan des grandes églises eût reçu sa forme parfaite au XIV^e siècle. Il y eut donc rapport exact entre les principales modifications architectoniques et les parties les plus importantes de l'ameublement des églises. C'est ainsi que chaque siècle apporta successivement son tribut dans la construction et la décoration de nos magnifiques édifices chrétiens. A mesure que la piété révélait à l'esprit catholique de nouveaux épanchements et de nouveaux besoins, l'art prenait un nouvel élan et produisait des œuvres nouvelles, dont beaucoup passent à juste titre pour des chefs-d'œuvre.

Autant que nous sommes à même d'en juger d'après les rares monuments qui ont échappé à la destruction et dont les derniers débris sont arrivés jusqu'à nous, les autels du XI^e siècle furent généralement très-simples. Ils consistaient pour la plupart en un massif de pierres sans ornements, sans système de décoration architecturale, supportant une large table consacrée. Le centre du massif était communément creux, pour recevoir un corps saint : quelquefois cependant les reliques étaient placées dans une petite cavité, au-dessous même de la table de l'autel. Cette disposition rappelle l'austérité des époques primitives : on ne s'éloigne pas de la tradition du tombeau. Mais aux jours de grande solennité, cet autel, simple jusqu'à la rudesse, était recouvert de draperies et de parements plus ou moins riches. Chaque église possédait des ornements en soie, en lin, ou en étoffes plus modestes, qui servaient à vêtir l'autel au moment où le prêtre devait y offrir l'auguste sacrifice. Une foule de prescriptions liturgiques nous font connaître cet usage et entrent dans des détails propres à expliquer clairement l'emploi des ornements mobiles.

Dans plusieurs monuments du XI^e siècle, on a découvert des autels aussi anciens que la construction de l'édifice lui-même, mais différents entre eux. Ainsi à Saint-Quinin de Vaison, l'autel central ou le maître-autel est en tombeau, tandis que, dans les chapelles latérales du nord et du sud, les deux autels sont en table : l'un est porté sur une colonne cannelée en spirale, l'autre sur un petit pilier carré. On voit encore un autre exemple de la même disposition dans l'église de Binson, près d'Epernay, qui ne date que du XII^e siècle : dans la chapelle latérale du nord, un autel en table est porté au centre par un faisceau de quatre colonnes, et sur les deux angles libres par une colonne doublée. Ne pourrait-on pas interpréter ces faits en disant que l'autel principal où se célèbre la messe est un tombeau, tandis que les autels latéraux des églises anciennes sont en table, parce qu'ils servaient de crédences ? Cette hypothèse, émise par M. Didron, est très-hasardeuse, car les faits nombreux des époques postérieures semblent la contredire ouvertement. Nous connaissons un certain nombre d'autels à colonnettes du XII^e et du XIII^e siècle, qui étaient certainement destinés à servir pour la célébration de la messe. Quoi qu'il en soit, cette observation n'en est pas moins intéressante.

Nous lisons dans l'histoire de l'abbaye de Saint-Denis un passage fort curieux, sur lequel nous nous arrêterons un instant, d'autant plus que dorénavant nous serons extrêmement sobres de citations purement historiques. « Le tombeau destiné à recevoir les reliques était de marbre noir; il était enrichi à l'intérieur de tables d'or et recouvert en dehors de tables de bronze travaillées et dorées en or fin. Un tabernacle en bois merveilleusement ouvragé, et qui, dans des proportions réduites, offrait l'image d'une église à hautes et basses voûtes, portées sur trente piliers avec leurs bases et leurs chapiteaux, le tout incrusté d'or et revêtu de riches couleurs, recouvrait le tombeau. Devant le tombeau s'élevait un autel de porphyre gris dans l'une des faces duquel était enchâssée une table d'or du poids de quarante-deux marcs, que Suger avait fait enrichir d'hyacinthes, de rubis, de saphirs, d'émeraudes, de topazes, de perles fines et de toutessortesde pierres précieuses, en si grand nombre qu'à peine pouvait-on les compter. Aussi l'abbé Suger rapporte-t-il que le roi Louis le Jeune, la reine Aliénor, Thibault, comte de Champagne, les évêques et les prélats avaient tiré à l'envi les anneaux surmontés de pierres précieuses qu'ils portaient à leurs doigts, pour l'aider à décorer les tombeaux des saints martyrs. Ce ne furent pas là les seules merveilles dont Suger enrichit son église. Le maître-autel était revêtu, sur la face qui regardait le chœur, d'une table d'or donnée par Charles le Chauve; Suger fit faire trois autres tables d'or, deux pour revêtir les côtés de l'autel, et la troisième, encore plus magnifique que les autres, pour le recouvrir. Toutes ces tables étaient enrichies de pierres précieuses. Des chandeliers d'or, du poids de vingt marcs, décoraient cet autel. Enfin, aux deux côtés de ce même autel s'élevaient sur deux colonnes de porphyre les images de saint Pierre et de saint Paul en or fin de grandeur naturelle : c'était un don du roi Pépin. »

Le luxe qui régnait dans l'ameublement des grandes églises abbatiales dès le commencement du XIIe siècle, qui ressort assez bien des paroles que nous venons de reproduire et qui ressortira bien mieux encore de la description que nous donnerons bientôt du célèbre autel en or de Bâle, est propre à nous faire sentir les extrêmes qui se rencontraient dans les édifices religieux d'une même époque. Les églises des campagnes, pauvres et délaissées, avaient un modeste autel en pierre à peine revêtu de parements de toile blanche, tandis que les somptueuses églises des monastères avaient des autels d'or chargés de pierreries. Toute l'histoire des autels durant la période romano-byzantine, aux XIe et XIIe siècles, se trouve dans ce rapprochement. Les cathédrales et les collégiales rivalisaient avec les églises conventuelles, parce qu'elles étaient desservies par un clergé riche et puissant et qu'elles recevaient de nombreux présents des rois, des princes et des seigneurs. Du reste, on comprend les motifs toujours honorables qui guidaient dans la décoration des églises : les mêmes principes inspiraient partout des actes généreux. Partout, chacun suivant sa fortune, on se plaisait à consacrer ce que l'on possédait de plus rare, de plus précieux, de plus splendide, pour la décoration de l'autel où la foi nous découvre l'Agneau sans tache s'immolant chaque jour pour les péchés du monde. Dans certains sanctuaires privilégiés, où Dieu manifestait sa puissance par l'entremise de saints illustres, de magnifiques témoignages de reconnaissance venaient encore ajouter aux libéralités des princes chrétiens et des populations religieuses.

Dans les documents anciens, nous trouvons quelquefois des plaintes au sujet de la trop grande somptuosité déployée dans la construction et la décoration des édifices religieux: ces plaintes venaient surtout de certains moines, pleins de ferveur et de simplicité, mais en même temps d'une austérité poussée jusqu'à l'exagération. C'est ainsi que l'annaliste du monastère de Nuys blâme la grandeur et ce qu'il appelle le faste que déploya Sigisvinus, archevêque de Cologne, dans la reconstruction de l'église de ce monastère, vers 1091. «Les anciens moines, dit-il, avaient des habitations et des cellules humbles et obscures; mais leurs cœurs étaient éclairés de l'amour de Dieu. Aujourd'hui on bâtit de belles églises; on rend les cellules agréables et claires; mais les cœurs sont obscurcis par la paresse et par le vice. »

Ces différents détails peuvent nous aider à expliquer plusieurs passages des écrivains de cette époque. Quelques auteurs parlent avec enthousiasme des merveilles produites par l'architecture dans l'édification ou la restauration des églises; d'autres, au contraire, semblent proscrire les ornements, comme un vain étalage de luxe dans le lieu saint. On y reconnaît comme l'écho des jugements divers qui occupaient alors l'esprit des hommes, au moment même où l'art chrétien s'élançait dans une nouvelle carrière et préludait à ces œuvres sublimes qu'il créa plus tard. On y retrouve encore l'expression de l'état des choses dans la plupart des monuments anciens : la simplicité des anciens âges disparaissait pour faire place à un genre de magnificence inconnu jusqu'alors.

A la cathédrale de Spire, nous avons observé, à deux reprises différentes, dans les cryptes, des autels en pierre de forme cubique, au nombre de cinq. Ils représentent cette simplicité presque grossière dont nous parlions tout à l'heure : ce sont des blocs à peine dégrossis, sans vestiges d'ornementation sculpturale; on n'y voit pas même de ces assemblages de moulures régulières communiquant un caractère architectural aux parties qu'elles accompagnent. Si ces autels n'étaient pas décorés de draperies aux jours de fête, ils étaient éminemment propres à rappeler la pauvreté chrétienne et la rude époque des persécutions. A la face antérieure de ces autels, on remarque une

petite ouverture carrée, où étaient jadis des reliques : dans le langage liturgique cette cavité s'appelle le *sépulcre*. La disposition de ces autels rappelle une coutume longtemps en usage dans les premières basiliques à Rome et dans les Gaules : dans le mur et par derrière l'autel, on a creusé une espèce de niche semi-circulaire ; à la partie inférieure existe un gradin, ce qui pourrait donner à croire que le célébrant avait la figure tournée vers l'assemblée en disant la messe.

Les autels de Saint-Savin, au diocèse de Poitiers, sont très-connus et plus curieux encore que ceux de Spire. Ils ont été mentionnés au siècle dernier par les Bénédictins, et dom Martenne parle des inscriptions qu'ils portent sur la tranche de la table. Plusieurs auteurs s'en sont occupés depuis et M. de Caumont assez récemment. Ces autels, également au nombre de cinq, ne se recommandent guère aux yeux de l'artiste par la perfection de la forme et par l'élégance des proportions : ce sont des masses énormes, que leur solidité rend propres à symboliser cette pensée que l'*autel en pierre représente le Christ, pierre angulaire de tout l'édifice*. Nous donnons à la fin du volume la figure d'un de ces autels. Quatre de ces autels ont la forme indiquée par la gravure et sont placés dans les quatre chapelles qui garnissent les bas-côtés du chœur ; le cinquième, porté d'un côté sur deux colonnes, et de l'autre engagé dans la muraille, occupe la chapelle absidale. Les inscriptions, déchiffrées par les antiquaires et assez difficiles à interpréter, sont relatives à la dédicace des autels et font connaître le nom des saints auxquels ils sont dédiés (1). Nous devons ajouter que quelques archéologues ont attribué au IXe siècle les autels de l'église de Saint-Savin : ils appuyaient leur sentiment sur la ressemblance des caractères paléographiques des inscriptions dédicatoires dont nous venons de parler avec ceux d'une inscription funéraire, aujourd'hui détruite, mais dont on conserve un *fac-simile* aux archives de Poitiers. Cette dernière inscription était écrite au-dessus de la tombe de Dodo, abbé de Saint-Savin et mort en 853, à l'âge de quatre-vingt-dix ans.

Passons maintenant à des autels plus ornés que ceux de Spire et de Saint-Savin. L'archéologie sacrée ne pourrait probablement pas citer un monument plus important en ce genre et plus curieux que celui de Saint-Guilhem-du-Désert, à Gellone, au diocèse de Montpellier, autrefois au diocèse de Lodève. Il date du XIe siècle et il est orné de panneaux en marbre. Nous empruntons les détails suivants à un curieux ouvrage de M. Jules Renouvier, un des plus savants et des plus laborieux antiquaires du midi de la France (1). « Nous savons qu'en 1076, Grégoire VII, voulant rendre un hommage particulier aux reliques de saint Guilhem, alors l'objet d'une vénération universelle, leur destina un autel magnifique. Amat, évêque d'Oléron, envoyé par Grégoire dans la Gaule Narbonnaise, la Gascogne et l'Espagne, pour rétablir la discipline ecclésiastique, en fit la dédicace. Cet autel quadrangulaire est celui que l'on voit à Gellone. C'est un ouvrage qui participe à la fois de la sculpture et de la peinture et rentre dans la classe des mosaïques. Sur un large panneau de marbre blanc, deux cadres d'arabesques entourent deux figures du Christ, l'une assise, tenant un livre dans ses mains et entourée des quatre symboles évangéliques ; l'autre en croix, accompagnée des figures de Marie, de saint Jean et de deux anges. Les côtés reproduisent seulement la bordure d'arabesques. Ces figures et ces arabesques ont été sculptées en relief plat, et l'intervalle entre les reliefs est rempli de verres colorés de teintes très-foncées. Comme le relief plat ne pouvait rendre que le contour extérieur dans les figures, on a indiqué par un trait léger les détails intérieurs. Ces représentations d'un style complétement hiératique, ne manquent pas pourtant d'une certaine grâce ; mais la beauté de l'autel résulte surtout de l'effet général que produisent ces figures blanches et mates, sur un fond coloré et poli. Il était recouvert d'une dalle de marbre noir, qui gît dans une autre partie de l'église ; car, aujourd'hui méprisé, ce vieux sanctuaire des os de Guilhem reste caché à tous les yeux dans une abside latérale obscure. »

Il faut attacher à ce fait la plus haute importance, et heureusement il n'est pas isolé : nous y trouvons la solution à un difficile problème. Les antiquaires sont grandement embarrassés quand il s'agit de remplacer des autels modernes et insignifiants dans nos églises de l'époque romano-byzantine, par des autels d'un style conforme au monument lui-même. On a prétendu que les autels devaient toujours être en pierre, avec de simples ornements d'architecture, mais sans autre décoration de peinture, de sculpture ou de dorures. On avait été même jusqu'à dire que les ornements à demeure des tombeaux d'autel étaient une invention toute récente. Voilà un exemple qui démontre victorieusement le contraire. Cela nous démontre, ainsi que mille autres faits d'une autre nature, qu'en archéologie, comme en toute science d'observation, on doit toujours se tenir en garde contre les idées systématiques.

On connaît un autre autel de la même époque que le précédent et dont les dispositions remarquables corroborent puissamment la pensée que nous venons d'émettre. Il est

(1) L'inscription qui se trouve sur l'autel dont nous donnons le dessin doit se lire ainsi :

Prepollet in hoc altare Prudencius Marcus Clemente papa
Et Laurencio archidiacono nec non Georgi;
Atque Mauricio et omnium martirum.

(1) *Monuments de quelques diocèses du bas Languedoc.* — L'autel dont il est ici question, a été dessiné par M. Laurent et le dessin en a été publié dans le livre de M. J. Renouvier.

plus orné encore que celui de Gellone et se trouve dans l'église d'Avenas, près de Mâcon. Le centre offre l'image du Christ ; les douze apôtres sont figurés en bas-relief sur deux lignes à côté de leur divin maître. Cette ordonnance est comme un souvenir de la décoration des sarcophages chrétiens des Catacombes.

Il serait absolument inutile de travailler à dresser ici l'inventaire exact des autels du XIe siècle découverts par les archéologues et dont on trouve la description dans divers recueils. Nous préférons appeler l'attention sur quelques autels portatifs de ce même XIe siècle, et arriver ensuite promptement à parler des autels du XIIe siècle.

M. Charles Heideloff, architecte à Nuremberg, a publié le dessin d'un autel portatif très-intéressant par sa décoration symbolique. Le fond du cadre en cuivre doré est couvert d'imbrications. Sur ce fond jouent des arabesques élégantes, au milieu desquelles les quatre fleuves du paradis, Phison, Géon, Tigre, Euphrate, jeunes gens imberbes, à demi-nus, répandent l'onde de leur urne à long col. Dans l'intervalle, des anges ailés et vêtus sont debout ; ils alternent avec des séraphins ocellés, vêtus de six ailes et portés sur les roues ailées décrites par le prophète. Les personnes auxquelles l'Ecriture sainte est familière ont compris la triple allégorie. On a là une image de ce paradis où coulaient l'Euphrate et les fleuves ses rivaux, où fleurissait la plus riche végétation, séjour défendu à la race d'Adam après sa chute, et confié à la garde des anges. C'est là cette pierre d'où jaillissent les eaux de cette vie éternelle que figurait le paradis terrestre, et à laquelle il a prêté son nom. Cette pierre était le Christ. De là coulent ces eaux fécondes qui désaltèrent éternellement. C'est une allusion au sacrifice eucharistique, où le Seigneur abreuve lui-même les âmes qui ont soif de la justice. Pour trouver le sens de ces représentations, il suffit de rapprocher quelques textes bien connus. On aurait donc pu graver sur cet autel les vers qui servaient d'inscription à une Bible d'Ada, sœur de Charlemagne :

Hic lapis est vitæ, paradisi et quattuor amnes
Clara salutiferi pandent miracula Christi.

Ou bien ces vers de saint Paulin, évêque de Nole :

Petram superstat ipse petra Ecclesiæ
De qua sonori quatuor fontes meant
Evangelistæ viva Christi flumina (1).

Nous ne saurions partager l'avis de M. Heideloff, dit M. l'abbé Texier, auquel nous avons emprunté les lignes précédentes. Il voit dans cet autel une œuvre contemporaine de Charlemagne : l'ornementation, le style des figures, la forme des caractères, ne nous permettent pas de lui assigner une date antérieure au XIe siècle.

Le trésor de l'église de Conques possède un autel portatif en porphyre. C'est une plaque de porphyre rouge, carrée, enchâssée dans un cadre d'argent niellé, estampé d'ornements. Sur la tranche de cette plaque on voit gravés et niellés avec beaucoup de soin et d'adresse dix-huit petits bustes représentant le Christ, la Vierge, sainte Foy, patronne de l'église, sainte Cécile, saint Capraise, saint Vincent et les douze apôtres. L'inscription, également niellée, donne la date précise de l'exécution de ce curieux travail, qui eut lieu aux calendes de juillet 1106 (1).

Les croisades, prêchées à la fin du XIe siècle et remplissant les deux siècles suivants, donnèrent lieu à l'emploi très-fréquent des autels portatifs. Beaucoup d'évêques et d'ecclésiastiques, appartenant à tous les degrés de la hiérarchie, prirent part à ces saintes expéditions, et, pour satisfaire à la dévotion générale ou à leur piété particulière, ils emportèrent des *autels itinéraires*, dont les chroniques du temps font souvent mention.

Durant la dernière partie de la période romano-byzantine, les autels furent encore quelquefois très-simples, mais communément ils furent plus ornés qu'au XIe siècle. Ici d'ailleurs, comme précédemment, nous rencontrons la même variété, due sans doute à des causes identiques. Cependant l'architecture ayant fait d'immenses progrès sous le rapport de l'ornementation, on appliqua les mille ornements, feuillages, bandelettes perlées, entrelacs gracieux, broderies fines, festons élégants, formes de fantaisie, moulures variées et nombreuses, à la décoration du tombeau en pierre de l'autel principal et des autels secondaires. L'autel de Saint-Germer, dont nous donnons plus bas la description, est un des plus curieux spécimens en ce genre.

A l'église de Sainte-Marthe, à Tarascon, en descendant l'escalier qui mène à la chapelle du crucifix, puis à la crypte, on trouve un autel fort ancien et très-intéressant apporté d'ailleurs et provenant d'une église des environs. Cet autel, si curieux au point de vue archéologique, est d'une exécution négligée sous le rapport de l'art. Il mérite toutefois d'être signalé dans l'histoire comme un document instructif. La table carrée qui a 48 centimètres environ sur chaque face, repose sur cinq colonnes, dont une correspond au centre, et les autres aux angles. La partie antérieure de la table, les chapitaux des colonnes de face, la partie antérieure du socle

(1) S. Paulin., *Op.*, pag. 150, edit. Rosweid.

(1) Voici cette inscription curieuse :

Anno ab incarnatione Domini millesimo : c
sexto. Kl. julii domnus Poncius Barbastrensis
episc pus et sancte Fidis vi ginis monachus
Hoc altare Begonis abbatis dedicavit
et de ✝ XPI *et sepulcro ejus multosque*
alias sanctas reliquias hic reposuit.

On remarquera que la croix qui précède le mot *Christi* écrit en abrégé et en grec, remplace le mot *cruce*. M. Mérimée, dans son ouvrage intitulé : *Notes d'un voyage en Auvergne*, en rapportant cette inscription, a omis cette croix sans laquelle le sens est inintelligible.

portent des croix grecques. Il est à remarquer que tout a été taillé dans le même bloc de pierre calcaire. C'est donc, malgré les colonnes, un autel monolithe, dans la construction duquel on a tenu à faire l'application des traditions de l'autel en forme de table. La hauteur est d'environ un mètre 10 centim. Au centre de la table est une cavité carrée de onze centimèt., qui a renfermé des reliques. Cet autel doit être rapporté aux premiers temps du XII[e] siècle (1).

Dans la même église de Sainte-Marthe, consacrée en 1197, on voit un bas-relief d'une exécution assez barbare, indiquant la cérémonie de la dédicace de l'église, par la consécration de l'autel majeur. Sur le premier plan est dressée une table d'autel portée sur quatre petites colonnes. Les évêques consécrateurs sont assis aux extrémités. Ils tiennent la crosse d'une main, et de l'autre ils font les onctions sur l'autel; au milieu s'élève la croix, aux côtés de laquelle sont deux vases remplis des huiles bénites, destinées aux onctions. Ces évêques portent de petites mitres fort basses et dont les cornes ou pointes correspondent aux épaules des prélats, selon l'usage alors adopté dans plusieurs diocèses de Provence. Le bas-relief et l'inscription sont gravés sur une table de marbre (2).

Nous parlions tout à l'heure d'un autel monolithe à Tarascon; on en connaît un autre plus intéressant encore, dont on voit la figure et la description dans le tome VI du *Cours d'antiquités nationales* de M. de Caumont. Il présente une forme très-singulière et se trouvait primitivement placé dans une église circulaire du XII[e] siècle. Cet autel, haut de 83 centimètres et large de 90, est semi-circulaire. Il devait être adossé à un mur, mais sans y être incrusté, de sorte qu'il pouvait aisément être déplacé. La table semi-circulaire repose sur trois colonnettes; elle est légèrement creusée en dessus, et offre un demi-cercle orné de six lobes; les trois supports s'appuient sur une table arrondie comme la première. Ce qu'il y a de remarquable dans cet autel, c'est qu'il est d'un seul morceau, en marbre : la table et les colonnes ont été taillées dans un même bloc, qui provient, selon toutes les apparences, des constructions antiques de Vienne. Les chapitaux des colonnettes, ajoute M. de Caumont, si bon juge en cette matière, me font croire que ce petit monument est de même temps que l'église dans laquelle il était originairement placé.

(1) *Bullet.*, *Monum.*, tom. XI, pag. 102.

(2) L'inscription doit se lire ainsi :

Mille ducentis
transactis minus at tribus an
nis Imbertus presul, Rostagno
presule secum in prima
junii consecrat ecclesiam.

C'est-à-dire mil deux cents moins trois (1197) ans s'étant écoulés (depuis l'Incarnation) le prélat Imbert, accompagné du prélat Rostang, le 1[er] juin, consacre cette église. (*Monum. de Sainte-Marthe*, pag. 84 et suiv.)

Mais l'autel de Saint-Germer, au diocèse de Beauvais, est l'un des plus importants qui nous soient restés du XII[e] siècle. M. Bœsvilvald en a donné une magnifique gravure dans les *Annales archéologiques* dirigées par M. Didron, et plusieurs antiquaires en ont donné la description. Cet autel, en carré long et en forme de tombeau, a les dimensions suivantes: hauteur, 1 mètre 24 centimètres; longueur, 1 mètre 72 centimètres; largeur, 80 centimètres.

La décoration de l'autel de l'église de Saint-Germer consiste en quatre arcs à plein cintre, reposant sur quatre colonnettes régulièrement espacées. Ces colonnettes ont une base presque attique, avec un tore aplati, muni d'appendices au lieu de plinthe; le fût en est court et les chapiteaux sont ornés de volutes épaisses, comme on en sculptait si souvent au XII[e] siècle. Le bandeau, qui s'appuie sur le tailloir du chapiteau, se prolonge tout autour du monument, en suivant les ressauts et les enfoncements : il est poncтué. Les archivoltes des arcades sont ornées d'espèces de pointes de diamants en creux; elles sont séparées les unes des autres par deux feuilles dont les divisions ressemblent un peu à la moitié d'une palmette antique. Au-dessous des arceaux, le tympan est recouvert entièrement d'une feuille polylobée largement épanouie. Enfin la table repose sur des moulures vigoureusement profilées. Les flancs de l'autel sont ornés de deux arcs semblables à ceux de la face antérieure et appuyés sur trois colonnettes. L'autel de Saint-Germer, dont les détails ne sont pas traités avec délicatesse, produit cependant beaucoup d'effet par l'ensemble de la composition. Le système général d'ornementation permet à l'œil de saisir à distance, sans la moindre confusion, les motifs adoptés par l'artiste. Les saillies et les creux, par le jeu prononcé de la lumière et des ombres, rendent toutes les formes apparentes. Il est rare de rencontrer une composition architecturale à la fois aussi sévère et aussi élégante. Le XII[e] siècle y a fortement imprimé son cachet, si distinct dans toutes les œuvres de la phase transitionnelle, où les qualités essentielles de la solidité sont tempérées par un heureux mélange d'ornements variés et gracieux.

Nous pourrions décrire quelques autres autels semblables ou analogues à celui de Saint-Germer. Nous croyons que celui-ci suffit pour prouver la justesse d'une pensée que nous avons émise fréquemment et sur laquelle nous aurons à revenir souvent encore : c'est que le XII[e] siècle, comme le siècle précédent, construisit des autels à décoration sculpturale permanente. Durant la période de transition, on avait adopté dans de grands édifices un système bien caractérisé, aussi éloigné des lourds autels de Spire et de Saint-Savin, que le style de cette belle époque diffère de celui des premiers temps de la rénovation au XI[e] siècle. Ne l'oublions pas cependant, ce système ne fut pas exclusif. A côté des autels en tombeau, dont la décoration était fixe et adhérente à la construction mê-

me, il y en avait d'autres dont la décoration était essentiellement mobile et variable. Ces faits ont une valeur très-significative : nous tenons à les bien constater.

Les traditions du siècle de Constantin et de celui de Charlemagne, relativement à la décoration des autels avec des tables d'or ou d'autres métaux émaillés et artistement travaillés, ne se perdirent pas durant la période romano-byzantine : elles reçurent même une nouvelle consécration par l'élan qui se manifesta presque universellement dans chaque branche des beaux-arts. Dans les diverses contrées de l'Europe chrétienne, on possède des monuments de ce genre, ou au moins des documents historiques propres à donner quelque idée des richesses du passé.

D'après les recherches du savant Sulpice Boisserée, dont on doit nécessairement invoquer le nom dans les questions d'archéologie germanique, il subsiste encore en Allemagne trois autels en métal ornés d'émaux. Le premier provient de l'église de Lendesdorf, près d'Andernach, et se trouve entre les mains de la famille Finck, à Coblentz. L'autre est conservé à Cologne, dans la collection Wallraf. Le devant d'autel de Lendesdorf, d'après M. Boisserée, ressemble en tout point à celui de l'église collégiale de Combourg, près de la ville de Hall, qu'il a figuré dans un de ses ouvrages. Dans ce dernier, le Christ occupe le milieu du tableau, entouré d'un encadrement elliptique émaillé, la main droite levée pour bénir, et la gauche appuyée sur un livre ; le nimbe en émail bleu, semé de petits fleurons en émail rouge, est surhaussé et tend à prendre la forme d'un ovale ; la croix en est richement ornée de pierreries. Les apôtres sont disposés sur deux rangs, séparés par des pilastres élégamment émaillés, où les couleurs bleue, rouge, verte, jaune et blanche, sont habilement distribuées. Une inscription est placée autour de l'autel ; elle se rapporte à la vie des apôtres ; une autre suit les contours du cadre elliptique qui environne le Christ ; enfin les apôtres ont leur nom inscrit près de la tête, de manière que la ligne se trouve coupée en deux par le nimbe. Au devant d'autel conservé à Cologne, il n'y a que les colonnes et les arceaux formant des compartiments, qui soient en métal émaillé ; les figures des saints sont dessinées avec la plus grande simplicité au moyen d'un trait noir sur fond d'or.

L'autel de Bâle, actuellement entre les mains d'un antiquaire, est un des monuments les plus somptueux de ce genre : on y admire la plus rare perfection du travail unie à la richesse de la matière. Ce magnifique autel, devenu la propriété de M. le colonel Theubet, servait à décorer le maître-autel de la cathédrale de Bâle aux jours de fêtes solennelles. Ce devant d'autel tout en or, pèse au moins 25 marcs ; il a trois pieds et huit pouces de hauteur, sur cinq pieds six pouces de largeur.

En voici la description sommaire que la gravure rendra plus intelligible. (Voir à la fin du volume.)

La planche d'or travaillée *au repoussé* est appliquée sur un fond de bois de cèdre de 3 pouces d'épaisseur, selon les dispositions suivantes. A la partie supérieure règne une espèce de corniche qui soutient la table : elle est ornée de nombreux enroulements de feuillages au milieu desquels on aperçoit quelques figures d'animaux ; elle s'appuie sur une sorte d'architrave ou de plate-bande sur laquelle on lit un vers latin. La face antérieure est encadrée de deux bandes de rinceaux et d'arabesques ; au centre on voit cinq figures en relief, de 22 pouces d'élévation, qui représentent Notre-Seigneur, les trois archanges Michel, Gabriel et Raphaël. Ces statuettes sont placées sous des arcades en plein cintre, dont l'archivolte indique, au moyen d'une inscription, le nom de chacun des personnages. Les arcs reposent sur des colonnettes annelées, dont le chapiteau est composé de végétations fantastiques et dont la base est formée de moulures semblables à celles de la base attique, sauf quelques modifications. La figure du centre représente le Rédempteur, la tête entourée du nimbe crucifère, bénissant à la manière latine, de la main droite, et tenant de l'autre main un globe sur lequel on aperçoit le Chrisme (XP) et les lettres A et Ω (alpha et oméga). Les vêtements sont amples, bien drapés, rattachés par une ceinture, avec un manteau à grands plis : les détails accusent ouvertement le style byzantin. Les pieds sont nus ; à côté, on voit prosternés deux personnages très-petits, représentant Henri II, empereur d'Allemagne, et Cunégonde, sa femme. Autour du cintre de l'arcade qui surmonte la tête, on lit les mots suivants : *Rex regum et Dominus dominantium*. A la droite du Sauveur sont saint Michel et saint Benoît, à la gauche saint Gabriel et saint Raphaël. Les archanges et le saint patriarche des moines de l'Occident ont la tête entourée du nimbe en bouclier arrondi, orné de pierreries. Les anges sont revêtus de longues robes flottantes, tenant en main un bâton de voyage : saint Michel porte un globe sur lequel on distingue une croix. Toutes ces représentations sont pleines de symbolisme. Saint Michel porte le signe de la rédemption humaine, sans doute comme un emblème de sa victoire sur Lucifer et sur les mauvais anges. D'après le sentiment de plusieurs d'entre les saints Pères, les anges rebelles ont refusé de rendre à Dieu l'honneur qui lui est dû dans la personne adorable de Jésus-Christ, qui réunit en elle la nature divine et la nature humaine. C'était donc par la vertu mystérieuse de la croix que l'archange Michel devait triompher des puissances célestes que leur crime transformait en anges de ténèbres. Les deux autres portent à la main le bâton du voyageur, parce qu'ils furent envoyés en mission sur la terre, l'un pour guider le jeune Tobie, l'autre pour annoncer à la sainte Vierge l'admirable prodige de l'incarnation du Fils de Dieu. Les trois anges ont les pieds nus, tandis que saint Benoît a les pieds chaussés. En iconographie, cette

circonstance n'est pas indifférente; elle a même une signification très-belle. Le Sauveur, les apôtres et les envoyés célestes sont représentés les pieds nus : c'est un signe de sainteté privilégiée. Saint Benoît, vêtu de l'habit de moine, la tête couverte, tient d'une main la crosse abbatiale et de l'autre un livre fermé, sans doute le livre de ses constitutions. Sur un fond d'arabesques élégamment disposées au-dessus des arceaux, se dessinent quatre médaillons, pareillement en relief, et représentant sous une forme humaine, par une ingénieuse allégorie, les quatre vertus cardinales, la Prudence, la Justice, la Modération ou la Tempérance, et la Force ou le Courage. L'artiste a choisi pour encadrement un jeu d'arabesques emprunté au règne animal et au règne végétal, et dans la composition duquel il semble avoir voulu réaliser cette pensée biblique : *Toute créature loue le Seigneur Dieu.* Sur la ligne supérieure du soubassement on lit encore un vers latin. Enfin les parties inférieures sont semblables de dessin et d'ornementation aux parties du sommet.

Les deux vers latins dont nous avons déjà parlé,

Quis sicut Hel fortis medicus soter benedictus
Prospice terrigenas clemens mediator usias.

ont donné naissance à plusieurs interprétations. Un passage de Guillaume Durand, dans son *Rational des divins offices*, pouvait facilememt mettre sur la voie. « Quelques-uns des archanges ont un nom particulier, qui désigne par sa signification ce qu'ils ont fait d'après les ordres de Dieu. — Le mot hébreu Gabriel se traduit en latin par *Force de Dieu*. Lorsque la puissance ou la force de Dieu se manifeste, Gabriel est envoyé. C'est lui qui annonça la naissance du Christ qui vainquit le démon et qui dans l'humilité vient combattre les puissances de l'air. — Le nom hébreu Michael, Michel, signifie *Quis ut Deus, qui est comme Dieu.* Lors donc que quelque chose de merveilleux s'opère dans le monde, cet archange est envoyé, et son nom lui vient de l'œuvre elle-même, parce que ce que Dieu fait est au-dessus de toute puissance humaine : c'est pourquoi il fut envoyé en Egypte pour frapper le pays des sept plaies mémorables. Quelques-uns cependant ont dit que Michel était le nom d'un ange. — Raphaël signifie *guérison* ou *médecine de Dieu.* En effet, quand il est question de guérir ou de procurer des remèdes, c'est l'archange Raphaël qui est envoyé : aussi fut-il envoyé à Tobie pour le guérir de son aveuglement (1). »

Avec ces explications préliminaires, en lisant la légende curieuse qui fait connaître l'origine de ce monument, on comprendra le sens des inscriptions et de la composition générale. Voici cette légende historique. Henri II, empereur d'Allemangne, était attaqué de la pierre, et la médecine avait en vain essayé de le guérir. Dans cette extrémité, il implora l'intercession de saint Benoît, lui promettant de consacrer par un monument splendide la mémoire de sa guérison. Sa prière fut entendue, et pendant la nuit le saint vint déposer dans la main du prince la cause de ses souffrances. Fidèle à son vœu, l'empereur dédia à son céleste médecin la table d'autel en or fin que nous venons de faire connaître et qui fut confiée aux soins du clergé de la cathédrale de Bâle, dans la première moitié du XIe siècle.

Le premier vers,

Quis sicut Hel, fortis, medicus, soter, benedictus,

renferme les noms, dans un ordre nécessité par la mesure du vers, du Sauveur, des trois archanges et de saint Benoît, personnages représentés aux milieu des cinq arceaux de la face antérieure (1).

Le second vers,

Prospice terrigenas, mediator clemens, usias.

se traduit ainsi : « Abaissez vos regards, médiateur clément, sur les natures terrestres. » Telle est l'interprétation de M. l'abbé Cousseau, de Poitiers. M. l'abbé Crosnier, de Nevers, propose un autre système d'interprétation; mais quelque ingénieux qu'il soit, il n'est guère admissible (2).

Il résulte d'un document historique cité par M. le colonel Theubet, dans sa Notice sur l'autel de Bâle, que ce magnifique parement ne servait qu'à certaines fêtes, et seu-

(1) « Quidam autem archangelorum privatis nominibus appellantur, ut per vocabula ipsa in opere suo quid valeant designetur. — Gabriel namque hebraice interpretatur latine *Fortitudo Dei*. Ubi enim ipsa potentia divina vel fortitudo manifestatur, Gabriel mittitur. Unde ipse annuntiavit Christum nasciturum qui diabolum devicit et humiliter ad debellandas aereas potestates venit.— Michael interpretatur *Quis ut Deus*. Quando enim aliquid miræ virtutis in mundo fit, hic archangelus mittitur, et ex ipso opere nomen est ei, quia nemo potest facere quod facere potest Deus. Unde ipse missus est in Ægyptum ad immittendas illas plagas famosas. Quidam tamen dixerunt quod Michael est nomen unius angeli.—Raphael interpretatur *Curatio* vel *medicina Dei*. Ubicumque enim medicandi vel curandi opus necessarium est, Raphael archangelus mittitur. Unde ad Tobiam missus est ut eum a cæcitate liberaret. » (Guill. Durand., *Ration. div. off., de Præfatione.*)

(1) Le mot *Hel, El*, en hébreu, signifie *Dieu*. *Quis ut Hel* est la même chose que *Quis ut Deus*, nom de l'ange Michel.

(2) « Un *ex-voto* est tout à la fois un acte de reconnaissance et un monument qui conserve le souvenir du bienfait ; il est donc naturel de trouver sur le retable saint Benoît, auteur du bienfait. Mais il faut que les siècles à venir sachent que ce bienfait fut une guérison miraculeuse : il faut donc parler de la maladie. C'est en effet ce qui est exprimé dans le second vers du distique. *Usia*, d'après Ducange, est le nom d'une maladie : *Grammatici usiam, quasi ab urendo, vocant.* C'est peut-être un mot générique convenant à toutes les maladies qui font éprouver un sentiment de brûlure, une douleur cuisante. Or, quelle maladie plus cruelle, quelle douleur plus cuisante que celle de la pierre? Ce mot vient donc ici tout naturellement. Le prince guéri fait des vœux pour le soulagement de ceux qui sont atteints de maladies aussi cruelles. La traduction du second vers serait : « Médiateur clément, jetez un regard bienveillant sur les douleurs cuisantes des mortels. » (M. l'abbé Crosnier, *Ann. arch.*)

lement pour la décoration du maître-autel de la cathédrale (1).

Tout concourt donc à donner un haut intérêt à l'autel de Bâle. Le travail est d'une perfection surprenante : on a obtenu au moyen du repoussé un relief considérable pour tous les détails, et l'on a la preuve de la grande habileté de l'artiste auquel on doit ce chef-d'œuvre. D'autres églises possédaient des retables du même genre, moins la richesse de la matière : les érudits savent que certaines vieilles chroniques font mention d'autels en cuivre émaillé. Les retables en métal forment donc un parement d'autel parfaitement en harmonie avec l'état des arts au moyen âge et l'idée que se formaient les artistes du temps de la décoration des autels principaux. L'orfévrerie consacrait toutes ses ressources et les matières les plus précieuses à l'embellissement de l'autel. Pourquoi, hélas ! sommes-nous aujourd'hui dans l'impuissance, non-seulement de renouveler ces merveilles, mais encore d'en faire exactement l'histoire à l'aide des monuments eux-mêmes? L'archéologie religieuse a fait des pertes immenses dans les diverses branches qui en constituent le domaine, mais peut-être n'en a-t-elle pas fait de plus nombreuses et de plus sensibles que dans les objets précieux qui forment le mobilier des églises? L'appât des richesses a stimulé encore l'ardeur déplorable des vandales dont les atteintes ont tant déshonoré nos monuments religieux.

Ainsi, comme on a pu s'en convaincre, les autels en pierre et en métal sont également intéressants pour l'art et pour la science. Le génie artistique y a épuisé ses trésors. Dans le rapprochement entre les monuments d'architecture et les parties accessoires destinées à orner ou à meubler ces mêmes monuments, on découvre une preuve nouvelle de la marche progressive et parallèle de toutes les branches de l'art ecclésiastique au moyen âge. Et ce qui n'est pas moins curieux pour l'observateur, c'est que chaque branche de l'art a ses procédés particuliers entièrement distincts : on y remarque une physionomie commune, avec des caractères spéciaux. C'est cette observation, fondée sur des faits nombreux, qui embarrasse actuellement les architectes habiles chargés de la restauration de nos vieux édifices; ils craignent toujours, et avec raison, d'appliquer aux œuvres de menuiserie, d'orfévrerie, de décoration, des principes exclusivement réservés aux compositions architecturales.

On pourrait encore tirer quelque lumière des monuments secondaires où sont figurés des autels. Nous n'en ferons pas usage, parce que les faits que nous avons signalés suffisent au but que nous nous sommes proposé d'atteindre. Ces détails, quelque curieux qu'ils soient, exigeraient une interprétation qui nous entraînerait trop loin. Nous nous contentons de donner le dessin d'un fragment de la célèbre châsse de Mozat. Ce reliquaire intéressant, véritable type des œuvres d'orfévrerie à cette époque, a été fidèlement dessiné et représenté sous tous les aspects dans l'ouvrage de M. Mallay, intitulé : *Les églises romanes et romano-byzantines de l'Auvergne*. On y voit un autel couvert de draperies et orné d'une croix et de deux chandeliers ; au-dessus est une lampe suspendue.

Durant la période romano-byzantine, on ne connaissait pas l'usage des contre-retables, qui jouèrent plus tard un si grand rôle dans la décoration des autels. Le tombeau ou la table n'était point encombré d'ornements accessoires, comme cela eut lieu fréquemment dans des temps plus rapprochés de nous : c'est encore le règne de la simplicité des premiers âges chrétiens. Sur l'autel on plaçait uniquement les offrandes qui devaient servir à la confection de l'Eucharistie, et le saint livre des Evangiles qui renferme la parole de Dieu. En certaines églises et à des époques diverses, on établit près de l'autel deux tabernacles en forme d'armoire ou de *sacrarium*, destinés à recevoir la réserve eucharistique et le livre des Evangiles, auquel on témoignait un respect presque égal à celui que nous devons au sacrement de l'autel, d'après cette belle parole si connue dans la langue ecclésiastique : *Verbum Dei, sicut corpus Christi*.

Aux XIe et XIIe siècles, on plaça la réserve eucharistique dans des tours ou colombes semblables à celles que nous avons décrites à l'époque précédente : c'est à peine si l'on pourrait citer quelques exceptions à cette règle, ou quelques modifications aux formes précédemment consacrées. Les mêmes usages demeurèrent constamment en vigueur. Nous pourrions apporter un grand nombre de témoignages pour confirmer cette assertion : on en trouve un grand nombre dans les documents historiques contemporains, et les Bénédictins en ont recueilli une grande quantité dans leurs savants ouvrages sur la liturgie. Nous citerons un seul fait relatif à l'Angleterre et qui prouve que cet usage était commun à la plupart des pays de la chrétienté. Matthieu Paris raconte qu'en 1140 Etienne, roi d'Angleterre, avant d'assiéger la ville de Lincoln, voulut entendre la messe, et que pendant la célébration du saint sacrifice, le lien qui retenait la colombe où était enfermée l'Eucharistie suspendue au-dessus de l'autel vint à se rompre, ce que le roi regarda comme un fâcheux présage (1).

Nous donnons une gravure représentant une colombe eucharistique de la fin du XIIe siècle, provenant de l'église de Raincheval, au diocèse d'Amiens.

(1) « Ordinatum est per capitulum quod aurea tabula in subsequentibus festis ad summum altare non aliter. » M. de Caumont, dans la VIe partie de son *Cours d'antiquités monumentales*, a analysé la notice de M. le colonel Theubet. Dans le partage des fonds d'église qui a été fait en 1834 entre la ville et la campagne de Bâle, l'autel en or est échue à la campagne, et le gouvernement du canton en a ordonné la vente.

(1) Matthæi Paris., *Angl. Hist. maj. in Stephan.*, pag. 75.

On ignorait non-seulement l'emploi des contre-retables au XI^e et au XII^e siècle, mais encore celui des gradins sur la table de l'autel. Le tabernacle accompagné de ses gradins, comme nous le voyons aujourd'hui dans toutes nos églises et sur tous les autels, est une innovation qui n'est pas antérieure au XVI^e siècle : nous y reviendrons longuement plus bas. A l'époque romano-byzantine, la croix et les chandeliers étaient posés sur la table elle-même, ainsi qu'on le voit dans la figure de la châsse de Mozat. Mais quelle était la forme des chandeliers durant cette période ? Les croix offraient-elles l'image du crucifix, comme celles que nous plaçons aujourd'hui sur l'autel ? Questions difficiles à résoudre, auxquelles nous répondrons brièvement.

Si nous n'étions pas retenus par les limites étroites dans lesquelles nous nous sommes enfermé, nous aimerions à faire l'histoire des représentations diverses de la croix de Notre-Seigneur, des formes diverses qu'on lui a attribuées, de la place qu'on lui a donnée dans les édifices religieux, en y rattachant plusieurs traits accessoires, aussi intéressants pour la piété du chrétien que curieux pour la science de l'archéologue. Molanus, dans son traité des saintes images, en a esquissé légèrement quelques traits : nous nous contenterons d'en analyser les chapitres les plus importants, afin de ne pas trop nous éloigner de notre sujet.

Dès le temps de la prédication apostolique, les chrétiens manifestent une vénération profonde pour le signe de la croix, ainsi qu'il est surabondamment prouvé par le témoignage des premiers écrivains ecclésiastiques et par les monuments. Rufin, Sozomène, saint Jérôme, Lactance, saint Ambroise, saint Augustin et beaucoup d'autres saints Pères dont il serait superflu de citer les noms, entrent à ce sujet dans des détails pleins d'intérêt. Saint Jean Chrysostome parle de la croix avec cette éloquence vive et entraînante qui se retrouve dans toutes ses paroles.

En comparant entre eux les différents passages extraits de leurs écrits, on hésite pour savoir si la croix était communément ornée de l'image du crucifix. Certains antiquaires, suivant l'impression produite en eux par quelques textes particuliers, soutiennent que, pendant les dix premiers siècles de l'Eglise, on ne voyait pas de crucifix, mais seulement des croix ; d'autres, au contraire, admettent que la coutume de représenter le Christ en croix s'est toujours conservée dans l'Eglise sans nulle interruption. Les premiers apportent à l'appui de leur opinion une observation d'une haute valeur, c'est que, dans les monuments les plus anciens de l'antiquité ecclésiastique, on ne voit jamais de crucifix. Les autres apportent en faveur de leur sentiment des textes si clairs et si précis, qu'on ne peut résister à leur autorité. Nous admettons pleinement le sentiment des derniers, qui s'accorde mieux avec l'esprit de l'Eglise et qui relie ensemble tous les faits dans les mêmes traditions générales.

La croix fut représentée sur de nombreuses médailles en or, en argent et en bronze, à l'effigie de Constantin le Grand (1). Dans les sculptures et les peintures des Catacombes de Rome, on voit assez souvent la figure de la croix ; quelquefois elle est ornée et enrichie de pierres précieuses ; elle est même parfois couverte de fleurs et perdue, pour ainsi dire, au milieu d'une décoration luxuriante ; jamais elle ne porte de crucifix (2).

Un des plus anciens auteurs qui parle d'une image du crucifix dans une église est Lactance, si toutefois il est l'auteur des vers *sur la passion du Sauveur* (3), qui lui ont été longtemps attribués. Voici ses paroles remarquables :

Quisquis ades, medii me subis in limina templi,
Siste parum, insontemque tuo pro crimine passum
Respice me, me conde animo, me in pectore serva.

Elles supposent évidemment la coutume de placer un crucifix au milieu de l'église, comme cela se pratiqua pendant toute la durée du moyen âge. C'est ainsi qu'elles sont interprétées par les historiens ecclésiastiques et les auteurs liturgistes. Saint Ambroise, cependant, dans un de ses discours, compare la croix à un mât de navire, en disant qu'à son ombre les chrétiens n'ont rien à craindre du naufrage du siècle. Le saint évêque de Milan parle uniquement de la croix, sans donner à entendre qu'elle fût ornée de l'image du crucifix. Au VI^e siècle, suivant le rapport du vénérable Bède, le moine saint Augustin, apôtre de l'Angleterre, et ses compagnons, avaient coutume de porter devant eux, comme un étendard sacré, une croix d'argent avec un tableau sur lequel était peinte la figure de Notre-Seigneur. Dans ce même VI^e siècle, saint Grégoire de Tours rapporte un fait bien connu des savants, qui prouve évidemment que dans certaines églises on représentait Jésus-Christ en croix (4). De ces divers passages on pourrait tout au plus conclure que l'image du crucifix n'était pas constamment représentée sur la croix ; mais qu'il y a loin de cette conclusion aux prétentions de nos adversaires !

Quelle était la forme véritable de la croix ? Le sentiment le plus probable est celui de saint Thomas d'Aquin, appuyé sur certains passages de Lucien et de Tertullien : il pense que la croix ressemblait à la lettre T *Thau*,

(1) « Supersunt hodiedum ærea, argentea, aurea Constantini numismata, in quibus expressa Christi crux. » *Voy.* (Baronius *ad ann.* 325, n. 206.)

(2) Les très-rares exceptions que l'on pourrait citer à l'encontre de cette assertion peuvent être attribuées à une époque postérieure à l'ère des persécutions et au temps où l'on ornait les Catacombes de sculptures et de peintures. Les traits faisant allusion au supplice des martyrs ne s'y rencontrent jamais. Dans une savante dissertation sur cette matière, M. Raoul Rochette démontre péremptoirement que certaines images de ce genre ont été introduites dans les souterrains sacrés à une époque qui n'est pas antérieure au IX^e siècle.

(3) S'il en faut croire la critique moderne, Lactance ne serait point l'auteur du poëme sur la *Passion du Sauveur*.

(4) *Gregor. Turon.*

et à ce que les héraldistes appellent aujourd'hui *croix potencée*. Le passage suivant de saint Jérôme ne laisse pas subsister la moindre incertitude : « Dans les anciennes lettres des Hébreux, dit-il en son commentaire sur le chapitre IX d'Ezéchiel, dont se servent encore aujourd'hui les Samaritains, la dernière lettre *Thau* ressemble à la croix qui est peinte sur le front des chrétiens et dont ils font fréquemment le signe avec la main (1). »

Mais plusieurs passages de saint Augustin combattent cette opinion et supposent évidemment que la croix avait quatre branches, selon la forme usitée de nos jours. Saint Grégoire de Nysse, saint Jean Damascène, saint Isidore de Séville, s'expriment de la même manière. Ce dernier dit expressément que la croix du Sauveur ressemblait à la lettre *Thau*, à laquelle on devait ajouter une partie supérieure, au-dessus de la ligne transversale (2).

Dans cette divergence d'opinions, il serait difficile de se prononcer dogmatiquement pour l'un ou l'autre parti. Nous inclinons fortement vers le sentiment adopté par saint Thomas, parce qu'il s'accorde mieux avec le témoignage des auteurs profanes qui parlent de la croix, comme instrument de supplice pour les esclaves et ceux qui n'étaient pas citoyens romains. Or, rien ne porte à croire que les Juifs, en préparant la croix de Jésus-Christ, s'écartèrent de la forme généralement adoptée par les Romains. On expliquerait les passages de saint Irénée, de saint Augustin et des autres, en disant que la croix avait été modifiée en certaines églises par l'addition du titre, qui, au lieu d'être une tablette de bois fixée au centre de la croix à l'aide de longs clous de fer, fut changé en une véritable branche fixe et semblable aux parties transversales. Cette explication serait d'autant plus plausible qu'elle ne serait, pour ainsi dire, que la traduction d'un passage de saint Cyprien, qui dit que « Pilate prit une tablette, écrivit dessus le titre en trois langues et fixa cette tablette au moyen de trois clous au sommet de la croix avec le nom du roi des Juifs (3). »

Quel était le nombre des clous qui servirent à attacher à la croix le corps du Sauveur ? Saint Cyprien, saint Grégoire de Tours et un grand nombre d'auteurs après eux disent expressément que les clous furent au nombre de quatre. Leur sentiment cependant n'est confirmé par aucun témoignage positif de la tradition. Nous ne connaissons aucun texte des temps apostoliques propre à éclaircir cette question. Mais il est très-vraisemblable que les pieds du Sauveur furent attachés avec deux clous ; il eût été extrêmement difficile de fixer les pieds l'un sur l'autre avec un seul clou, surtout sans briser les os : or, saint Jean applique à Notre-Seigneur en croix la célèbre prophétie : « Vous ne briserez aucun de ses os : » *Os non comminuetis ex eo*. Tous les crucifix anciens, antérieurs au XIIIe siècle, ont toujours quatre clous, et si ceux postérieurs à cette époque n'en ont que trois, il est évident que les anciens possèdent une autorité plus grande que les modernes.

La tête du Christ en croix doit-elle être couronnée d'épines ? La réponse à cette question est donnée par les saints Pères qui admettent que Notre-Seigneur a conservé jusqu'à sa mort la couronne d'épines placée sur sa tête par les soldats. Ils y voient une signification mystique admirable, Jésus-Christ, dans sa passion, étant devenu par son sang et ses humiliations, le véritable roi de ce monde, le roi des chrétiens. Nous devons néanmoins ajouter que le sentiment des écrivains ecclésiastiques à ce sujet n'est pas entièrement certain, quoiqu'il soit très-probable.

Si l'on demande de quelles épines était formée la couronne du Christ : je crois, dit Molanus, qu'elle était faite de branches entrelacées de l'arbre qu'on appelle en français *nerprun* ou vulgairement bouc-épine. Les observations de Pierre Bellon motivent assez fortement cette opinion. On lit le passage suivant dans un livre intitulé : *les Observations de plusieurs singularités* : « Cherchant les plantes en tournoyant les murs de Jérusalem, avons veu d'une espèce d'hyoscyame qui ne croist point en Europe ; et en les examinant diligemment, pour ce que désirions sçavoir quelles épines trouverions, pour entendre de quelque espèce estait celle dont fut faicte la couronne de Notre-Seigneur ; et n'y ayant trouvé rien d'espineux plus fréquent que le *rhamnus ;* dont nous a semblé que sa couronne fust d'un tel arbre. Car nous n'y avons vu croistre nulles ronces, ou autre chose épineuse ; il y a bien quelques capriers épineux. Parquoy voyants que les Italiens appellent vulgairement le rhamnus *spina santa* (et principalement entour Macerata, et à Pezaro, auquel lieu avons trouvé les haies n'estre faictes d'autres arbres, comme aussi en Jérusalem), l'avons bien voulu mettre en ce passage ; joinct que les anciens Arabes nomment l'arbre, duquel fut fait la couronne, *alhansegi*, que les interprètes tournent en latin par *corona spinea*. »

Les détails dans lesquels nous venons d'entrer, tout incomplets qu'ils sont, sont utiles pour se former une juste idée de la manière dont on a représenté Notre-Seigneur en croix, dès les siècles les plus reculés. Non-seulement l'image de la croix dominait l'église tout entière et l'assemblée des fidèles, comme nous l'avons vu d'après Lactance et saint Ambroise, mais encore elle était placée sur l'autel lui-même, au rapport de Rufin, qui raconte comme une femme d'Alexandrie

(1) Voyez à ce sujet une très-savante et très-curieuse dissertation dans la Démonstration évangélique de Huet, évêque d'Avranches, propos. 9.

(2) Iste trecentorum (Gedeonis militum) numerus in T littera continetur, quæ crucis speciem tenet, cui si super transversam lineam id quod in cruce eminet addetur, non jam crucis species, sed ipsa crux esset. » (Isidor. *in cap.* v *Judicum*.)

(3) « Pilatus accepit tabulam, et titulum scripsit tribus linguis, et in capite ligni clavis tribus tabulam, cum nomine regis Judæorum, confixit. »

recouvra miraculeusement la santé en priant devant la croix de l'autel. En cela le témoignage de l'histoire est confirmé par toutes les liturgies qui prescrivent, comme une règle importante, de mettre une croix sur l'autel où doit être offert l'auguste sacrifice de la messe. Aussi, dans les monuments iconographiques les plus anciens, nous voyons constamment l'autel distingué par la croix qui le domine. Souvent même la présence de cette croix est le seul signe qui serve à nous faire discerner l'autel couvert de longues draperies des tables communes, également couvertes de draperies flottantes. Les croix placées sur ces autels sont constamment dépourvues de crucifix, ainsi qu'on peut s'en convaincre par l'inspection des miniatures des manuscrits et des vitraux du XII[e] siècle. Quelque signification que l'on prétende attacher à cette observation archéologique, elle ne peut exercer aucune influence sur la pratique actuellement en vigueur, lors même qu'il s'agirait de rétablir des autels de la période romano-byzantine dans leurs formes primitives, avec tous leurs accessoires anciens.

Il serait aujourd'hui fort difficile de retrouver exactement et pour tous les cas la forme des chandeliers, si l'on voulait uniquement s'en tenir aux monuments qui ont échappé à la destruction des siècles et qui sont venus jusqu'à nous. Mais si les pièces ont trop souvent péri, on trouve dans les monuments iconographiques la représentation de divers objets mobiliers. Dans les vitraux peints, les peintures murales, sur les pierres tombales, dans les missels à miniature, on rencontre fréquemment des chandeliers figurés soit isolément, soit entre les mains d'anges ou de jeunes clercs.

Il ressort de la comparaison de ces diverses représentations des remarques très-variées soit sur la forme, soit sur l'ornementation, soit sur la hauteur de ces chandeliers. Une étude attentive nous a de plus en plus convaincu que sous ces différents rapports il n'y eut rien de fixé d'une manière définitive. L'uniformité n'existait point en cette matière, du moins jusqu'au point où l'on a prétendu qu'elle eut lieu. Il y avait des chandeliers très-riches et très-ornés, il y en avait de très-pauvres et de très-simples; il y en avait de petits, il y en avait de grands. Il ne faut pas confondre les chandeliers portatifs, tels que les portent encore aujourd'hui les céroféraires dans nos églises, et les chandeliers immobiles qui restent à demeure sur l'autel : les uns et les autres pouvaient varier en raison de leur destination. On ne saurait disconvenir toutefois que, dans certaines circonstances, il a pu y avoir une ressemblance entre ces deux espèces de chandeliers, d'autant plus complète que, d'après certaines règles du cérémonial, les acolytes posaient leurs chandeliers aux angles de l'autel, comme cela se pratique toujours chez les Grecs.

Quelques archéologues, surtout dans ces derniers temps, ont soutenu que les chandeliers ou candélabres de l'autel étaient extrêmement petits, de même que ceux des acolytes. Nous ne partageons pas entièrement leur avis ; tout en protestant contre la hauteur démesurée que l'on donne aujourd'hui aux chandeliers et aux cierges (1). Si ces chandeliers eussent tous été si courts et si bas, n'eussent-ils pas été ridicules entre les mains des clercs ? D'ailleurs, dans plusieurs sculptures et surtout sur des chapiteaux du XII[e] siècle, dans des translations de reliques ou autres cérémonies religieuses, nous en avons observé qui, comparés à la taille de ceux qui les portaient, étaient d'une hauteur assez considérable. En cette matière, comme en beaucoup d'autres, nous croyons que les opinions exclusives sont fausses.

Les *Annales archéologiques*, dirigées par M. Didron, ont publié au tome IV deux chandeliers d'un modèle charmant, appartenant au musée de l'hôtel Cluny, à Paris. « L'un, le plus riche, accuse la forme romane, tandis que l'autre est plutôt contemporain du système ogival primitif. Les dragons ailés qui se recourbent et s'enchevêtrent dans des rinceaux vomis par une gueule de lion, les lézards qui lèchent et soutiennent à la fois le bord de la bobèche, appartiennent au style roman, qui est court, trapu, énergiquement empatté. Ce chandelier est en cuivre fondu et légèrement ciselé. L'autre chandelier, en trépied comme son voisin, est beaucoup plus simple. Il est lisse, sans à-jour, égayé seulement de petits émaux bleuâtres à la base et au nœud. La tige semble imiter celle du palmier à feuilles en écailles. Cette forme de chandelier, plus élancée, mais beaucoup moins belle que l'autre, semble avoir été préférée (2). »

Si nous passons maintenant à l'étude des piscines qui accompagnent l'autel, nous serons plus heureux que pour l'époque précédente. Nous ne sommes pas réduits à de simples textes empruntés aux chroniqueurs : nous possédons encore des piscines de l'époque romano-byzantine, quoique par le malheur des temps elles soient rares. Il paraît constant que le célébrant, après avoir purifié le calice avec le soin et le respect qu'ont toujours réclamé les croyances catholiques, descendait à la piscine pour se laver les mains. Il n'était pas alors prescrit de verser du vin et de l'eau sur les doigts au-dessus du calice et de prendre cette ablution de la manière qui se pratique de nos jours. La double cuvette que l'on remarque aux piscines anciennes nous aide à comprendre les prescriptions liturgiques. Le conduit qui servait à recevoir l'eau de l'ablu-

(1) Depuis le commencement du siècle actuel on donne aux chandeliers et aux cierges une élévation tellement contre nature, que l'on a été forcé de remplacer les cierges de cire par un *simulacre de cierges* qui porte une bougie; et encore, souvent est-on obligé de soutenir ce frêle et gigantesque échafaudage. On ne devrait pas oublier que les cierges sont allumés par honneur pour le crucifix ou pour le saint sacrement, et qu'il est inconvenant de les voir placés à une hauteur démesurée au-dessus du tabernacle.

(2) *Annal. archéol.*, tom. IV, p. 1. Le premier de ces chandeliers a 0,18 centimètres de haut et le second 0,22 centimètres.

tion des mains après la communion ne pouvait servir à aucun usage profane; on y versait encore l'eau qui avait été employée à purifier les linges sacrés, tels que les corporaux et les purificatoires. La seconde cuvette recevait le vin et l'eau qui restaient dans les burettes après la messe; elle servait encore au lavement des mains que la rubrique prescrit au prêtre qui se prépare à monter à l'autel. Nous aurons occasion de revenir sur ce sujet en citant quelques passages de l'abbé Thiers sur les piscines du XVI° siècle.

Dans l'église de Notre-Dame de Surgères, au diocèse de Poitiers, il y a une piscine du XII° siècle. A la cathédrale de Lausanne, en Suisse, dans une des chapelles absidales, on voit également une piscine de la même époque. Nous donnons la figure d'une autre piscine qui existe dans l'église de l'ancien prieuré de Saint-Gabriel, au diocèse de Bayeux.

Durant la période romano-byzantine, les piscines étaient rarement adhérentes aux murailles, et encore moins souvent établies et creusées dans l'épaisseur des murs : c'étaient le plus communément des espèces de colonnes ou de pédicules isolés portant une cuvette dont le fond se continuait en un canal qui conduisait l'eau sous le pavé de l'église. Ces colonnes mobiles auront disparu dans la suite des temps, mais surtout au XVI° siècle ou au XVII° siècle, à une époque où les rubriques du missel les rendaient inutiles.

VI.

Autels de la période ogivale (XIII°, XIV°, *et* XV° *siècles*).

La fin du XII° siècle et le commencement du XIII° furent témoins de la plus étonnante révolution qui se soit jamais opérée dans l'art de bâtir; et comme cette époque était éminemment religieuse, c'est dans les édifices chrétiens que nous pouvons aujourd'hui en contempler l'origine, les progrès et le développement. Les idées artistiques subirent une modification profonde, non-seulement en architecture, le plus noble des beaux-arts, mais encore dans toutes les branches qui en composent le riche domaine. Alors prit naissance un magnifique système dont l'application apparaît jusques en ces mille petits détails accessoires que l'on rencontre dans toutes les parties d'une église, auxquels il imprime un cachet caractéristique. Un antiquaire ne reconnaît-il pas sans peine et sans hésitation le moindre fragment, la plus petite feuille, le profil en apparence le plus insignifiant, qui appartiennent au XIII° siècle? Dans les arts et dans les lettres grecques, le siècle de Périclès est synonyme de la perfection; en les arts chrétiens du moyen âge le XIII° siècle possède le même privilége. Si l'art ogival a su communiquer tant de grandeur, de majesté, de magnificence, aux monuments d'architecture, n'était-il pas juste qu'il réservât ses plus riches trésors du génie, de goût et de délicatesse, pour la décoration de l'autel, cette pierre angulaire du temple chrétien, comme Jésus-Christ est la pierre angulaire de l'édifice spirituel de l'Eglise? L'ornementation des principaux membres de la basilique ogivale est toujours abondante, gracieuse et originale; celle des autels est encore plus élégante et plus splendide. L'imagination aimait à accumuler ses plus charmantes créations autour de cet autel où la foi nous fait découvrir les plus augustes mystères.

Nous parlons en ce moment des chefs-d'œuvre du style ogival qui resplendissent encore dans plusieurs de nos églises, sans cependant étendre ces considérations à toutes les compositions de cette longue période. Nous sommes encore plus éloignés d'attribuer exclusivement à l'ornementation architecturale la décoration des autels du XIII° siècle au XVI°. Mais nous tenons avant tout à bien constater qu'entre les mains pieuses des artistes du moyen âge, les arts contribuèrent sous toutes les formes, avec une inépuisable variété, à l'ornement des autels. Les étoffes les plus précieuses, les tissus les plus riches, les matières les plus rares, prenaient mille et mille formes pour prêter leur éclat à la gravité du sanctuaire : on consacrait à Dieu ce que la nature et les arts produisaient de plus somptueux.

Dans les basiliques latines et dans les églises primitives de l'Occident, ainsi que nous avons eu l'occasion de le dire ailleurs, l'autel majeur était placé dans le chœur, en avant de l'arcade de l'abside dont l'hémicycle était occupé par l'évêque ou le célébrant, accompagné des prêtres, des diacres et des clercs. Cette disposition demeura la même durant de longs siècles; on lui fit éprouver des modifications dans les derniers temps de la période romano-byzantine, et enfin on la changea généralement pendant la période ogivale. Alors on plaça le maître-autel, au fond de la courbure de l'abside, et le chœur prit des dimensions et une distribution jusqu'alors inconnues. Au lieu de se grouper autour du sanctuaire, les membres du clergé se rangèrent de chaque côté du chœur, suivant l'ordre des dignités ecclésiastiques, ayant à leur tête l'évêque lui-même. C'est par suite de cette organisation hiérarchique que les grands chœurs des cathédrales gothiques conservent toujours la même disposition. Ce ne fut que dans de très-rares églises que le siége épiscopal resta dans l'abside : Les insignes églises de Vienne et de Lyon furent le plus longtemps fidèles à leurs antiques usages; elles admirent les autres changements amenés par le progrès naturel des choses, tel que l'établissement des nombreux autels accessoires, sans vouloir abandonner une tradition qui remonte aux premiers âges du christianisme. Dans l'église épiscopale d'Autun, aujourd'hui détruite, on voyait autrefois au fond du chevet le siége épiscopal de saint Léger; il en était de même à Reims, avant la réédification de la cathédrale, où se trouvait le siége de saint Rigobert. Quoi qu'il en soit, et tout en accordant à la tradition les droits qui lui sont légiti-

mement dus, nous devons convenir que les importantes transformations opérées dans le plan basilical par l'architecture ogivale ont nécessité le déplacement du trône de l'évêque et de l'autel majeur. Comment, en effet, eût-on pu ne pas placer au centre de l'œuvre architecturale, à ce point vers lequel toutes les lignes convergent, où elles se réunissent, où la perspective dirige l'œil comme malgré lui, le maître-autel, l'âme de l'église? Ce placement est si impérieusement commandé, que toute l'ordonnance de l'édifice semble brisée, que l'harmonie est détruite dans les vastes monuments de style ogival où l'on a établi l'autel dit *à la romaine*. Dans ce cas, le rayonnement des chapelles absidales n'est plus motivé, les dispositions du plan, où reluit un symbole admirable, sont inexplicables. Nous n'avons vu nulle part un autel plus remarquable que celui de Saint-Maurice d'Angers produire un plus détestable effet. Cette cathédrale, si intéressante pour l'antiquaire, d'une construction si hardie, si curieuse sous tant de rapports, perd considérablement de grandeur, de dignité, d'harmonie par l'existence d'un immense autel, élevé sous la travée de l'intertransept. Il en est de même à Reims, cette cathédrale que nous aimons à regarder comme le joyau de l'écrin monumental de la France, où le déplacement du maître-autel et en même temps une nouvelle délimitation du chœur ont occasionné l'abandon de la partie la plus sacrée de l'église. A Reims donc le chevet de la cathédrale est désert ou bien il est rempli de laïques. C'est un devoir pour nous de réclamer hautement en faveur des traditions ecclésiastiques des différents âges : de même que ce serait un ridicule contre-sens de placer le siége épiscopal ailleurs qu'au fond de l'abside et l'autel à la tête du chœur dans les basiliques de Saint-Clément, de Saint-Agnès, de Saint-Paul, à Rome; de même aussi ce serait violer les premiers principes de l'art chrétien de la période ogivale en plaçant l'autel majeur ailleurs que dans l'hémicycle du chevet. Adopter le parti contraire, est un contre-sens aussi choquant que de bâtir des autels en style primitif, avec rideaux et grands voiles de soie, dans des églises construites à une époque où ces autels étaient totalement tombés en désuétude.

Au XIII^e siècle, il y eut des autels érigés suivant le double système que nous avons vu précédemment en vigueur, c'est-à-dire, en forme de table ou de tombeau. Nous croyons toutefois pouvoir affirmer que le premier type fut plus fréquemment suivi que le second. Dans quelques églises on rencontre des autels en table, soutenus sur des colonnettes ou sur des tranches latérales, faciles à reconnaître à la forme des moulures et des feuillages, comme appartenant à l'époque ogivale. Du reste, l'apparence de ces autels leur donne une grande ressemblance avec les autels de l'époque précédente.

Les autels en table étaient communément bâtis avec la plus grande simplicité. C'est à peine si la sculpture a orné de feuillages les chapiteaux des colonnettes de support. C'était aux draperies et à des parements mobiles que l'on empruntait la décoration des autels, au moment où l'on y célébrait la messe et dans les circonstances solennelles. En beaucoup de lieux on avait coutume de placer de grandes châsses contenant des reliques sous la table de l'autel. Ces châsses y restaient quelquefois à demeure, d'autres fois elles étaient mobiles. Rien, du reste, ne rentre mieux dans l'esprit de l'Eglise que l'usage de placer le corps des saints martyrs au-dessous de l'autel sur lequel s'immole la victime sans tache.

Parfois les autels de la période ogivale, en forme de table, ayant à la partie antérieure seulement des colonnes pour supports, présentent de petits trous au-dessous de la table, destinés à fixer des châssis sur bois couverts de peintures. On y voyait représentés ou des sujets pieux ou de simples arabesques d'ornement. Nous ne saurions concevoir une idée plus juste de ce genre de décoration qu'en rappelant les gracieux panneaux qui parent l'autel de Fiésole, en Italie, peints par *Il Beato, le peintre angélique*, connu sous le nom de Jean de Fiésole, de l'ordre de Saint-Dominique, auteur de compositions si suaves et si pleines de sentiment. Non-seulement les panneaux peints étaient placés sur le tombeau de l'autel, mais encore sur le retable, et jusque sur la muraille de chaque côté de l'autel. Ce système d'ornementation produit un admirable effet : les tableaux de ce genre bien compris et bien exécutés inspirent des pensées graves et remplissent le sanctuaire comme d'une image des cieux. Les autels ainsi décorés au XIV^e et au XV^e siècle ne sont pas très-rares en Italie : ils peuvent servir de modèles pour des œuvres de même nature, sauf certaines modifications indispensables.

Quant aux autels en tombeau, ils sont rares, il est vrai, mais ils comportent une décoration plus riche et plus abondante. Autant que nous en pouvons juger, d'après les monuments, ils étaient ornés d'arcades simulées, de colonnettes à chapiteaux, d'archivoltes à feuillages, de pinacles ou de panneaux simulés, d'un travail plus ou moins compliqué, selon le siècle auquel appartient la composition. Il y a sous ce rapport toute la différence qui existe entre l'architecture du XIII^e siècle, grave et sévère, et celle du XV^e et du XVI^e siècle, surchargée de moulures prismatiques et de formes tourmentées. Souvent aussi la façade de l'autel était animée par la présence d'un grand nombre de statuettes placées dans des niches couronnées d'un baldaquin gracieux.

L'autel ancien de la cathédrale de Cologne était très-remarquable ; nous regrettons vivement qu'il ait disparu. C'était un modèle où le goût était entièrement satisfait; une table simple de marbre noir élevée sur des degrés, ornée tout autour de statues du plus beau marbre blanc, sortant chacune de petits *tabernacles* particuliers. Cette table fut

employée dans la maçonnerie, et l'on n'en voit plus que la face antérieure, dont les parties conservées sont fort intéressantes. Dans l'ancien autel, les chandeliers étaient au milieu de l'autel, et en faisaient le principal ornement, avec une grande croix dorée et les statuettes des douze apôtres, revêtues d'or et placées entre les chandeliers. Aux quatre angles de cet autel s'élevaient quatre colonnes surmontées de figures de chérubins.

L'autel en tombeau était encore orné de médaillons encadrés dans des dessins capricieux, ayant au milieu des bas-reliefs représentant des traits de l'Evangile ou de la Vie des saints. Ces cartouches étaient parfois indépendants les uns des autres, parfois unis et enchaînés. Si la variété doit être regardée comme l'un des plus glorieux attributs de l'art ogival, c'est dans la décoration surtout qu'il en faut chercher les plus beaux exemples. N'était-ce pas là, en effet, un champ sans limites, ouvert à l'inspiration de l'artiste, où il pouvait se laisser aller aux caprices de l'imagination?

Quelle que fût la forme de l'autel, la table en était couverte de draperies et de nappes blanches (1), et dans certaines églises on y plaçait un coffret ou tabernacle pour y déposer le corps de Notre-Seigneur et les reliques des saints (2). Telle est l'origine des retables qui apparaissent au XIII^e siècle, et qui prendront de si grands développements au XIV^e siècle, et surtout au XV^e et au XVI^e siècle. Les autres ornements de l'autel, d'après Guillaume Durand, évêque de Mende, écrivain liturgiste du XIII^e siècle, consistaient en châsses, pales ou grands corporaux très-riches, *phylactères* ou reliquaires (3) en forme de vase en or, en argent, en cristal ou en ivoire, candélabres, croix, *aurifrisium*, bannières, livres, voiles et tapis (4).

Le même auteur nous apprend que l'usage des voiles ou rideaux était conservé au XIII^e siècle et était en vigueur au moment et dans le pays où il écrivait. Il distingue trois espèces de voiles : celui qui cache les mystères, celui qui sépare le sanctuaire du chœur, et enfin celui qui séparait le chœur de la nef, où sont réunis les laïques.

Les rideaux de la première espèce sont suspendus de chaque côté de l'autel et se déploient lorsque le prêtre est entré dans le sanctuaire. On les enlève le soir de chaque samedi de carême, quand on commence l'office du dimanche. Ceux de la seconde espèce ne se tirent que pendant le carême : ils étaient très-ornés, à l'imitation du voile du

(1) Porro linteamina alba quibus operitur altare, etc. (Guill. Durand, *Ration. div. Offic.*, cap. 2, n. 14.)

(2) In quibusdam ecclesiis super altare collocatur arca seu tabernaculum in quo corpus Domini et reliquiæ ponuntur. *Ibid.*, cap. 2, n. 5.

(3) Phylacteria vero est vasculum de argento, vel auro, vel crystallo, vel ebore et hujusmodi, in quo sanctorum cineres vel reliquiæ reconduntur. *Rat. div. Offic.*

(4) Altaris vero ornatus consistit in capsis, in palleis, in phylacteriis, in candelabris, in crucibus, in aurifrisio, in vexillis, in codicibus, in velaminibus et in cortinis. (Guill. Durand., *ibid.*, lib. I, p. 15.)

temple juif (1). Les artistes catholiques anglais, tels que M. Welby Pugin, dans l'établissement des autels nouvellement consacrés, ont entrepris de faire revivre l'antique usage des voiles du sanctuaire. En France, autant qu'il nous est permis de hasarder une conjecture, la coutume des voiles ne fut pas générale et surtout ne subsista pas durant le XIII^e siècle tout entier. On y adopta de préférence les clôtures du chœur, dont on s'étudia à dissimuler la lourdeur et l'opacité par un système d'ornementation plus ou moins somptueux. Les autels eux-mêmes, quand les lieux ne s'y opposèrent pas, furent accompagnés de retables. On en retrouve dans plusieurs cathédrales, dans un état déplorable de mutilation. A Saint-Cyr de Nevers, il en existe plusieurs fort curieux, dont quelques-uns sont assez bien conservés (2). Dans le diocèse de Nevers, à Champallement, nous avons observé un beau contre-retable en pierre, élégamment sculpté, dans une petite église charmante, bien bâtie, dont le portail est orné de statues du XVI^e siècle, d'un bon style. Malheureusement le tombeau en a été détruit pour faire place à une insignifiante menuiserie.

Nous citerons encore l'autel de Saint-André à Troyes. Il est en pierre et on y découvre facilement des restes de dorure et de peinture. C'est un des plus beaux monuments que nous ayons en ce genre, parce qu'il est complet : on voit le tombeau, le retable, le contre-retable et la piscine. Le tombeau est très-simple : c'est un massif cubique, supportant la table sur un faisceau horizontal de moulures élégamment profilées. Le retable est un bas-relief représentant la crucifixion de Notre-Seigneur, et le contre-retable renferme trois statues, l'*Ecce homo*, la sainte Vierge et saint Jean l'Evangéliste, surmontées d'un couronnement ou tabernacle d'une richesse éblouissante. La piscine est également recouverte d'un dais, où la sculpture a prodigué, comme dans tout le reste de la composition, les moulures prismatiques, les formes flamboyantes et les feuillages.

Nous dépasserions toute limite, si nous cherchions à décrire tous les beaux retables d'autel de la dernière période ogivale que nous possédons encore en France. Dans chaque diocèse on possède au moins quelques beaux restes de ce mode de décoration : contentons-nous de citer les curieux retables de Saint-Malo, à Dinan ; de Saint-Bertrand de Comminges ; de Mariul, près Beauvais ; de Nouâtre, au diocèse de Tours ; de Noyon, dans une des chapelles de l'ancienne cathédrale. Nous aimons mieux nous étendre un peu davantage sur l'établissement des tabernacles qui amenèrent promptement la pratique actuellement suivie dans toutes nos églises.

En Italie, dès les temps les plus reculés, et en d'autres pays, à des époques plus ou

(1) Guill. Durand. *Ration. div. Offic.*, lib. I.

(2) Voir *Esquisse archéologique des principales églises du diocèse de Nevers.*

moins éloignées, on plaça la réserve eucharistique, non pas dans la colombe, mais dans un *sacrarium* ou armoire pratiquée dans la muraille, du côté droit de l'autel. Le sacraire faisait face à la piscine, lorsque celle-ci devint d'un usage général. Dans notre pays, l'emploi en fut adopté au XIIIe siècle et peut-être antérieurement, simultanément, avec celui de la tour, de la colombe et de la pyxide : c'est un fait qui ressort évidemment de certains passages d'écrivains ecclésiastiques. Le journal des visites pastorales d'Odon Rigault (1) relate plusieurs faits de cette nature. L'archevêque de Rouen, à la visite qu'il fit en 1266, dans la province ecclésiastique dont il était le métropolitain, prescrit au prieur de Rohon, au diocèse de Coutances, d'adopter, pour la réserve de l'eucharistie, ou l'usage de la pyxide, ou celui du sacraire, sur l'autel ou auprès (2).

Au XVe siècle, cette coutume donna naissance à un magnifique tabernacle, toujours placé à côté de l'autel et dans un lieu consacré par le temps à cette destination. Ce n'est plus une simple armoire creusée dans un mur, munie de fortes serrures, c'est une construction à part, bâtie d'après un plan spécial, ayant ses tourelles et ses contreforts et surmontée d'une pyramide élancée. L'art a épuisé toutes ses ressources et a su atteindre aux suprêmes limites du goût et de la magnificence pour décorer le monument où daignait reposer le corps de Jésus-Christ. Il est difficile à ceux qui n'ont pu en être témoins de se figurer les prodiges créés par le génie des beaux-arts pour orner le *repos du corpus Domini*, suivant une expression appliquée au tabernacle dans la langue catholique de certaines contrées. Il en existe encore plusieurs en France, à la cathédrale de Grenoble, à Germenay, au diocèse de Nevers, à Maltot et à Tracy-Bocage, au diocèse de Bayeux ; à la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne, en Savoie. Nous en avons vu plusieurs en Belgique, notamment à Tournay et à Saint-Pierre de Louvain. Autrefois il en existait un magnifique à la cathédrale de Cologne ; il a été détruit par suite des préjugés funestes du siècle dernier. Le chef-d'œuvre du genre se trouve en Allemagne, à Ulm et à Nuremberg. Le tabernacle d'Ulm, inférieur sous certains rapports à celui de Saint-Laurent de Nuremberg, est l'œuvre, comme le second, d'Adam Kraft, sculpteur d'un génie fécond et d'une patience inaltérable. L'architecture du premier de ces monuments est d'une exquise délicatesse, d'une grâce et d'une élégance au-dessus de toute expression. Les dessins sont flexibles, les feuillages vivants, les statuettes animées. Malgré le caprice de la composition, l'œil démêle à travers mille broderies diverses les lignes principales et les formes essentielles. Il y a unité, malgré la multiplicité des formes. Le regard aime à monter d'étage en étage, à la suite des anges et des saints, dont les images vont se perdre jusque dans le ciel. L'expression et la pose des statuettes font voir qu'à cette époque l'Allemagne catholique possédait, avec les autres vérités chrétiennes, la croyance à la présence réelle de Jésus-Christ sous les voiles eucharistiques. Ce malheureux pays, en répudiant sa foi, a perdu en même temps tout enthousiasme pour les œuvres religieuses. Comment faire connaître l'ordonnance établie par l'artiste dans la distribution des personnages? Tout le long de la rampe, des moines lisent avec recueillement les livres où sont renfermées les traditions de l'Eglise ; aux angles de la rampe, comme en une place plus importante, les évêques sont debout dans une attitude méditative ; en d'autres endroits apparaissent des saints de divers ordres, rangés suivant les lois de la hiérarchie. Tous ont une physionomie grave et semblent jouir de cette joie calme et pieuse dont parle le Psalmiste : « Je me suis réjoui des choses qui m'ont été dites : nous irons dans la maison du Seigneur. — O Dieu, vos tabernacles sont admirables ! »

L'œuvre la plus admirée de Kraft, exécutée à Nuremberg, sa ville natale, est ce qu'on appelle la *Maison sacramentelle* ou le tabernacle de Saint-Laurent. Dans ce travail, qui paraît un peu plus ancien que celui d'Ulm, le sculpteur est resté plus fidèle à la tradition des pures lignes gothiques. Dans le monument de Nuremberg, qui date de 1506, il semble avoir voulu épuiser toutes les richesses que l'imitation des formes naturelles a permis d'accumuler dans les dernières productions de l'art ogival. La galerie à jour, au-dessus du soubassement, est supportée par trois statues agenouillées, dont l'une passe pour être le portrait de l'auteur fait par lui-même ; au-dessus de la galerie est posé le tabernacle de forme carrée, avec quatre statues de saints aux angles ; sur le tabernacle, qui représente une sorte de rez-de-chaussée, règne une espèce d'entre-sol composé de petites sculptures disposées en trois tableaux sur lesquels on a sculpté des scènes de la passion du Sauveur ; puis vient un premier étage composé de tiges végétales recourbées, entortillées de toutes les manières, qui supportent la foule des Juifs assemblée devant le Christ, au pied du tribunal de Pilate ; ensuite un second étage plus austère, où Jésus crucifié est entouré de la sainte Vierge, de saint Jean l'Evangéliste et de sainte Marie-Madeleine ; enfin un troisième étage, portant une figure isolée, abritée sous un couronnement finissant en une pointe qui s'enroule en forme de crosse sous la nervure de la voûte (1). Ce petit monument ressemble à une immense pièce d'orfévrerie.

Il n'y avait qu'une légère modification à faire subir à ces beaux tabernacles pour les poser au milieu de l'autel : c'est ce qui eut

(1) Le ms. de la Bibliothèque royale vient d'être publié par M. Bonnin d'Evreux.

(2) « Rogavimus ut corpus Domini faceret et procuraret reponi in aliquo vasi pixide vel hujusmodi, in aliquo loco celebri et eminente, supra altare vel juxta. » *Od. Rig.*

(1) *De l'Art en Allemagne*, par Hipp. Fortoul.

lieu à Champallement et ailleurs. Le repos du *corpus Domini* reste toujours avec sa pyramide et son luxe de feuillages : avec de légers changements on obtient la forme la plus simple des tabernacles de certaines églises du commencement du XVIe siècle. Plus tard, enfin, quand les fausses idées de la Renaissance dans les arts auront détrôné le style d'architecture qui avait durant de longs siècles présidé à l'érection et à la décoration des monuments chrétiens, nous verrons ces riches tabernacles métamorphosés en une espèce de petit temple grec, orné de colonnes, d'un fronton triangulaire et des accessoires indispensables aux constructions de ce genre.

Durant la période ogivale, les piscines furent partout établies : on en rencontre aujourd'hui dans la plupart des églises. Les piscines saillantes, comme celle de Sémur, dessinée et publiée par M. Viollet-Leduc, sont rares (1), mais les piscines entièrement creusées dans la muraille sont très-communes. Nous donnerons le dessin de deux piscines, dont l'une, du XIIIe siècle, très-simple, et l'autre, du XIVe siècle, très-ornée. La première consiste en une double cuvette, surmontée d'une espèce de cloison horizontale. L'ornementation consiste en deux colonnettes d'accompagnement et un fronton à crosses végétales. La seconde est à l'église de Saint-Urbain de Troyes. Elle est ouverte par deux ogives trilobées, soutenues au milieu par un pilier isolé surmonté d'un groupe de colonnettes et d'une aiguille, ainsi que les deux piliers appliqués sur les côtés. Les ogives sont couronnées de pignons ornés de feuilles sur les rampants et terminés par un riche fleuron. Dans l'intervalle sont placés des dais à trois pans, découpés en trilobes, surmontés de frontons ornés de crochets. La partie supérieure de ces dais est terminée par des créneaux bordés d'un larmier, comme le couronnement d'une tour de forteresse; à chaque créneau on voit des figures d'hommes en buste : ce sont des guerriers lançant des traits ou portant des masses d'armes.

Entre les colonnettes qui surmontent les pilastres et le rampant des frontons qui couronnent les ogives, on a sculpté plusieurs figures en relief dont les têtes ont été brisées. A gauche, vers l'autel, le pape Urbain IV, en habits pontificaux, avec le pectoral sur la poitrine, comme le grand-prêtre des Juifs, tient entre ses mains un modèle en petit du chœur qu'il a fait bâtir et qu'il offre à Jésus-Christ et à sa bienheureuse Mère. Du côté opposé le cardinal de Sainte-Praxède, neveu d'Urbain, tourné en regard dans la même attitude, présente la nef de la même église qu'il a fait construire. Au centre, le Christ, assis sur son trône, pose une couronne sur la tête de Marie, sa mère, qu'il reçoit dans le ciel. On aperçoit de chaque côté du groupe un ange à mi-corps, tenant à la main un flambeau allumé. Le plafond de la piscine présente une voûte d'arête à nervures croisées (1).

(1) *Annales archéol.*

VII.

Des autels depuis l'époque de la Renaissance jusqu'à nos jours.

Dès le commencement du XVIe siècle, un grand changement s'était opéré dans les idées touchant la littérature et les beaux-arts. Les esprits même les plus fermes, emportés par un entraînement excessif, admiraient seulement les œuvres de l'antiquité profane : bientôt on ne sembla plus tenir aucun compte des chefs-d'œuvre innombrables inspirés par la foi chrétienne. A entendre parler les historiens du temps, on croirait qu'il existe une longue et complète interruption entre les derniers travaux des artistes romains sous les empereurs et les premiers essais de la Renaissance, sans que les nombreux siècles du moyen âge eussent rien produit qui méritât d'être mentionné dans l'histoire des beaux-arts. Le XVIe siècle toutefois ne rompit pas brusquement avec les traditions des âges précédents ; il y eut un point d'arrêt, où l'art était encore dominé par les influences de la grande ère ogivale, quoiqu'il montrât déjà des tendances à s'en affranchir ; la réaction, entreprise avec enthousiasme, n'atteignit que lentement le point extrême où elle parvint sous Henri IV, Louis XIII et Louis XIV. Les autels élevés à cette époque tiennent donc toujours des formes consacrées au XVe siècle et se font remarquer à certains détails inconnus auparavant. Le même système préside à l'ensemble, seulement les motifs de décoration sont puisés à des sources différentes. Il y a toujours de la légèreté et de la grâce dans les monuments qui gardent un dernier reflet des inspirations du moyen âge ; ce n'est guère qu'à partir du XVIIe siècle que l'on rencontre ces autels énormes, véritable édifice dans un autre édifice, accompagnés de colonnes, de pilastres, de frontons, de contre-tables massifs, où l'on semble avoir pris à tâche de témoigner hautement de l'abandon des formes d'autrefois.

Les autels de la Renaissance proprement dite ne sont pas très-nombreux, tandis que ceux qui ont été bâtis en style pseudo-grec se rencontrent dans toutes nos églises. Les premiers sont plus communément en forme de table, d'autres sont en forme de tombeau. A Saint-André, au diocèse de Troyes, la chapelle de la sainte Vierge, au fond du bas-côté méridional, est décorée d'un retable dont la composition et la décoration sont fort remarquables. Le nombre des figures sculptées en haut-relief et presque en ronde bosse ne s'élève pas à moins de soixante (2). En les considérant, on est frappé de la variété des poses, de la grâce des mouvements et du caractère des têtes. Les ornements qui accompagnent les sculptures sont du meilleur goût et font de

(1) Voir : *Voyage archéologique dans l'Aube*, par M. Arnaud, et *Annal. archéol.*, tom. VI et VII.

(2) *Voyage archéol. dans le départ. de l'Aube.*

ce retable une des plus charmantes productions de ce XVIe siècle auquel nous devons tant d'œuvres gracieuses.

Ce retable, dont nous devons donner une courte description, est divisé en trois parties, comme celui qui est derrière le maître-autel. C'est un ordre corinthien complet. Quatre colonnes cannelées et ornées de guirlandes s'élèvent avec leur piédestal, sur un soubassement de onze pieds de long et de onze pouces seulement de haut. Au milieu, l'entablement est interrompu par une archivolte surmontée d'un autre entablement plus léger, que soutiennent des cariatides ou atlantes portant sur leurs têtes des corbeilles de fruit, au lieu de chapiteaux. Dans la frise on lit gravé en creux sur fond d'azur le millésime de 1541, date de l'exécution de ce monument.

Les trois divisions du retable sont surmontées chacune d'une espèce de cadre ou amortissement formé de courbes saillantes et rentrantes, accompagnées d'ornements en rinceaux évidés à jour, du goût le plus pur et d'une grande légèreté. Des groupes d'anges, tenant en main des rouleaux et chantant les louanges de la sainte Vierge, terminent pyramidalement cette décoration. Les cadres de ces amortissements sont remplis de bas-reliefs : dans celui du milieu, on voit Dieu le Père porté sur des anges et, suivant l'usage du temps, la couronne impériale sur la tête.

Les sujets sculptés sont tous empruntés à l'Evangile et choisis de manière que la sainte Vierge y apparaisse toujours, comme l'Annonciation, la Visitation, l'Adoration des bergers, l'Adoration des mages, etc.

La statue de la sainte Vierge en marbre blanc, d'une proportion plus grande que les autres figures, mais moins délicatement travaillée, occupe l'entre-colonnement du centre ; elle doit être attribuée à une époque plus ancienne que le reste du bas-relief. Les parois de la niche où elle est placée sont couvertes par les ramifications nombreuses de deux grands arbres, dont les branches sont dorées et les feuilles peintes en vert : des rouleaux ou banderoles flottent autour de la tige. Au-dessus de la statue apparaissent le soleil et la lune, ainsi que les autres emblèmes de la sainte Vierge, l'étoile, le rosier, la tour, le puits, le lis, le miroir, la fontaine, etc. Les sujets ont été peints et dorés.

Quelque longue que soit la description que nous venons de donner, nous ne saurions résister au désir de présenter encore au moins l'esquisse d'un autre autel de la même époque : on sent bien que c'est, pour ainsi dire, un dernier adieu que nous faisons dans ces lignes aux magnifiques autels inspirés par l'art chrétien du moyen âge. L'ancien retable d'autel de Rumilly-lez-Vandes a été conservé, malgré mille causes de ruine; mais par un étrange renversement de goût, il est retourné derrière l'autel moderne. C'est un bas-relief profond, divisé en trois compartiments. On a représenté dans le premier Notre-Seigneur portant sa croix ; dans le second, qui est plus élevé et terminé par une corniche en amortissement, le crucifiement ; enfin, dans le troisième, la résurrection. Le coin du cadre du même côté est occupé par la figure agenouillée de Jean Collet, chanoine de Saint-Pierre de Troyes ; il est en rochet et porte sur le bras gauche l'aumusse à frange d'or ; à côté de lui on aperçoit l'agneau, symbole de saint Jean-Baptiste, son patron. Les sujets sont séparés les uns des autres par des cadres, en avant desquels quatre colonnes à huit pans sont ornées de riches chapiteaux à feuillages. Deux gracieuses figures d'anges, dont l'un tient l'encensoir, l'autre la navette, surmontent les colonnes aux angles des bas-reliefs ; les figures de saint Pierre et de saint Paul s'élèvent à chaque angle du médaillon de la crucifixion : ces quatre statuettes sont séparées les unes des autres par des clochetons délicatement travaillés à jour. Toutes ces sculptures sont de la plus belle conservation; les figures, selon l'usage de ce siècle, ont été entièrement peintes et dorées. Sur le soubassement, orné de belles moulures, on lit une inscription contenant une prière de messire Jehan Collet, avec la date du monument, 1533.

Ces deux autels ne sont pas supérieurs, le dernier surtout, à d'autres autels de la même époque que nous avons eu l'occasion de voir et d'admirer en France, en Belgique et en Allemagne. Ils peuvent néanmoins être pris comme types des monuments de la Renaissance dans le nord de la France. Sur les bords de la Loire, où l'architecture de la Renaissance fleurit avec une vigueur inconnue ailleurs, l'ornementation est encore plus abondante, plus flexible, plus capricieuse qu'en Champagne. D'Orléans à Tours, principalement dans le Blésois et la Touraine, la Renaissance prodigua ses plus riches trésors de verve, de goût et de délicatesse ; mais, par le malheur des temps, la plupart des autels qui décoraient les églises et les chapelles seigneuriales ont disparu : c'est à peine si nous pouvons citer ceux de Chenonceaux, de Loches et d'Amboise.

D'après de curieux documents publiés par M. de la Fons, les autels de la Picardie étaient ornés de rideaux en soie et de riches tapisseries au milieu du XVIe siècle, comme nous avons dit précédemment que cela se pratiqua généralement au XIIIe siècle, surtout en Italie. Le même auteur a fait connaître les noms de plusieurs artistes qui avaient sculpté, peint et doré le retable de l'autel de Roye et des statuettes destinées à l'orner. Il serait facile de trouver ailleurs des renseignements historiques de même nature : la science ne peut que gagner beaucoup à leur publication.

Nous ne donnerons pas de détails sur les accessoires des autels de la Renaissance, parce qu'on en possède partout d'assez nombreux modèles; nous ne parlerons pas non plus des tabernacles de la même époque, attendu que nous aurions fort peu de chose à ajouter à ce que nous avons dit à ce sujet dans le paragraphe précédent. On continua à établir dans beaucoup d'églises des tabernacles surmon-

tés de pyramides, et on ne fit subir de modifications qu'aux formes secondaires et aux motifs de la décoration.

Nous donnons la figure d'un tabernacle en bois aujourd'hui déposé au musée de l'église métropolitaine de Tours. Il était primitivement peint et doré dans toute son étendue, et les traces en sont encore très-apparentes. La forme en est élégante, et le dais qui le surmonte est très-élancé. Il faut convenir qu'un tel couronnement, où brillaient l'or et les couleurs, où dans un étroit espace étaient réunies toutes les richesses de la décoration, produisait un effet imposant, en s'élevant au milieu de l'autel. Si les statues des saints étaient toujours abritées sous un dais élégant, à combien plus forte raison ne devait-on pas recouvrir le lieu où reposait le corps même du Sauveur d'un dais où l'art humain eût déployé toutes ses ressources !

Les derniers vestiges de l'art ogival disparurent de nos églises lorsque les idées italiennes pénétrèrent en France avec Marie de Médicis et les nombreux artistes qui furent appelés en même temps dans notre pays. Les contre-tables adossés aux murs des chapelles offrirent de véritables monuments, garnis de colonnes, couronnés d'un entablement complet et d'un fronton, comme le péristyle d'un édifice : quelques autels montrèrent plusieurs ordres superposés, des niches garnies de statues, des guirlandes de feuillages, des niches, des attributs, des emblèmes, des ornements d'un goût plus ou moins sévère. On rencontre parfois des autels du règne de Henri IV et de Louis XIII, qui ne sont pas dépourvus d'effet et où il règne une véritable magnificence, où les lignes sont distribuées avec une intelligence remarquable du pittoresque et relevées par des incrustations en marbres variés.

Nous nous sommes imposé pour limite, dans nos recherches historiques sur les autels chrétiens, la période moderne de l'art : nous n'avons donc pas à nous occuper des autels construits sous Louis XIV et sous Louis XV, dont nous trouvons des spécimens dans toutes nos églises. Mentionnons toutefois l'influence de la peinture à l'huile sur la forme de la plupart des grands contre-tables d'autels : on voulut placer un tableau de grande dimension, représentant ordinairement le saint auquel la chapelle était dédiée, entre les colonnes destinées à supporter l'entablement et le fronton. De là les vastes contre-tables du XVIII^e siècle, où l'élégance est trop souvent sacrifiée aux exigences d'un immense tableau plus ou moins médiocre. C'est dans le siècle dernier surtout que l'on sembla affecter de donner à l'autel la forme d'un tombeau antique ; mais où alla-t-on chercher des modèles ? hélas ! ce fut presque toujours dans l'antiquité païenne, et l'on se montra satisfait en voyant revivre jusque dans le sanctuaire, jusqu'à cet endroit trois fois saint, où le christianisme célèbre ses plus augustes mystères, les formes jadis consacrées par la superstition et l'idolâtrie !...

AUVENT. — *Voy.* ABAT-VENT.

AXE. — On appelle *axe d'une église* la ligne longitudinale ou transversale qui passe par le milieu du plan. On a remarqué que, dans beaucoup d'églises bâties après le X^e siècle, l'axe reçoit une légère déviation, soit à droite, soit à gauche, à partir de son point d'intersection avec l'axe du transsept. Ce qui est incontestable, quelle que soit l'explication que l'on donne au fait, c'est que cette déviation semble caractériser les grandes constructions religieuses du moyen âge. Nous ne dirons pas, comme M. Schmit, qu'il faille imiter cette déviation dans nos églises modernes de style ogival, parce que l'expérience nous a appris que cette disposition déversait le poids d'une partie de l'édifice en un certain point de l'abside, où nous voyons aujourd'hui de graves dégradations. Cette dernière observation a été faite en un grand nombre d'églises.

Devons-nous voir, dans cette déviation de l'axe, l'effet de l'ignorance des architectes ? Devons-nous, au contraire, y reconnaître une intention symbolique ? Quelques personnes, poussées sans doute par l'esprit de contradiction et en haine des idées reçues, ont nié le symbolisme de cette disposition, en l'attribuant uniquement à une erreur ou à un vice de construction. Il est évident, pour quiconque a visité les magnifiques cathédrales de la France, de la Belgique, de l'Angleterre et de l'Allemagne, et en a analysé les principales dispositions architectoniques, que cette curieuse modification se retrouve dans les constructions les plus irréprochables par ailleurs. Or, ces monuments sont regardés, par les archéologues de toutes les nations, comme les chefs-d'œuvre de l'art ogival. Comment admettre que cette disposition n'est qu'un défaut dans la distribution des diverses parties du plan géométral, quand nous voyons qu'elle a exercé une puissante influence sur le reste de l'édifice, et que, bien loin d'apparaître accidentellement, elle force tous les détails à se coordonner avec elle ?

« Dans le symbolisme des constructions religieuses, disions-nous dans notre ouvrage intitulé : les *Cathédrales de France*, nous avons toujours admis l'emblème des chapelles rayonnantes autour de l'abside : c'est la couronne glorieuse qui ceint la tête du Sauveur du monde. Le grand autel, où s'offre chaque jour le divin sacrifice, représente cette tête auguste, dont la nef et les transsepts rappellent le corps et les bras étendus. Cette belle et chrétienne idée de représenter Jésus-Christ en croix n'a jamais été contestée par personne. Pourquoi ne verrions-nous pas une conséquence de cette idée dans l'inclinaison observée dans le plan de nos grandes cathédrales ? On a contesté cette intention ; c'est à tort, selon nous ; ces paroles de l'évangéliste : *Et inclinato capite, tradidit spiritum*, « et ayant incliné la tête, il rendit l'esprit, » auraient été traduites pieusement par ces artistes, intimement pénétrés du génie chrétien, qui introduisaient dans leurs constructions une foule d'allusions mysti-

ques. » (*Les Cathédrales de France*, par M. le chanoine Bourassé, 1843; Tours, Mame, pag. 490 et 491.)

AVANT-NEF. — Partie des anciennes églises chez les Grecs : elle se trouve à l'entrée, avant la nef. Dans les auteurs, elle est appelée autrement premier portique, *prior porticus*. C'est ce que nous désignons quelquefois sous le nom de *pronaos* : cette partie a de l'analogie avec le narthex ou porche, que l'on voit à certaines églises romanes, dans le centre de la France. Les énergumènes et les pénitents, qui étaient au premier degré de la pénitence publique, se tenaient dans l'avant-nef.

En France, aucun monument n'offre une avant-nef aussi spacieuse et aussi remarquable que la grande église de Vézelay. Saint-Père-sous-Vézelay présente encore la même disposition, ainsi que Notre-Dame de Dijon. L'antique abbatiale de Cluny présentait également une disposition semblable. (*Voy.* PORCHE, NARTHEX, VESTIBULE.)

AVANT-PORTAIL. — Cette dénomination, qui se retrouve dans la description de nos grands édifices, n'a pas été conservée, quoiqu'elle mérite de l'être. Elle désigne très-bien les portails en avant-corps qui précèdent les portails proprement dits de certaines églises. Le portail dit des Libraires, à la cathédrale de Rouen, a été enrichi d'un avant-portail en 1481. Nous connaissons plusieurs cathédrales, en France et en Angleterre, où se trouvent des constructions de cette nature. Ce que les Anglais appellent portails de Galilée ou du Nord, forme souvent des avant-portails fort curieux. A la cathédrale d'Orléans, il y a une espèce d'avant-portail à la façade principale.

AVEUGLE. — En architecture, on appelle fenêtre aveugle, galerie aveugle, arc aveugle, toute fenêtre, galerie ou arcade simulées. Cette expression s'emploie assez fréquemment dans la description des cathédrales et des grands édifices d'architecture romano-byzantine ou ogivale. Les arcades aveugles sont fréquemment usitées pour décorer les murailles intérieures ou extérieures d'une superficie considérable : elles en rompent la monotonie et communiquent du mouvement et de la vie à l'ensemble du monument. *Voy.* ARCATURE.

B

BABEL. — L'Ecriture sainte, dans le livre de la Genèse, nous parle des vastes travaux entrepris par les hommes, au milieu de la plaine de Sennaar, et surtout d'une tour gigantesque, monument *d'orgueil et de confusion*. Nous n'avons point ici à en donner la description d'après les restitutions plus ou moins ingénieuses opérées par les interprètes de la Bible : ce travail convient aux *antiquités bibliques* proprement dites. Ce qui appartient spécialement à nos recherches archéologiques, ce sont les ruines de Babylone, dans leur état actuel, où les voyageurs ont reconnu les restes de la fameuse tour de Babel. Dans un cours professé à la bibliothèque Royale, *sur les monuments et antiquités de l'Asie*, M. Raoul Rochette a décrit ces restes à l'aide du récit des voyageurs et des dessins rapportés par eux.

« Lorsque l'on s'avance dans la ville en suivant le cours du fleuve, dit M. R. Rochette, on voit s'élever sur les deux côtés de colossales ruines; elles sont plus nombreuses sur la rive gauche ou orientale. C'est le monument appelé communément *Birs-Nemrod*, c'est-à-dire palais de Nemrod : c'est l'antique *Babel*. Ce vaste édifice, situé à un mille et un quart du fleuve et cependant compris encore dans l'enceinte de l'ancienne ville, est de forme oblongue, irrégulière, de 2082 pieds de tour, 82 seulement de plus que Strabon n'en assigne au temple de Bélus ; différence légère, qui s'explique suffisamment par la chute des matériaux. Sa hauteur est inégale et varie de 50 à 60 pieds à l'occident jusqu'à près de 200 à l'orient. Cette immense terrasse est surmontée d'un reste de murailles de briques cuites et non simplement séchées au soleil, haut de 35 pieds et divisé en trois étages ; par sa construction et ses matériaux il indique des appartements intérieurs. Des monceaux de briques, des pans de muraille entiers, se sont détachés et jonchent le terrain. Tous les voyageurs ont remarqué avec un vif étonnement et une profonde émotion d'immenses masses de briques vitrifiées comme par l'action d'un feu violent; symptômes éclatants de quelque grand désastre, signes évidents de la foudre qui a détruit ce monument. Le voyageur anglais Mignan a dessiné et fait graver pour son ouvrage une de ces masses vitrifiées, haute de 12 à 13 pieds. De l'examen de cette ruine, il résulte que ce monument était construit en pyramide et s'élevait très-haut.

« La désolation règne dans toute son horreur sur les ruines de Babylone. Pas une habitation, pas un champ, pas un arbre en feuilles : c'est un abandon complet de l'homme comme de la nature. Dans les cavernes formées par les éboulements ou restes des antiques constructions, habitent des tigres, des chacals, des serpents, et souvent le voyageur est effrayé par l'odeur du lion. Ces ruines sont un objet de terreur pour toute la contrée : l'homme ne s'y arrête que pour détruire, les caravanes évitent de les traverser, et ce n'est qu'en affrontant la mort que l'antiquaire peut les observer et les décrire. C'est ainsi que s'est accomplie à la lettre la prédiction du prophète Isaïe, qui disait au moment de sa plus grande splendeur : « *Je visiterai les crimes de cette contrée et l'iniquité des impies ; j'abattrai l'orgueil des superbes, j'humilierai l'insolence des tyrans ; le juste malheureux est plus précieux pour moi que l'or le plus pur...— Cette superbe Babylone, la gloire des royaumes,*

l'orgueil des Chaldéens, sera détruite comme Sodome et Gomorrhe. — Elle sera déserte jusqu'à la fin des siècles; les générations ne la verront pas rétablie; l'Arabe n'osera y planter sa tente, et les pâtres n'y laisseront pas reposer leurs troupeaux. Elle deviendra le repaire des bêtes féroces; ses palais seront remplis de serpents: des oiseaux sinistres s'y feront entendre; des animaux sauvages y pousseront des hurlements, des monstres affreux affligeront les palais élevés à la volupté. » (*Isa.* XVII, 11 12, 20, *seq.*)

BADIGEON. — Le badigeon se fait avec des morceaux de pierre tendre, délayés dans l'eau avec une matière colorante. Dans le langage archéologique, on entend communément par badigeon toute espèce de teinte passée à la chaux, à la colle, à l'huile, sur les parois d'un édifice, quel que soit le genre de sa construction, et même sur des boiseries.

Une des plus déplorables réparations qu'on ait fait subir aux églises du moyen âge, c'est le badigeonnage et surtout le grattage, vraie lèpre qui s'attache aux murailles du saint édifice et qui en détruit toute la beauté.

Le badigeonnage varie ses combinaisons. Il adopte également le jaunâtre, le rose, le bleu de ciel, le vert clair. Sans respect pour les sculptures les plus délicates, le badigeonneur promène partout son hideux pinceau. Les légères dentelles en pierre, les dessins gracieux, les découpures transparentes, les ciselures fines, véritable orfévrerie en pierre, le moelleux du travail, tout disparait sous une couche épaisse de badigeon boueux.

A quoi bon d'ailleurs vouloir farder les murailles d'une église? Pourquoi chercher à les faire paraître d'hier, tandis qu'elles comptent déjà plusieurs siècles d'existence? L'âme s'émeut vivement au milieu de ces murs et de ces colonnes, sous ces voûtes dont toutes les pierres sont empreintes de la poussière que les siècles y ont successivement déposée, et dont les échos semblent murmurer encore quelque chose des chants et des prières des générations écoulées. Vous chercherez en vain ces sensations dans un temple bâti de la veille et qui n'a encore retenti qu'au bruit du marteau et aux cris des ouvriers. Ces pierres neuves sont muettes, elles n'ont rien à vous raconter; tout ce qui vous entoure est dénué de souvenirs. Eh bien! ces souvenirs, vous les bannissez de l'église antique, que vous vous efforcez de rajeunir, en la blanchissant à l'aide du pinceau et de la râpe! Le badigeon n'est pas seulement un contre-sens, c'est une profanation.

Que dirons-nous de cet autre badigeonnage à l'huile qu'on applique sur les boiseries d'un travail précieux? Il étend à trois couches une croûte solide qui cache pour jamais les plus charmantes ciselures. La raison de conservation pourrait-elle être avancée pour excuser une destruction d'autant plus déplorable qu'elle était plus facile à éviter? Combien de travaux d'un prix inestimable dont la délicatesse a été ensevelie pour toujours sous des peintures grossières qui n'ont qu'une funeste qualité, leur inaltérable ténacité!

Nous aurions jeté quelques paroles de malédiction sur les détestables peintures rouges, jaunes, bleues, et même sur les marbres, imitation prétendue de la nature, dont on a longtemps souillé les murs du sanctuaire, si le bon goût ne les avait pas à jamais proscrits de nos églises. Il s'est opéré, à ce sujet, un changement presque complet dans les idées : on a compris que les yeux des villageois devaient être moins consultés, dans les travaux d'ornementation, que les règles sévères et invariables du vrai beau.

Une opération encore plus barbare que le badigeonnage des églises, c'est le regrattage des ornements et même des surfaces planes des murailles. Par ce procédé funeste, les formes sont altérées, sont détruites sans espoir de réparation possible. On peut faire disparaître le badigeon, difficilement il est vrai; mais qui rendra aux sculptures amaigries leurs contours harmonieux? nous aurions peine aujourd'hui à remplacer ces prodiges d'adresse et de patience des artistes d'un autre âge, et nous les livrons sans hésitation et sans remords à la râpe dévastatrice d'un ignorant manœuvre!

Puisqu'on proscrit si sévèrement le badigeonnage et le regrattage, faudra-t-il abandonner nos églises à la poussière et à la malpropreté? Non, certes; la décence et le respect dû au saint lieu s'y opposent. On peut employer un moyen facile, économique, propre à donner aux murailles un brillant pittoresque sans leur enlever cette teinte obscure qui atteste leur glorieuse antiquité. On se sert de larges brosses épaisses et souples, qui emportent la poussière des voûtes et des murailles sans rien altérer. Ce procédé a été plusieurs fois mis en usage, aux applaudissements des amis éclairés des arts, et tout porte à croire qu'il sera bientôt exclusivement adopté. Faire mieux, et à moindres frais, tel est le problème qui a été résolu de la manière la plus satisfaisante.

C'est ainsi que nous parlions en 1841, dans notre livre intitulé: *Archéologie chrétienne.* Depuis cette époque, de nouvelles expériences ont été tentées pour débadigeonner les églises. C'est ainsi que la belle cathédrale d'Autun a été entièrement dépouillée des couches de badigeon qui en salissaient les murailles. Cette opération a très-bien réussi, et les amis de l'art chrétien ont été heureux de voir combien ce monument intéressant à tant de titres avait gagné, sous le rapport de l'effet, depuis que la pierre de la construction a été rendue à sa teinte primitive. A l'église abbatiale de Saint-Julien, à Tours, charmant monument du XIII° siècle, l'architecte chargé de la restauration, M. G. Guérin, a employé le système de nettoyage à la brosse pour rendre aux voûtes, aux chapiteaux des colonnes, aux murailles leur couleur naturelle et première. Ce nettoyage, comme partout où il a été adopté et mis en pratique avec intelligence,

a produit les résultats les plus satisfaisants.

On ne saurait s'élever avec trop de force contre le badigeonnage de nos vieilles églises. Nous citerons quelques passages d'une lettre de M. le comte de Montalembert à M. Victor Hugo. « C'est surtout une bien funeste et bien surprenante manie que celle de tout repeindre et de tout reblanchir, dont le clergé a été possédé pendant les quinze années de la Restauration (M. de Montalembert écrivait cette lettre en 1833), et à laquelle il est loin d'avoir renoncé. Il a l'air de s'être dit : « Voilà les mauvais jours qui vont finir ; une nouvelle ère de prospérité et d'éclat va se lever pour le catholicisme en France. Donnons, par conséquent, à nos églises, un air de fête. Il faut les rajeunir, les pauvres vieilles ; il faut prêter à ces antiques monuments d'une antique croyance toute la fraîcheur du jeune âge ; nous en lutterons d'autant mieux avec toutes les nouvelles religions qui pullulent autour de nous. Sus donc, mettons-leur du rouge, du bleu, du vert, du blanc, surtout du blanc ; c'est ce qui coûte le moins, et puis c'est la couleur de la dynastie des Bourbons ; blanchissons donc, regrattons, peignons, fardons, donnons à tout cela l'éblouissante parure du goût moderne. Ce sera une manière comme une autre de montrer que la religion est de tous les siècles et de toutes les générations.

« Et chose à jamais déplorable, si cela ne s'est pas dit, cela s'est fait, et cela se fait encore tous les jours ; et de la sorte on est parvenu à mettre nos plus beaux monuments religieux en état de lutter en blancheur avec les maisons nouvellement bâties. Mais encore, à quoi bon ces feintes et ces enjolivements ? Ministres du Seigneur, puisque les calamités du temps ne vous ont laissé que des temples de bois et de rude pierre, laissez voir ce bois et cette pierre, et n'allez pas rougir de cette gloire ! »

Le midi de la France, bien plus encore que le nord, est exposé à cette épidémie de la détrempe et du badigeon. Les églises de la Suisse sont encore plus gâtées par le badigeon que les églises de la France. Il n'y a guère d'églises dans les cantons catholiques qui n'ait été déshonorée par le fâcheux et ridicule système du badigeonnage.

En finissant, répondons à une difficulté : on a demandé s'il n'était pas nécessaire de recouvrir d'une teinte blanche les murailles revêtues d'une mousse verdâtre, produite et entretenue par l'humidité. Nous dirons que non. Cette mousse verdâtre disparaîtra d'elle-même, lorsque les murailles auront été assainies. Enlevez la cause de l'humidité, et vous ôterez la mousse, qui tombera d'elle-même. Lorsque les murailles seront sèches, il suffira de les frotter légèrement avec une brosse pour les rendre propres. Le badigeon mis sur les taches vertes produites par l'humidité ne sera pas un remède contre le mal : ce sera tout au plus un palliatif.

BAGUE. — *Voy.* ANNEAU.

BAGUETTE. — Petite moulure ronde, moindre qu'un astragale (*Voy.* ASTRAGALE), sur laquelle on taille quelquefois des ornements, comme des rubans, des feuilles de chêne, des bouquets, des branches de laurier, etc. De là les expressions : baguette à ruban, à rose, à cordon, à feuilles de chêne, etc. (*Voy.* MOULURES.)

BAHUT. — On dit qu'une pierre est taillée en *bahut* ou *bahu*, quand elle est un peu arrondie par dessus, comme sont celles qui sont au-dessus des parapets, ou des appuis des quais et des ponts.

BAIE. — On appelle *baie* l'ouverture d'une porte, d'une fenêtre, d'une arcade. On donne également ce nom à toute ouverture pratiquée dans une muraille ou dans une charpente.

La forme des baies, des portes et des fenêtres a varié aux diverses périodes de l'architecture chrétienne au moyen âge. C'est sur cette diversité que repose un des principaux caractères de l'art de bâtir durant la période romano-byzantine et la période ogivale. *Voy.* FENÊTRE, PORTE, ARCADE.

On a souvent pratiqué des *baies géminées* dans les édifices religieux. On en trouve des exemples dans les monuments les plus anciens, non-seulement en Angleterre, dans les curieux débris que l'on attribue à l'architecture saxonne, mais encore en France dans les églises de l'époque romano-byzantine primordiale. Au XI^e siècle, les *baies géminées* sont assez communes : parfois elles sont surmontées d'un œil ou *oculus*, analogue à l'*oculus* des anciens, prélude des belles fenêtres à lancette géminée du XIII^e siècle.

BAINS. — Nous n'entrerons pas ici dans de longs détails sur les bains ou thermes des anciens. C'est un sujet qui touche de loin seulement aux matières dont nous traitons spécialement. Nous renvoyons aux traités spéciaux qui ont été composés en très-grand nombre sur cet objet.

La manière de vivre et de s'habiller des anciens leur rendait l'usage des bains nécessaire et indispensable : dans les premiers temps la simplicité avec laquelle ils les prenaient répondait à celle de leur vie. Nous voyons dans l'Ecriture la fille de Pharaon allant avec ses compagnes et ses suivantes se baigner dans le Nil. Homère, Moschus et Théocrite font de même prendre le bain dans des fleuves aux princesses Nausicaé, Europe et Hélène. Il y a lieu de croire que ce furent les Grecs qui, les premiers, eurent dans leurs maisons des salles uniquement destinées pour les bains. De la Grèce cet usage passa chez les Romains, qui se distinguèrent en cette partie, comme en toutes les autres, par une magnificence prodigieuse.

Les chrétiens furent condamnés, durant les persécutions, à travailler aux bâtiments destinés au service des empereurs, et c'est une tradition bien fondée que ce sont eux qui ont bâti les thermes de Dioclétien à Rome. C'est dans les ruines gigantesques de ces thermes que se trouve aujourd'hui la charmante église de Sainte-Marie-des-Anges.

BAIN DE MORTIER. — Les maçonneries de blocage sont ordinairement faites à bain

de mortier, c'est-à-dire que les pierres qui les forment sont comme noyées dans une grande quantité de mortier qui remplit toutes les cavités qui se trouvent entre elles.

Les murailles antiques, connues communément dans nos contrées sous le nom de murailles gallo-romaines, sont ordinairement bâties à bain de mortier, pour la partie forte et centrale : l'extérieur seul est formé d'un parement de pierres régulières, soit à grand appareil, soit à petit appareil.

Durant l'époque romano-byzantine primordiale, les voûtes, quand elles existent, sont bâties en petites pierres noyées dans le mortier. Ces voûtes sont rares : on les rencontre particulièrement au-dessus des absides et quelquefois sur les nefs mineures des églises les plus anciennes. Parfois aussi au XIe siècle on trouve des voûtes de cette manière : les voûtes d'arête sont ordinairement bâties ainsi. Enfin, jusque dans le XIIIe siècle, au moment où le style ogival atteignait à sa plus grande hauteur, on élevait des voûtes dont les pierres irrégulières étaient assemblées à bain de mortier. Ces voûtes étaient ensuite recouvertes d'un enduit, sur lequel on simulait un appareil régulier. *Voy.* APPAREIL, VOUTES.

BALCON. — Ce n'est guère qu'au XVe siècle que l'on commença à construire des balcons aux maisons et aux habitations particulières. Du Cange, après Acharisius, dit que c'est un nom propre venu des Vénitiens, quelques-uns disent des Génois. Dans le principe ces balcons n'étaient autre chose que des avances ou des tourillons au-dessus des portes des citadelles, d'où on lançait toute sorte de traits sur les ennemis. Le P. Janning, jésuite, dans les *Acta sanctorum* (Jun., t. I, pag. 709), sur le mot *balconum*, qui se trouve dans les actes de saint Bertrand, patriarche d'Aquilée, dit que ce mot est un augmentatif de *palcus*, qui a la même signification que *suggestus*. Les balcons des forteresses étaient construits pour les besoins de la défense et par la nécessité d'établir des machicoulis.

Les balcons du XVe siècle furent ajoutés par-devant les fenêtres non par un motif de défense militaire, mais par une raison de luxe, de commodité et de confortable. Ils sont communément bâtis avec une rare élégance, et ils servent quelquefois de communication extérieure entre plusieurs fenêtres. Les balustrades qui les garnissent sont découpées à jour et très-finement travaillées. On y voit souvent des figures gracieuses, des devises, des emblèmes, des fleurons, des armoiries, des monstres et des chimères.

BALDAQUIN. — I. Le baldaquin est une espèce de petit dôme, de forme variée, destiné à recouvrir l'autel : il est supporté ordinairement sur quatre colonnes. Ce baldaquin, autrement appelé *ciboire*, paraît avoir été généralement usité en Europe durant le moyen âge. On en trouve même des vestiges dans les églises bâties au XVIe et au XVIIe siècle. L'usage en était varié. D'abord, il était destiné à couvrir et à protéger l'autel. En second lieu, il soutenait les rideaux ou courtines qui se déployaient à l'entour. En troisième lieu, il supportait la croix placée au sommet du ciborium, et cette coutume est bien plus ancienne que celle de mettre la croix sur l'autel lui-même. Enfin, on suspendait au centre une colombe d'or ou d'argent, pour la réserve eucharistique. Dans les églises où il n'y avait pas de baldaquin, on étendait au-dessus de l'autel une espèce de dais en étoffe précieuse, ou simplement en toile. (*Voy.* DAIS.) Du Cange, en son Glossaire, cite à ce sujet un décret du synode tenu à Cologne en 1280 : ***Item præcipimus ut sursum super altare ad latitudinem et longitudinem altaris pannus lineus albus extendatur, ut defendat et protegat altare ab omnibus immunditiis et pulveribus descendentibus.*** Le baldaquin ou ciboire est, sans nul doute, la manière la plus convenable de recouvrir l'autel, et en même temps la manière la plus riche et la plus élégante. Il serait vivement à désirer que les ciboires ou baldaquins fussent établis dans les grandes églises, au lieu des autels appuyés le long des murailles, avec de hauts retables, comme cela s'est trop souvent pratiqué dans ces derniers temps. On voit encore quelques anciens baldaquins subsistant toujours en Italie, dont la disposition est fort remarquable, mais qui ne conservent plus les courtines qui y étaient jadis attachées. Les anciens baldaquins ou ciboires étaient faits en bois, en marbre, en pierre, en bronze ou en métaux précieux, et ornés de flambeaux aux jours de grande solennité.

Etienne Borgia, dans son ouvrage : ***de Cruce Veliterna***, « de la Croix de Vellétri, » nous dit que cette croix est placée sur un ciboire de marbre, appuyé sur quatre colonnes établies à l'autel de Saint-Clément, à Vellétri. L'église de Saint-Clément, quoique non bâtie sur le plan de la croix, est néanmoins construite en forme de vaisseau : le vaisseau ne peut-il pas être regardé, suivant quelques auteurs ecclésiastiques, comme un emblème de la croix ? Suivant les plus vieux écrivains liturgistes ou ***ritualistes***, comme disent les plus anciens auteurs, la pratique de couvrir les autels avec des baldaquins ou des dais, supportés par quatre colonnes, est justifiée par la sanction qu'elle trouve dans les plus antiques coutumes ecclésiastiques, et elle est un souvenir de l'arche d'alliance, ou une allusion au tabernacle de l'ancienne loi. De même que l'arche contenait les tables de la loi de Dieu, de même le ciboire recouvre les mystères ou sacrements de la nouvelle loi, célébrés sur le saint autel par les prêtres de l'Eglise de Jésus-Christ. Cette remarquable analogie entre l'arche et le baldaquin est positivement indiquée par la consécration du ciboire, où l'on fait allusion à l'arche d'alliance, ainsi que le démontre dom Martène, dans sa collection précieuse des anciens Rites de l'Eglise, ***de antiquis Ecclesiæ Ritibus***. (lib. II. cap. 19.) Le même savant bénédictin nous apprend que les baldaquins ou ciboires ne recouvraient pas seulement les autels, mais qu'ils étaient placés assez souvent au-

dessus des tombeaux des martyrs et des autres saints. Il y avait deux ciboires ou baldaquins de cette nature sur la Confession du prince des apôtres, suivant saint Grégoire de Tours, un au-dessus de l'autel et l'autre au-dessus de la Confession elle-même. Le même écrivain parle des piliers qui supportaient le ciboire du tombeau de saint Pierre. Anastase le Bibliothécaire nous apprend que ce baldaquin fut remplacé par un autre d'argent par le pape saint Grégoire le Grand. (*Voy.* Catacombes.) Le même Anastase raconte encore qu'un autre baldaquin d'argent fut placé sur le tombeau de saint Pierre par le pape Léon III. Saint Jean Chrysostome, dans sa 42ᵉ homélie sur les Actes des apôtres (*Chap.* xix, *vers.* 24), rapporte que les petits temples de Diane en argent ressemblaient à de petits baldaquins ou ciboires : *forte quasi ciboria parva;* d'où l'on peut conclure que le nom, de même que la chose, était connu des païens. Quelquefois, le nom d'église, dans les anciens documents ecclésiastiques, désigne un ciboire ou baldaquin, ou un dais. Nous en trouvons un exemple dans l'Histoire des Abbés de Saint-Martial, exemple cité par Du Cange, où il est dit que l'abbé Etienne « éleva au-dessus de l'autel du Sauveur une église d'or et d'argent, qu'on appelle *munera : Composuit super altare Salvatoris ecclesiam ex auro et argento, quam vocant muneram*, c'est-à-dire un *ciborium.*

Pour revenir au baldaquin ou ciboire, dans le sens propre du mot, nous devons ajouter que c'était l'usage de le surmonter de la croix, emblème du salut. D'abord on plaça des croix, et plus tard des crucifix, au-dessus des baldaquins. Ces croix ou crucifix ne furent jamais mis sous le baldaquin : c'était le lieu réservé au précieux corps du Sauveur : l'hostie était suspendue au centre, dans une colombe d'or, ou dans une pyxide ou ciboire en forme de tour ou de colombe. (*Udalric, lib.* II *Consuetud. Cluniac., cap.* 30.) *Voy.* Ciboire, Autel.

Le canon du second concile de Tours, tenu en 567, est connu de tout le monde, quoique le sens ait reçu autrefois diverses interprétations. La signification n'en paraît pas douteuse, quand on se reporte aux usages ecclésiastiques primitifs. Le père Longueval s'est trompé dans son Histoire de l'Église gallicane. Dom Mabillon, dans sa Liturgie gallicane, a restitué ce passage à sa vraie et naturelle signification. Nous en avons parlé à l'article Autel. Voici le canon du concile de Tours : « Que le corps de Notre-Seigneur soit conservé sur l'autel, *non in imaginario ordine, sed sub crucis titulo,* » c'est-à-dire, non dans un tabernacle, ou un petit ciboire, fait comme les images et les bas-reliefs, mais au-dessous du ciboire, suspendu dans une pyxide ou une tour, qui, comme il vient d'être dit, est en forme de colombe. Comme la croix surmonte le baldaquin, on peut dire que le saint sacrement était placé « sous le signe de la croix, *sub crucis titulo.* »

Borgia nous fait connaître que maintenant, dans l'église de Vellétri, le baldaquin qui couvre le principal autel n'est plus garni de rideaux ou courtines. Dans les premiers temps, les baldaquins étaient constamment garnis de courtines ou voiles, d'étoffes précieuses, surtout en Italie. Nous savons par des documents positifs que les rideaux n'étaient pas toujours usités en France, autour du ciborium. Cette différence provenait chez nous de ce que, le plus ordinairement, l'abside était fermée par un grand voile, au moment où s'opéraient les mystères chrétiens.

Ce serait tomber dans l'erreur que de croire que les faits, mentionnés pour l'Italie ou les Gaules, fussent les mêmes dans tout l'univers chrétien, à la même époque. C'est ainsi que Guillaume Durand, dans son *Rational des divins Offices*, peut égarer ceux qui aujourd'hui veulent appliquer les renseignements qu'il nous donne, indistinctement à toutes les églises et à tous les pays.

Anastase le Bibliothécaire, dans la Vie des papes, parle souvent des courtines du baldaquin. Elles étaient ordinairement de pourpre, ornées de broderies en or ou en argent : on y voyait même représentées des scènes empruntées à l'Evangile ou à l'Ancien Testament.

Outre les courtines suspendues au ciboire et qu'Anastase, dans le *Liber Pontificalis*, nomme *tetravela* ou *circitorium*, il y avait encore des rideaux qui enveloppaient le tombeau de l'autel et qui étaient destinés à préserver et à cacher les reliques des saints : cette seconde espèce de courtines est ce qu'on nomme *antipendium.* Autrefois en effet on n'exposait pas les reliques sur les autels, mais sous les autels. L'exposition des reliques des saints sur les autels est une coutume moderne. On trouve un témoignage bien formel et bien précieux en faveur de l'antique usage dans les écrits de saint Odon, abbé de Cluny. (*Lib.* II *Collat., cap.* 28.)

II. Nous ne ferons point la description des grands baldaquins modernes que l'on voit dans certaines églises. Le baldaquin de Saint-Pierre de Rome est soutenu sur quatre colonnes. Il a, dans son ensemble, quatre-vingt-neuf pieds de hauteur et pèse cent-soixante-quatre quintaux. Le baldaquin et ses colonnes sont en bronze doré. A l'église du Val-de-Grâce, à Paris, on voit un baldaquin d'un style imposant. Quoique ce monument manque d'harmonie et qu'il ne s'accorde pas avec le corps du monument, dont il rompt les lignes architecturales, il rappelle néanmoins les anciens ciboires qui recouvraient entièrement l'autel. C'est la Renaissance, au XVIᵉ siècle, qui a fait tomber la plupart de nos antiques baldaquins. Nous regretterons toujours les baldaquins de style ogival, dont nous ne possédons plus que des dessins ou des débris. On substitua alors aux ciboires les autels à retables appuyés le long des murailles de l'abside. Rien ne démontre plus évidemment l'origine moderne de ces immenses retables, aussi lourds que disgracieux, que l'état des murailles où ils sont adossés, puisque l'on a été forcé de fermer des fenêtres, souvent fort belles,

qui y étaient ouvertes primitivement.

Quelquefois, au-dessus des autels isolés, on a construit, non un baldaquin proprement dit, mias une espèce de retable entièrement isolé. Ce système est encore plus condamnable que celui qui consiste à établir les retables à l'appui des murailles. Il détruit complétement l'effet des dispositions architecturales de l'abside et même de celles du centre de l'édifice. On en voit plusieurs exemples à Paris. Ces exemples étaient bien plus nombreux encore avant la révolution de 1789. Dans son Abrégé des antiquités nationales, ou Recueil de monuments pour servir à l'histoire de France, Millin en a publié beaucoup de modèles différents.

III. On a donné le nom de baldaquins aux dais en pierre qui recouvrent les statues ou statuettes placées dans les voussures des portails des cathédrales, ou en d'autres endroits des églises. Ces baldaquins sont fort curieux à étudier, et leur forme a considérablement varié. D'abord, à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe siècle, ce sont de petits monuments byzantins, avec leurs coupoles, leurs fenêtres, leurs arcades, leur ornementation capricieuse. Ensuite ils prennent exclusivement des ornements gothiques, et enfin, au XVe et au XVIe siècle, ils forment de petites tourelles à plusieurs pans, où le génie de la sculpture a épuisé la variété de ses combinaisons de lignes flamboyantes, des feuillages capricieux, des dentelles finement découpées, et où elle a déployé toute la patience de son ciseau. Il y a des baldaquins qui sont surmontés de hautes pyramides évidées à jour : c'est là surtout que l'art gothique a étalé les ressources infinies qu'il mettait à la disposition du génie des décorateurs. Rien ne peut être comparé, en ce genre, aux pinacles vraiment fériques que l'on admire dans presque tous les monuments élevés immédiatement avant l'époque de la prétendue Renaissance.

BALL-FLOWER.—Les antiquaires anglais appellent *Ball-Flower* un ornement ressemblant à une balle renfermée au centre d'une fleur, dont les trois pétales arrondies l'embrasseraient étroitement. Cet ornement est habituellement placé dans une moulure creuse, et on le regarde comme un signe caractéristique du style décoré, du XIVe siècle. Quelquefois on le rencontre dans les monuments du XIIIe siècle, comme à la façade occidentale de la cathédrale de Salisbury, où il est mêlé à des dents de scie : mais ce fait est très-rare. Ajoutons que cette exception s'explique parce que cet édifice a été construit dans les derniers temps du XIIIe siècle. L'ornement en question se voit fréquemment à la cathédrale de Héréford et à l'aile méridionale de la cathédrale de Gloucester : il est dominant dans ces deux édifices. Nous pourrions citer encore d'autres édifices où il apparaît comme ornement privilégié, par exemple, à la partie occidentale de l'église de Grantham, à la cathédrale de Bristol, au château de Caerphilly, à la nef méridionale de l'église de Keynsham (Somerset). Une espèce de fleur à quatre pétales, ayant quelque ressemblance avec le ball-flower, se trouve dans les édifices de la période romano-byzantine.

BALUSTRADE. — I. La balustrade est une espèce de barrière à hauteur d'appui, à claire-voie, garnie de balustres ou cloisons de toute sorte de dessins. On fait des balustrades en marbre, en pierre, en bois, en bronze, en fer. On les place partout où un appui et une barrière sont nécessaires ; dans la baie d'une fenêtre, au sommet d'une tour, le long d'une terrasse ou d'un toit, au-devant du chœur ou du sanctuaire d'une église (*Voy.* CHANCEL, TABLE DE COMMUNION), au tour d'un autel, à l'entrée d'une chapelle, au-devant d'une tribune.

Au XIIe siècle, les balustrades sont rares ; quand elles existent, elles se composent de petites arcades, formées d'un trèfle à simples moulures en biseau, portées sur des pieds-droits proportionnés, à moulures correspondantes.

Au XIIIe siècle, les moulures s'arrondissent, et communément le trèfle est inscrit dans une ogive ; les pieds-droits sont changés en faisceaux de petites colonnettes, avec bases et chapiteaux. Quelquefois aussi l'on conserve encore l'arcade à trilobes. Vers la fin du XIIIe siècle, la balustrade est découpée en roses à trois, à quatre, ou à six pétales. D'autres fois, enfin, les arcades trilobées sont remplacées par de simples trèfles fermés.

Au XIVe siècle, les arcades sont devenues plus rares et les découpures plus fréquentes. Elles se composent souvent de quatre-feuilles dessinés dans les ouvertures d'un treillis réticulaire.

Aux XVe et XVI siècles, les formes flamboyantes envahissent l'architecture ; les découpures des balustrades se compliquent et se tourmentent, selon le goût de l'époque, en épuisant toutes les combinaisons que l'on peut trouver à l'aide du compas et de la règle.

La Renaissance introduisit les balustrades découpées en arabesques, où l'on voit figurer des rinceaux, des fleurs, des figures et même des lettres fleuries, avec lesquelles on écrit des devises sur les châteaux, des versets tout autour des églises. Il n'existe rien de plus curieux, peut-être, en ce genre, que la balustrade de l'église de Notre-Dame de la Ferté-Bernard, au diocèse du Mans, où l'on a sculpté les lettres du *Salve Regina.*

Les balustrades qui règnent autour des galeries des grands combles, dans les monuments gothiques de vaste dimension, sont divisées en travées par des acrotères (*Voy.* ACROTÈRE) destinés ordinairement à donner de la solidité au corps de la balustrade. Quelquefois, comme à l'église métropolitaine de Tours, et en quelques autres endroits, ces acrotères sont formés par une statue de grande dimension, dont les jambes sont engagées dans la balustrade elle-même et dont le corps et la tête sont libres. Cette disposition produit le plus bel effet.

Ce n'est guère qu'au XIVe siècle que l'on a

commencé à établir des balustrades au pied des flèches. La plate-forme qui règne sur les tours, au point de départ des flèches et des pyramides, est entièrement dégagée, de manière que les faces de ces flèches affleurent celles de la tour. (*Voy.* GALERIES.)

II. Les plus anciennes églises avaient un lieu distinct et séparé pour les clercs ; les fidèles n'avaient pas accès à cet endroit réservé. Nous voyons même un des premiers conciles de Tours qui défend expressément aux laïques de franchir la barrière ou balustrade qui divisait la nef du chœur. Cette barrière, ordinairement en bois ou en fer, était assez élevée, à claire-voie, n'empêchait pas les fidèles de voir les cérémonies saintes et de s'édifier de la modestie et de la piété des ecclésiastiques.

Ces balustrades se conservèrent dans nos églises jusqu'au XIII° siècle. Ce fut à cette époque que l'on entoura le chœur d'une clôture solide et opaque, qui empêcha la vue des fidèles de pouvoir pénétrer dans le chœur. Ce changement fut apporté dans les églises par suite de la multitude des fondations qui y furent faites par les fidèles. Pour remplir les intentions des fondateurs, les clercs furent forcés de rester au chœur la plus grande partie du jour et de la nuit. Or, dans nos pays cette surcharge parut si pénible, que l'on se décida à prendre contre les rigueurs de l'hiver des précautions que l'on avait négligées jusque-là. Ce n'est donc point uniquement à la tiédeur des chanoines qu'il faut attribuer cette modification, comme certains critiques malins l'ont fait, mais à une nécessité véritable.

On se demande, actuellement que les raisons qui existaient au XIII° siècle ne sont plus aujourd'hui, s'il ne conviendrait pas de démolir ces lourdes clôtures et de les remplacer par les balustrades usitées dans l'antiquité. La réponse est aisée. Si le chœur de certaines églises est fermé par des constructions massives, élevées sans goût, il n'y a pas à balancer, il faut les détruire. Mais si ces clôtures sont admirablement ornées, comme celles des cathédrales de Chartres, de Paris et d'Amiens, ne serait-ce pas un acte de vandalisme que de détruire ces chefs-d'œuvre pour mettre à la place des balustrades insignifiantes? Il y a dans certaines églises anciennes des balustrades modernes en fer travaillé, richement ornées, comme à Saint-Ouen de Rouen. En pareille circonstance, il est évident encore que l'on doit soigneusement garder ces intéressantes balustrades, comme un curieux spécimen de l'art moderne, quoique le style soit peu en harmonie avec celui de l'édifice. (*Voy.* GRILLE.)

BANC. — Dans les plus anciennes églises, le long des murailles intérieures, on voit des bancs en pierre, dont la destination n'est pas bien connue. Ces bancs existent aussi sous les porches, dans les cloîtres et jusque dans les galeries : quelquefois même ils entourent la base des piliers. On en trouve en France et en Angleterre. Dans ce dernier pays on les nomme *bench-table*.

On a fait des recherches pour reconnaître si, dans les églises, anciennement, il y avait des bancs où les fidèles pussent se placer pendant la célébration de l'office divin. C'est un fait reconnu qu'en Italie et en Espagne il n'y eut jamais, dans les églises, de bancs de cette espèce. Quant à la France, le fait n'est pas aussi général. Dans plusieurs églises, il y avait des bancs plus ou moins ornés, dont on connaît au moins l'indication et dont on possède quelques débris. En Angleterre on a retrouvé des bancs exécutés au XIV° siècle, longtemps avant l'époque de la réformation. Les antiquaires anglais ne font aucune difficulté d'en convenir, quoique l'usage des bancs soit devenu général chez eux seulement après l'établissement de la religion prétendue réformée. On possède d'assez nombreux modèles dans le style ogival du XIV° siècle, mais ils sont beaucoup plus communs dans le style de la dernière époque gothique.

Les bancs exécutés durant la période ogivale sont généralement fort simples ; ils sont quelquefois ornés de panneaux sculptés.

C'est ici le lieu de parler des bancs en pierre que l'on observe si fréquemment dans les églises anglaises, et qui ont été exécutés à une époque où l'Angleterre appartenait à la véritable Eglise et était catholique romaine. Ces bancs y sont indiqués sous leur dénomination latine de *sedilia*. Ils sont situés dans le voisinage de l'autel, et souvent ils sont pratiqués dans l'épaisseur de la muraille. Ils sont ordinairement divisés en trois parties : l'une, celle du milieu, destinée au prêtre célébrant ; les deux autres, destinées au diacre et au sous-diacre. Chaque division est séparée l'une de l'autre par une colonnette, quelquefois par une cloison. Les *sedilia* les plus anciens remontent au XII° siècle, et on en compte une grande quantité du XIII° siècle et des siècles suivants, jusqu'au règne déplorable de Henri VIII. Les *sedilia* offrent trois siéges distincts : par exception, cependant, on en voit qui n'en ont que deux ou un seul ; d'autres, au contraire, en ont quatre, comme à l'église de Rothwel, dans le comté de Northampton, et à l'abbaye de Furness ; d'autres en ont jusqu'à cinq, comme au monastère de Southwell. Les siéges des *sedilia* ne sont pas toujours au même niveau. Parfois le siége le plus à l'orient est plus élevé d'un degré que les deux autres ; quelquefois celui qui est le plus voisin de l'autel est le plus haut ; le second lui est inférieur ; et le troisième est inférieur aux deux autres. Les *sedilia* sont décorés quelquefois avec un grand luxe. On en trouve qui sont surmontés de baldaquins très-élégants.

Il est très-probable qu'il y avait des *sedilia* en bois, antérieurement aux *sedilia* en pierre ; mais nous n'en connaissons aucun exemple qui soit arrivé jusqu'à notre temps.

Dans les anciennes églises paroissiales, les *sedilia* sont très-simples et les siéges n'y

dépassent jamais le nombre de trois. Ce ne fut que dans les églises cathédrales ou collégiales, desservies par un clergé nombreux, que les *sedilia* offrirent quatre ou cinq siéges.

BANC-D'ŒUVRE. M. A. Berty, dans son Dictionnaire de l'architecture, avance que primitivement les bancs-d'œuvre étaient composés de stalles semblables à celles destinées aux clercs. Nous n'en connaissons aucun exemple. Nous pensons que l'introduction des bancs-d'œuvre dans nos églises est fort moderne.

BANDE.— Moulure plate et peu saillante; on l'appelle plus ordinairement *plate-bande*, et quelquefois *face*. C'est une partie lisse, d'une épaisseur peu considérable, qui règne tout le long de la partie inférieure de l'architrave, de l'archivolte et du chambranle. Le nombre, la disposition des bandes, varient selon le style de l'architecture. On peut donner le nom de bandes aux faces latérales des nervures usitées, au XII^e siècle surtout, dans la construction des voûtes. On rencontre la même disposition dans les édifices du XIII^e siècle et jusque dans ceux du XIV^e.

L'architecture romano-byzantine emploie fréquemment les bandes dans les parties les plus importantes des constructions religieuses. Afin de donner plus de richesse à la décoration intérieure des édifices, elle charge les bandes d'ornements de toute espèce. En quelques contrées, les bandes sont creusées de traits et de lignes qui forment des dessins capricieux, d'un caractère original; les parties creuses sont remplies de peinture ou d'un mastic coloré qui produit un effet assez piquant. Au XII^e siècle, on pratique dans les bandes des espèces de découpures en trèfles ou en quatre-feuilles, et ces bandes se développent quelquefois sur une grande longueur.

La même observation a été faite dans les monuments anglais, mais nous n'avons pas adopté l'expression de bande pour désigner l'ensemble des moulures qui entoure les colonnes au XII^e et au XIII^e siècle, dans les édifices que les antiquaires de la Grande-Bretagne attribuent au style primitif anglais. On a retrouvé des bandes ornées, même dans des constructions qui paraissent antérieures au XI^e siècle. On ne peut donc tirer un caractère bien significatif de la présence des bandes ornées, pour déterminer l'âge d'un monument: le style seul des moulures qui l'accompagnent et des ornements qui la décorent peuvent guider l'archéologue. (*Voy.* MOULURES.)

Nous devons ajouter que les colonnes des ordres rustiques ont souvent leur fût entouré de bandes nombreuses, régulièrement espacées.

BANDEAU. — Le bandeau est une moulure unie et plate, mais plus large que la plate-bande. Il se trouve autour des baies des portes et des grandes arcades. Il environne souvent les fenêtres simulées et sert d'accompagnement aux claveaux qui servent à en former l'ouverture. Le bandeau, même dans l'architecture grecque ou romaine, remplace souvent l'archivolte.

BANDELETTE. — C'est un ornement fréquemment employé au XII^e siècle et déjà usité au XI^e. Dans les monuments romano-byzantins de la Bourgogne et du Nivernais, on observe de fort curieux arrangements de bandelettes, où apparaît un goût fort remarquable dans les architectes. Les bandelettes sont simples ou ornées. Elles sont brodées, ou elles sont chargées de grosses perles demi-saillantes: ces dernières se nomment *bandelettes perlées*. Quelquefois elles sont garnies de points enfoncés, et cette particularité a été souvent observée dans le Nivernais.

Il ne faut point confondre les *bandelettes* avec les *galons*. Ceux-ci servent à orner les vêtements des statues et des statuettes, tandis que celles-là sont libres et s'entrelacent de toutes les manières. Certains chapiteaux du XII^e siècle, ornés de bandelettes perlées, entremêlées à des feuillages, sont d'une élégance exquise et peuvent être comparés à ceux de la même époque et de l'époque suivante, uniquement formés de feuilles découpées et justement admirées. Non-seulement les bandelettes se déroulent en longueur, mais elles se replient en divers sens, de manière à se prêter aux mille caprices de l'ornementation. (*Voy.* ENTRELACS, GALONS.)

BANDEROLE.—La banderole est une petite bande plus ou moins allongée, plus ou moins ornée, que l'on met entre les mains des anges ou d'autres personnages, et qui est communément destinée à être garnie d'une inscription, soit en creux, soit en relief. C'est ainsi que les sculpteurs et les peintres ont souvent mis entre les mains de l'ange qui annonce l'Incarnation à la sainte Vierge, une banderole sur laquelle on lit ces mots: *Ave, gratia plena*. Les Grecs, dans leurs peintures, suivant une observation du savant M. Didron, placent fréquemment des banderoles entre les mains des principaux personnages. Dans le Manuel de l'iconographie grecque et latine, on trouve l'indication des légendes ou des textes qui doivent être écrits sur ces banderoles.

Sur certains tombeaux en marbre exécutés au XV^e et au XVI^e siècle, on voit de petits personnages portant des banderoles sur lesquelles sont inscrites les louanges du défunt. Plusieurs pierres tombales du XIII^e et du XIV^e siècle présentent l'image d'un squelette: de la bouche part une banderole sur laquelle on lit: *Es quod eram; eris quod sum*. Le mort s'adresse à celui qui voit l'inscription et lui donne un dur avertissement en disant: «Tu es ce que j'étais; tu seras ce que je suis.» On lit sur d'autres banderoles: *Memento mori*. A l'église de Saint-Maclou, à Troyes, un squelette dont la tête est accompagnée de deux écussons blasonnés, présente une banderole où se trouve l'inscription suivante: *Sum quod eris, quod es eram; pro me, precor, ora*. Cette banderole se trouve sur la pierre tombale de « noble homme Gillebin de Pons, seigneur de Ro-

gnepont, capitaine du chastel et alleu de Bar-sur-Aube, qui trespassa le premier jor de mars l'an M.CCCC.XLV. »

BANNIÈRE. — I. Durand, évêque de Mende, affirme que l'Eglise a pris de l'empereur Constantin l'usage de porter des croix et des bannières, en tête des processions, en imitation et en souvenir de la célèbre apparition *In hoc signo vinces*, qui précéda la bataille où Maxence perdit la victoire avec la vie. Chacun sait que la bannière de Constantin portait le nom de Labarum. En voici la description abrégée : Un long bâton en forme de pique était surmonté d'un autre plus petit; en travers de celui-ci pendait une pièce d'étoffe de pourpre, brodée d'or et enrichie de pierres précieuses. Une frange la terminait, et au-dessous de cette frange étaient attachées au bâton quatre médailles d'or qui représentaient, en buste, l'empereur et ses enfants. Au-dessus de la traverse supérieure était une couronne d'or, au centre de laquelle était le monogramme de Jésus-Christ, formé des lettres grecques X et P entrelacées.

Selon Guillaume Durand, qui donne l'explication symbolique de toutes les cérémonies religieuses et des diverses parties des édifices sacrés, la bannière précède les processions pour représenter la victoire de la résurrection et l'ascension de Notre-Seigneur, qui s'éleva dans les cieux, accompagné d'un grand nombre de captifs délivrés.

La première bannière qui ait été bénite par un pape est celle que Grégoire III envoya, vers 752 ou 753, au roi de France. Les clefs de saint Pierre y étaient représentées. Cette bannière était en même temps un étendard militaire; mais il ne faut pas oublier qu'à cette époque, et pendant de longs siècles, l'étendard militaire était bénit par l'Eglise et regardé comme un objet sacré.

Nous venons de dire qu'une bannière avait été envoyée dès le VIII[e] siècle par un pape à un roi de France. On voyait jadis, dans une salle d'attente attenante à Saint-Jean de Latran, une mosaïque représentant saint Pierre assis sur le trône pontifical. A sa droite était le pape Léon III; à sa gauche, l'empereur Charlemagne. Le prince des apôtres présentait une étole au pape et une bannière à l'empereur. Cette salle, bâtie par Léon III, ayant été démolie, la mosaïque a disparu. On en peut voir le dessin dans les œuvres de Ciampini.

La bannière que l'on nomme Gonfalon ou Gonfanon, était originairement celle de l'armée chrétienne commandée par Baudouin. Le pape l'avait envoyée à ce prince, comme au vrai défenseur de la foi contre les infidèles.

II. L'oriflamme, si célèbre dans notre histoire de France, était une bannière rouge, soutenue par une lance dont la hampe était recouverte de cuivre doré. On en trouve la description dans un ancien inventaire de Saint-Denis : « Etendard d'un cendal fort épais, fendu par le milieu, en forme de gonfanon fort caduc, enveloppé d'un bâton couvert de cuivre doré et un fer longuet et aigu au bout. » L'ancienne oriflamme, qu'on allait chercher en grande cérémonie à l'abbaye de Saint-Denis, fut perdue dans la guerre de Flandre, sous Philippe de Valois. Un vieux poëte, Guillaume Guiart, en parle ainsi :

> Oriflamme est une bannière,
> Aucun poids plus forte que guimple
> De cendal roujoyant et simple,
> Sans pourtraicture d'autre affaire.

III. Il y avait aussi en Ecosse une bannière célèbre que l'on portait jadis à la tête des armées. Nous en donnerons une courte description empruntée à un ouvrage intitulé : *Rites of Durham abbey*.

« Le prieur de l'abbaye de Durham avait fait faire une bannière magnifique, soutenue par une hampe très-haute, entourée de tubes d'argent qui se plaçaient ou s'enlevaient à volonté. Cette bannière, entourée de la plus grande vénération, était portée en procession à l'intérieur de l'abbaye, aux jours de grande solennité. On la gardait précieusement dans un coffre, auprès de la châsse où reposait le corps du grand saint Cuthbert. C'est là que les autres bannières ou pavillons de l'abbaye étaient conservés, jusqu'à la malheureuse époque de la destruction de ce célèbre monastère.

« Le sommet de la hampe se terminait par une croix d'argent; les extrémités du bâton destiné à soutenir l'étoffe flottante de la bannière portaient une pomme en argent, délicatement travaillée, et une petite clochette également en argent. Ce bâton était mobile et attaché au pied de la croix.

« L'étoffe de la bannière avait en largeur environ quatre pieds sur une longueur un peu moindre. La partie inférieure en était festonnée, et les festons étaient au nombre de cinq, bordés de franges. Le tout était d'un travail admirable, en or et en soie cramoisie, et d'une grande solidité. L'étoffe était de velours cramoisi et ornée de broderies soie et or, représentant des fleurs et des feuillages. Au centre de la bannière la précieuse relique de la vraie croix était enveloppée dans un corporal couvert de velours blanc. Cette partie de la bannière était décorée très-artistement : on y voyait deux croix rouges sur le velours blanc, et des broderies d'un travail plein de goût, de délicatesse et de fantaisie. La partie inférieure portait trois jolies clochettes, semblables à celles que l'on appelle *cloches de viatique*.

« La bannière de l'abbaye de Durham était portée dans les batailles; et jamais elle ne se montra dans un combat aux yeux d'une armée, sans que, par la grâce spéciale de Dieu tout-puissant et par l'intercession du grand saint Cuthbert, elle ne fît remporter la victoire à nos soldats. Mais, hélas! à l'époque de la destruction de l'abbaye, la célèbre bannière tomba entre les mains du doyen de Withingham, dont la femme, nommée Catherine et française de naissance, jeta la sainte relique dans les flammes, au

grand scandale de ceux qui honorent les reliques des serviteurs de Dieu. »

BAPTISTÈRE.—I. Aux temps apostoliques et durant les siècles de persécution, il n'y eut pas d'autre baptistère que les rivières et les fontaines; de là l'origine du mot de *fonts baptismaux* (*fontes baptismi*). Nous voyons, en effet, dans les Actes des apôtres, comment le baptême était administré aux premiers fidèles, et le baptême de l'eunuque de la reine de Candace en est le plus frappant exemple. On trouve dans les Catacombes de Rome des sources et des bassins qui ont été regardés par les savants archéologues italiens, qui ont publié de si intéressants ouvrages sur les souterrains sacrés de Rome, comme les baptistères primitifs, où les apôtres et leurs successeurs administraient le baptême à ces fervents néophytes. Ceux-ci commençaient souvent la vie chrétienne au milieu des persécutions pour la finir bientôt par le martyre. Ils venaient reposer au sein de ces mêmes Catacombes obscures, à côté de cet endroit où ils avaient été engendrés à Jésus-Christ, suivant une belle expression de nos livres saints. Bosio en parle en plusieurs endroits de sa *Roma sotterranea*, et nous renvoyons à l'article CATACOMBES pour n'avoir pas à répéter ici ce que nous y avons dit à ce sujet.

A quelle époque précise l'Eglise a-t-elle ordonné d'administrer le baptême dans un lieu consacré à cet usage et avec des cérémonies déterminées, en dehors des paroles essentielles de la forme du sacrement? Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de l'assigner d'une manière absolue. Saint Clément, si les actes qu'on lui attribue lui appartiennent réellement, est le premier qui prescrivit les onctions du saint chrême. Dans la suite, au IVe et au Ve siècle, les papes saint Damase et saint Léon y ajoutèrent les exorcismes, les bénédictions et les autres cérémonies.

Pour bien comprendre tous les détails dans lesquels nous allons entrer sur la forme et la disposition des baptistères et des fonts baptismaux, il est nécessaire de rappeler ici brièvement que le baptême se conférait anciennement de deux manières principalement, par immersion et par infusion. Le baptême donné par aspersion est regardé comme valide; mais on ne connaît que de rares exemples de cette manière d'administrer ce sacrement. Il est constant que l'immersion fut pratiquée généralement dans les premiers siècles. Toutes les Eglises d'Orient baptisent encore ainsi. Ce fut en Occident, et dans le nord de l'Europe, que le baptême par infusion commença d'être pratiqué communément et de bonne heure, à cause des inconvénients et même du danger de l'immersion. En tout temps, d'ailleurs, l'Eglise grecque et l'Eglise latine regardèrent comme légitime la coutume de baptiser en versant seulement de l'eau sur la tête du néophyte.

Il ne saurait entrer dans nos vues de retracer ici, même de la manière la plus succincte, les rites et cérémonies qui accompagnaient l'administration du baptême et qui sont toujours en usage dans l'Eglise catholique. Nous citerons néanmoins quelques traits intéressants, propres à éclaircir certaines particularités archéologiques et iconographiques. On était dans l'habitude, en plusieurs églises, de faire manger aux nouveaux baptisés du miel mêlé de lait, pour faire entendre que, par le baptême, ils entraient dans la véritable terre promise, c'est-à-dire dans l'Eglise de Jésus-Christ, dont la terre de Chanaan n'était que la figure. Le nouveau baptisé était revêtu d'une robe blanche qu'il portait pendant huit jours. En Orient, on mettait sur la tête du néophyte une couronne de palmes et de myrte. Quelques églises d'Occident, entre autres celle de Narbonne, faisaient broder sur la partie supérieure de la robe blanche du baptisé une espèce de couronne en ruban rouge : cette couronne était le symbole du sacerdoce royal dont le nouveau baptisé est honoré comme hérititier du royaume céleste.

Le cierge allumé, qu'on met encore entre les mains du nouveau baptisé, est un rite des plus anciens : saint Ambroise en fait mention. Les trois vers latins suivants d'un vieux poëte expriment assez bien les rites accessoires du sacrement de baptême :

Sal, oleum, chrisma, cereus chrismale, saliva,
Flatus, virt item baptismatis ista figurant.
Hæc cum patrinis non mutant sed tamen ornant.

II.

Lorsque la paix fut donnée à l'Eglise par suite de la conversion de l'empereur Constantin, le baptême fut administré solennellement aux nouveaux convertis dans des édifices particuliers, attenants aux principales églises et spécialement aux églises épiscopales. Ces édifices furent plus ou moins spacieux : ils étaient communément de forme ronde. A parler exactement, ce n'étaient d'abord que des bassins assez larges, recouverts d'un dôme; on y montait par trois marches et on y descendait ensuite par quatre degrés. Saint Isidore de Séville reconnaît déjà un symbolisme dans ce nombre septenaire, et il pense que l'on voulait ainsi faire allusion aux sept dons du Saint-Esprit.

Dès les premiers temps, on ajouta devant un grand nombre de basiliques chrétiennes une cour carrée, *atrium* ou *parvis*, environnée d'un péristyle sous lequel se tenaient les catéchumènes pendant la célébration des saints offices, auxquels il ne leur était pas permis d'assister. Au centre de l'*atrium* s'élevait le baptistère, petit édifice de forme et de dimension très-variables, carré, circulaire, octogone, en forme de croix grecque, quelquefois d'une simplicité austère, souvent orné avec une grande magnificence. Il renfermait un bassin peu profond, ou une large cuve de matière précieuse, que l'on remplissait d'eau pour donner le baptême par immersion. *Voy.* BASILIQUE.

Les baptistères ou basiliques baptismales étaient dédiés à saint Jean-Baptiste. On y voyait ordinairement des peintures représentant le baptême de Notre-Seigneur dans le

Jourdain et de longues inscriptions relatives au même sujet. Au centre était suspendue une colombe d'or ou d'argent, dans laquelle on plaçait le saint chrême et l'huile des catéchumènes. *Voy.* AUTEL, AMPOULE.

Le pape saint Hilaire, qui occupa le siége de saint Pierre vers la fin du v^e siècle, fit bâtir dans le baptistère de la basilique de Constantin trois oratoires en l'honneur de saint Jean-Baptiste, de saint Jean l'Evangéliste et de la sainte Croix. Les portes en étaient d'airain. On y voyait une colonne d'onyx qui portait un agneau d'or du poids de deux livres. Les fonts baptismaux étaient éclairés au moyen d'une lampe d'or du poids de douze livres. Trois cerfs d'argent, de la figure desquels jaillissaient des jets d'eau, et qui pesaient ensemble quatre-vingts livres, remplissaient d'eau le bassin ou la cuve baptismale, au-dessus duquel était suspendue une colombe d'or du poids de deux livres.

Ces détails sont empruntés à la Vie des papes, écrite par Anastase le Bibliothécaire. Nous y ajouterons quelques traits pris à différents auteurs. On lit dans les *Voyages liturgiques* de Lebrun Desmarettes, qu'à Notre-Dame de Rouen, auprès de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, on voit un grand tombeau, long d'environ six pieds, dont le couvercle est de bois noirci. Cette forme tumulaire pour des fonts baptismaux n'est sans doute que la traduction symbolique des paroles de l'Apôtre : *Consepulti sumus cum illo per baptismum in mortem.* « Nous avons été ensevelis avec Jésus-Christ par le baptême pour mourir au péché. »

On cite le baptistère de Florence comme un des plus magnifiques; il est isolé, suivant l'usage antique ; ses portes en bronze sculpté passent pour un chef-d'œuvre.

Un concile d'Auxerre, en 578, défend d'enterrer dans les baptistères. On y conservait seulement les reliques des saints honorés dans l'église.

On trouve dans un canon du concile de Tolède un décret qui prescrivait à l'évêque de sceller de son sceau les portes du baptistère au commencement du carême, parce que pendant la sainte quarantaine on ne devait point baptiser : on devait attendre jusqu'au samedi saint.

Au temps où les évêques seuls conféraient le baptême, il n'y avait dans chaque ville épiscopale qu'un seul baptistère, quelque grande et populeuse que fût la cité. Ainsi, à Rome, il n'y avait que le seul baptistère de Saint-Jean de Latran. Il en était de même à Constantinople. Certains monastères, ou églises collégiales, obtinrent la permission d'avoir un baptistère dans leur église conventuelle. Dom Martène, dans son ouvrage *De antiquis Ecclesiæ ritibus*, nomme plusieurs monastères qui jouissaient de ce privilége.

Saint Charles Borromée admet dans ses Instructions pastorales sur les baptistères la forme ronde et la forme hexagone : mais il préfère la forme octogone, comme la plus parfaite. Il y attache une signification symbolique. Cette dernière forme figure les octaves des fêtes de Notre-Seigneur et des saints ; elle est aussi l'emblème de la perfection de la gloire éternelle.

Le baptistère annexé à la basilique de Saint-Jean de Latran est un des plus remarquables du monde : la tradition veut que Constantin y ait reçu le baptême; mais il a été considérablement modifié par les papes Grégoire XIII, Clément VIII, Urbain VIII et Innocent X. On l'appelle l'église de Saint-Jean *in Fonte;* la cuve baptismale est une urne antique de basalte ; elle est dans un emplacement circulaire pavé de marbres riches, et l'on y descend par trois marches. Ce baptistère est entouré d'une balustrade à huit pans : au-dessus s'élève une coupole soutenue par deux rangs de colonnes superposées ; les huit colonnes inférieures sont de porphyre, et portent un entablement antique sur lequel s'élèvent les huit autres colonnes qui sont de marbre blanc. Entre les pilastres de ce second ordre sont huit tableaux représentant les traits de la vie de saint Jean-Baptiste. Les murs du pourtour sont ornés de fresques. Chaque côté est flanqué d'une chapelle. On dit que c'étaient des pièces dépendantes du palais de Constantin et que le pape saint Hilaire consacra au culte. Les portes de ce baptistère sont en bronze. Les baptistères, quelquefois très-spacieux, puisque à Constantinople on y tint des assemblées et un concile, étaient communément divisés en deux parties, de manière à séparer les sexes. Quelques églises, au lieu de cette séparation, avaient deux baptistères différents, un de chaque côté pour chaque sexe. Souvent, pour épargner, surtout aux enfants nouveau-nés, l'impression du froid, on mêla à l'eau des fonts de l'eau chauffée à ce dessein ; c'est ce qui explique pourquoi certains baptistères renferment une cheminée. Du reste, elle pouvait servir aussi à réchauffer les néophytes, après l'immersion, quand le baptême était administré pendant la saison rigoureuse.

III.

Le nombre des baptistères devint de bonne heure insuffisant, à cause des conversions nombreuses qui suivirent celle de Constantin, et surtout à cause de la coutume qui s'introduisit et qui persévère toujours de baptiser les enfants aussitôt après leur naissance. Les évêques dès lors ne conférèrent plus le baptême à tous ceux qui devaient le recevoir. Les prêtres consacrés au ministère paroissial, soit dans les villes, soit dans les campagnes, administrèrent eux-mêmes le baptême et établirent, pour cet usage, des fontaines baptismales, soit dans le vestibule ou narthex des basiliques, près des portes, soit à l'intérieur de l'église, à peu de distance de la porte d'entrée principale, située à l'ouest, et ordinairement du côté du midi. Cette disposition eut même, plus tard, une signification symbolique, au témoignage de Remi d'Auxerre. On préféra se tourner vers le midi, parce que l'aquilon ou vent du nord représente le souffle du malin esprit, qui est sec et froid, et

roidit les cœurs contre l'amour de Dieu, en éteignant les saintes flammes de la charité.

Il faut noter qu'à l'époque où le baptême fut généralement administré par tous les prêtres et où la cuve baptismale ne fut plus placée dans un édifice à part, les fonts baptismaux furent le plus souvent réduits à des dimensions moins considérables; nous en retrouvons, sans doute, des vestiges et pour ainsi dire une imitation dans les fonts baptismaux de l'époque romano-byzantine, au XIe siècle, qui ont été conservés jusqu'à nos jours. Ce n'est pas à dire toutefois que l'on abandonna complétement l'usage de donner le baptême par immersion : il paraît, au contraire, que jusqu'au XIIIe et même au XIVe siècle, s'il faut s'en rapporter aux monuments iconographiques et surtout aux vitraux peints, on administrait le baptême par infusion et par immersion en même temps; le baptisé entrait dans une cuve remplie d'eau, et l'évêque ou le prêtre lui versait abondamment de l'eau sur la tête, à l'aide d'un vase à long col. Nous pouvons citer en exemple plusieurs traits historiques des beaux vitraux du XIIIe siècle à Bourges et à Tours.

IV.

Il paraît que les églises qui conservèrent des baptistères ou dans lesquelles on établit d'abord des fonts baptismaux, furent privilégiées; dom Martène en met en évidence des preuves historiques fort curieuses. On leur donna des dîmes de préférence aux autres, d'après Baluze. D'un autre côté, dans un temps où les bénéfices ecclésiastiques, par un étrange abus, furent donnés aux laïques et même aux soldats, en récompense de leurs services militaires, les églises baptismales ne furent jamais confiées qu'à des prêtres : c'est ce que prouve un capitulaire de Charlemagne, de l'an 793 : *De ecclesiis baptismalibus, ut nullatenus eas laici homines tenere debeant, sed per sacerdotes fiant, sicut ordo est, gubernatæ*. Les mêmes se retrouvent dans un capitulaire de Pépin, roi d'Italie.

Il y avait autrefois en France des baptistères nombreux. Ils ont disparu, et c'est à peine si l'on peut aujourd'hui en signaler quelques-uns. Consultons d'abord les documents historiques; nous donnerons après quelques détails archéologiques.

Saint Grégoire de Tours, dans le livre III de l'*Histoire des Francs*, désigne sous le nom de *templum baptisterii*, le temple du baptistère, l'édifice dans lequel fut baptisé solennellement Clovis, à Reims. Le même auteur rapporte qu'avant son avénement à l'épiscopat, Grégoire, évêque de Langres, habitait à Dijon une maison attenante au baptistère, dans lequel se trouvaient les reliques d'un grand nombre de saints, et qu'il se levait de sa couche pendant la nuit, sans faire de bruit, pour y aller prier en présence de Dieu seul. La porte s'ouvrant par la puissance de Dieu, il récitait pieusement les psaumes dans le baptistère. *Cum apud Divionense castrum moraretur assidue, et domus ejus baptisterio adhæreret, in quo multorum sanctorum reliquiæ tenebantur; nocte de stratu suo, nullo sentiente, consurgens, ad orationem, Deo tantum teste, pergebat; ostio divinitus reserato, attente psallebat in baptisterio*. Ce passage fort curieux a été cité par M. de Caumont qui l'a mal traduit. (*Cours d'Antiq. monum.* tom. VI, pag. 25.) On y voit clairement que le baptistère formait un édifice entièrement séparé de l'église principale. La même remarque ressort évidemment d'un autre endroit des écrits du même saint Grégoire de Tours. Dans le livre X de son *Histoire des Francs*, en parlant des actes de saint Perpet, évêque de Tours, du règlement qu'il avait établi dans son église, et des vigiles qu'il avait ordonnées aux différentes fêtes, il dit que, pour la passion de saint Jean, les vigiles avaient lieu à l'église du baptistère. Il nous apprend ailleurs qu'il avait lui-même fait construire, près de la basilique de Saint-Perpet, un baptistère dans lequel il avait déposé les reliques de saint Jean, de saint Serge et de saint Bénigne, martyrs.

Nous pourrions citer un grand nombre de textes historiques, empruntés à divers auteurs; mais ceux que nous avons rapportés suffisent bien pour montrer que les baptistères primitifs dans notre pays, comme en Italie, étaient établis dans des constructions religieuses spéciales, et qu'ils étaient placés, le plus communément, dans le voisinage de l'église principale. Nous ne possédons actuellement en France qu'un très-petit nombre de ces baptistères antiques, qui puissent répondre, par leurs dispositions présentes, aux descriptions des historiens. Nous donnerons ici une courte notice sur deux monuments de cette nature qui ont spécialement attiré l'attention des archéologues, et qui méritent d'ailleurs une étude particulière sous plus d'un rapport. Nous voulons parler de l'église de Saint-Jean, à Poitiers, du baptistère de la cathédrale d'Aix en Provence, et de celui de Fréjus.

Une des particularités les plus intéressantes de la cathédrale de Fréjus se trouve dans le baptistère antique qui l'accompagne. Le baptistère est séparé de l'église par un porche; il est soutenu par huit colonnes antiques en granit gris, surmontées de chapiteaux corinthiens en marbre blanc. La corniche, en saillie, porte la naissance des arcs à plein cintre qui forment le dôme; des chapelles ont été pratiquées dans les entre-colonnements.

A Aix, le baptistère, qui communique avec la nef de la cathédrale, est plus bas que le pavé de l'église. Il a été restauré il y a quelques années; mais cette restauration n'a pas assez respecté les vieilles inscriptions qui enrichissaient le monument. Huit colonnes antiques de granit poli soutiennent la coupole du baptistère. Toutes, une seule exceptée, sont monolithes. Une douzaine d'autres colonnes, placées aujourd'hui hors du baptistère, paraissent y avoir appartenu primitivement. Suivant une note de Millin, ces

colonnes sont d'une hauteur inégale; leurs bases diffèrent de proportions.

Quant à l'ancienne église de Saint-Jean, à Poitiers, qui est regardée comme le baptistère primitif de cette ville, on en trouve la description dans plusieurs auteurs. Nous en dirons seulement quelques mots en rapport avec notre sujet. Le monument est bâti sur le plan d'un parallélogramme allongé; il est percé d'une ouverture semi-circulaire sur chaque face, et il est orné à l'intérieur de colonnes en marbre de différentes dimensions. Au centre de l'édifice se trouvait la piscine; elle était comblée depuis longtemps, lorsque Sianve fit pratiquer des fouilles et la remit à découvert. Cet auteur a consigné les faits résultant de cette exploration dans un volume publié en 1804, et renfermant ses recherches sur quelques antiquités du Poitou. « A peine les ouvriers eurent-ils enfoncé le pic dans la terre, dit Sianve, qu'on aperçut un ciment d'une dureté extraordinaire. Bientôt je vis un mur à pans, décrivant un octogone complet. Je me rappelai alors le passage suivant de dom Martène: « L'église « de Saint-Jean était autrefois le baptistère « de toute la ville de Poitiers: on descendait « par des degrés dans les fonts baptismaux « qu'elle renfermait. » En faisant continuer le déblai, je commençai à distinguer la dernière marche de l'antique piscine. Les murailles étaient construites de la même manière que celles du temple; mais au lieu d'un revêtement en pierre, il y avait une chape de ciment très-dur et très-uni. La largeur de la dernière marche était de 216 millimètres, et sa hauteur, jusqu'au fond de la piscine, de 402 millimètres. L'enduit de ciment cessait à cette profondeur, et il me parut qu'on avait enlevé le pavé, qui probablement était de pierre ou de marbre; mais sur le béton qui le supportait j'aperçus le canal destiné à l'écoulement des eaux, qui partait du milieu de la piscine et se dirigeait par une pente douce du côté de l'est, où il se dégorgeait dans un tuyau de grès de 30 centimètres de circonférence. »

« Je n'ai trouvé que deux marches; mais, à en juger par l'épaisseur du mur d'enceinte et le niveau de l'ancien pavé, il devait y avoir trois marches au moins, qui régnaient sur toutes les faces de l'octogone. On avait employé, dans la construction de cette piscine, autant que je puis croire, le mortier que Vitruve désigne sous le nom de *signinum*, et qu'il conseille pour la confection des citernes. On aperçoit de distance en distance un rang de ces grandes briques que je crois être les *lateres pentadoron* de Pline. »

M. de Caumont, qui cite le passage précédent dans son *Cours d'Antiquités monumentales*, fait remarquer que l'une des colonnes corinthiennes en marbre, qui supportent l'arcade ouverte, offre des poissons en guise de volutes au-dessus des feuilles d'acanthe, ce qui confirme encore la destination attribuée à l'église Saint-Jean de Poitiers. Tout le monde sait que le poisson, qui était l'emblème de la qualité de chrétien, parce que le mot grec ΙΧΘΥΣ renferme les initiales des mots *Jesus Christus Dei Filius Salvator*, était aussi l'emblème du baptême dans les premiers siècles, *parce que le poisson vit dans l'eau avec laquelle on donne le baptême qui nous rend chrétiens*, suivant une observation bien connue de saint Augustin.

V.

Le baptistère de Châlons, selon une note que nous avons insérée dans notre livre des *Cathédrales de France*, fut bâti à une certaine distance de l'église-mère ou cathédrale, et consacré à saint Jean-Baptiste. La petite église qui fut construite à côté, et que nous voyons aujourd'hui, réédifiée au XI[e] siècle, fut consacrée sous le même vocable. A la partie latérale et inférieure nous avons admiré un petit monument d'une grâce parfaite, fleur délicate épanouie sur une tige vieillie. Cette construction, appuyée sur la base du baptistère primitif, date du commencement du XVI[e] siècle.

VI.

Du Cange, en son Glossaire, a remarqué qu'à Florence il y a un baptistère de forme ronde, dédié à saint Jean-Baptiste. On trouve, dans quelques vieux manuscrits grecs, des figures de fonts baptismaux qui sont aussi de forme ronde. Il y avait plusieurs fonts dans chaque baptistère, parce qu'on baptisait plusieurs personnes à la fois, et même plusieurs autels, parce qu'on donnait autrefois la communion immédiatement après le baptême. Dans les commencements, comme nous l'avons déjà dit ci-dessus, les baptistères n'étaient que dans les grandes villes où résidaient les évêques, parce qu'il n'y avait qu'eux qui eussent le droit de baptiser. Il n'y en avait même qu'un qui était dans l'église cathédrale ou qui en formait une dépendance. Néanmoins un historien prétend qu'il y a eu dès le commencement, dans Rome, plusieurs baptistères, et que presque chaque paroisse avait le sien: ce qu'il regarde comme un privilége particulier à cette grande ville. A la campagne, les paroisses d'un diocèse étaient divisées en doyennés; c'était ainsi qu'on appelait un certain nombre de paroisses qui étaient sous la direction d'un archiprêtre, et il n'y avait des fonts baptismaux que dans une des églises de chaque doyenné. On appelait, en latin, cette église *plebs*, et celui qui la desservait s'appelait *doyen de la chrétienté* (*decanus christianitatis*), parce que c'était dans son église que l'on conférait le sacrement qui nous fait chrétiens. (*Voy.* le P. Thomassin.) Dans la suite des temps, pour administrer plus facilement le baptême, les évêques accordèrent aux paroisses le droit d'avoir des fonts baptismaux.

VII.

Le baptistère de Florence passe, avec raison, pour un des plus beaux et des plus curieux de l'Italie. Les amateurs d'archéologie païenne ont prétendu que c'était originaire-

ment un temple dédié à Mars; mais cette opinion invraisemblable a été abandonnée. Il est octogone et consiste en une grande coupole également à huit faces. Seize grosses colonnes de granit forment sa décoration intérieure, et portent une galerie qui s'étend tout autour de l'édifice. La voûte a été ornée de mosaïques par André Tasi, disciple de Cimabué. Au milieu était jadis un magnifique bassin octogone, dont on voit encore la place sur le pavé; il se trouvait au centre de la coupole : tout l'édifice a 85 pieds de diamètre. L'extérieur est revêtu de bandes de marbre dans le goût florentin. Les trois portes en sont décorées de statues, chefs-d'œuvre de l'art moderne. Lorenzo Ghiberti fit, pour la principale entrée, ces fameuses portes que Michel-Ange trouvait dignes d'être celles du paradis. Les autres furent faites sous sa direction par André de Pise.

Il y a encore un magnifique baptistère à Pise. Il fut commencé en 1152 et achevé, en huit ans, par Dioti Salvi, qui en fut l'architecte. Au milieu de ce baptistère, on voit une grande cuve octogone de marbre, avec des rosettes sculptées sur les faces. Elle est divisée en cinq cavités, dont la plus grande est au milieu; les autres sont au pourtour. Ces dernières étaient vraisemblablement les seules remplies d'eau.

VIII.

Après avoir traité des baptistères, il nous reste à parler des fonts baptismaux placés à l'intérieur des églises. Nous diviserons en deux articles ce que nous avons à dire sur cet objet. Dans le premier, il sera question des fonts durant la période romano-byzantine, au XI^e et au XII^e siècle; dans le second, il sera question des fonts durant la période ogivale.

Nous devons d'abord émettre ce principe, à savoir, que les caractères archéologiques de l'architecture, à chaque grande période architecturale, peuvent guider d'une manière certaine, pour déterminer l'âge des fonts baptismaux. Les artistes ont su imprimer aux parties accessoires des édifices religieux, et souvent aux moindres détails, un cachet qui ne diffère pas de celui qui est empreint sur les murailles ornées, et surtout aux portes et aux voussures des constructions les plus importantes.

Au commencement du XI^e siècle, les fonts baptismaux sont ordinairement en pierre : on suivait fidèlement, pour les établir, les prescriptions des conciles de ce temps, qui ordonnent de les construire en pierre. Durand, évêque de Mende, en fait la remarque : *Debet fons esse lapideus; in concilio Ilerdensi statutum est ut omnis presbyter qui fontem lapideum habere non potest, vas conveniens ad hoc officium habeat, quod extra ecclesiam non deportetur.* (Rat. divin. offic., lib. VI, art. 25.) La plupart des fonts qui remontent à cette époque, et qui ne sont pas très-rares dans nos églises rurales, sont en calcaire très-dur, en marbre, en grès, en granit; il n'y en a qu'un fort petit nombre qui soient en plomb. Les auteurs font mention de fonts coulés en bronze : on n'en connaît jusqu'à présent aucun de cette matière qui soit parvenu jusqu'à nous.

Les fonts les plus anciens sont en forme de cuve arrondie ou cylindrique, sans supports ou avec plusieurs supports variés. Ceux de la première classe sont fort communs. Nous en avons retrouvé un assez grand nombre en Touraine et dans d'autres contrées du centre de la France : M. de Caumont et d'autres archéologues en ont signalé beaucoup en France. Ces fonts sont ornés généralement de masques humains ou de sculptures grossières, dans le style romano-byzantin. Les fonts en plomb les plus curieux sont ceux de Strasbourg et d'Espeaubourg, dans le pays de Bray, à cinq lieues de Beauvais.

Les fonts de Strasbourg proviennent d'une église d'Alsace, et sont devenus la propriété d'un archéologue zélé. C'est une espèce de cuve entièrement couverte de personnages ou de moulures. En examinant le style des personnages et des moulures, on y reconnaît aisément une œuvre du XII^e siècle. L'histoire de Jésus-Christ y est reproduite dans une suite de tableaux disposés sur deux lignes à l'entour de la cuve. On voit d'abord l'Annonciation dans la série de tableaux la plus basse. Les parties inférieures des figures représentant l'ange Gabriel et la sainte Vierge sont brisées, mais la partie supérieure est presque complète : l'ange tient un phylactère sur lequel était, sans doute, la salutation angélique *Ave, Maria, gratia plena.* On distingue encore la fin du mot *Maria* et le mot *gratia* en abrégé.

Le second tableau nous fait assister à la naissance de Jésus-Christ dans l'étable de Bethléem. La sainte Vierge est couchée sur le premier plan; à sa gauche est l'enfant Jésus, emmaillotté dans des linges maintenus au moyen de bandelettes. Dans le fond paraissent deux têtes d'animaux.

Plus loin, sous une arche décorée de zigzags, est un personnage assis, la tête appuyée sur la main gauche et le bras droit posé sur les genoux : c'est probablement saint Joseph.

Dans le cinquième tableau on voit une étoile annonçant la venue du Messie, ou plutôt figurant la clarté merveilleuse qui brilla dans les cieux à la naissance du Sauveur, et un ange qui annonce aux bergers le grand mystère de l'étable de Bethléem. Le sixième tableau montre la présentation de Jésus au temple. Notre-Seigneur, sur le bras de la Vierge, tient un cierge à la main; auprès de l'autel, qui ressemble à une table carrée, couverte d'une draperie fort simple, on voit le vieillard Siméon; derrière le saint vieillard est une femme, qui représente probablement la prophétesse Anne : elle tient à la main un vase qui ressemble à un encensoir. Derrière la sainte Vierge vient une femme portant deux colombes, offrande de la purification des femmes pauvres chez les Juifs.

Le tableau suivant est incomplet. Dans l'autre, qui est mieux conservé, on voit Jé

sus-Christ faisant son entrée à Jérusalem. Cette ville est représentée par une enceinte arrondie de murailles, flanquée de quatre tours. Devant la porte de la ville, un personnage étend ses vêtements sous les pas de la monture de Notre-Seigneur. Deux autres personnages, passant les bras par une fenêtre située au-dessus de la porte, jettent des rameaux sur la terre. Cette scène termine les bas-reliefs sculptés sur la partie inférieure de la surface arrondie de la cuve.

Le tableau par lequel commence la seconde ligne des figures représente la Cène. On voit ensuite successivement Jésus-Christ trahi et pris par les Juifs; Jésus-Christ sur la croix entre deux voleurs; la Résurrection et les saintes femmes au tombeau. Le tableau suivant a été détruit : on y voyait sans doute l'ascension de Notre-Seigneur. Dans le dernier tableau, le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe aux ailes déployées, descend sur les apôtres : de son bec partent des rayons qui se dirigent vers chacun des personnages situés à la partie inférieure, et dont on n'aperçoit que la tête.

Quoique le travail de ces fonts baptismaux soit très-barbare, l'ensemble n'en est pas moins curieux, et c'est un des plus intéressants spécimens des fonts baptismaux en plomb de cette époque. Les fonts, également en plomb, du village d'Espeaubourg, sont encore dignes d'être mentionnés spécialement. Nous en donnerons la description d'après M. l'abbé Barraud, de Beauvais. Ces fonts baptismaux ont aussi la forme d'une cuve un peu rétrécie par le bas. La hauteur de la cuve est de 37 centimètres. La circonférence, à la partie supérieure, est de 2 mètres 29 cent., ce qui donne, pour le diamètre, un peu plus de 2 pieds et 3 pouces; à la base elle est de 2 mètres 16 centimètres.

Toute la surface est couverte de bas-reliefs très-saillants. On y remarque quatorze arcades à plein cintre, dont les archivoltes reposent sur des colonnes cylindriques. Les bases de ces colonnes se composent de trois tores ou de deux tores, avec une plinthe mal formée. Les chapiteaux, assez semblables au chapiteau corinthien, pour la disposition générale, sont ornés de cinq cannelures profondes, ayant la forme d'un cône renversé ; un astragale les sépare du fût; un tailloir carré les surmonte.

Sept de ces niches renferment deux rinceaux placés verticalement; dans les sept autres, intercalées entre celles-ci, on voit un homme ayant la main droite étendue et tenant de la gauche un sceptre ou une épée. Ses pieds sont placés sur une espèce de coquille à six côtés; il porte pour vêtement une longue robe à plis longitudinaux, et par-dessus une espèce de manteau qui paraît faire plusieurs fois le tour de son corps, et dont l'extrémité passe sur le bras droit, puis sur le bras gauche, d'où elle retombe ensuite verticalement. Dans deux arcades seulement la tête n'est point entourée d'une auréole : On en remarque sur les cinq autres, et sur l'un de ces nimbes est figurée une croix. Les cheveux de tous les personnages ne sont pas disposés de la même manière : tantôt ils forment plusieurs tresses diversement contournées, tantôt ils sont simplement ouverts au milieu ou arrangés en bandeau. Ces modifications dans l'entourage de la tête et dans l'arrangement de la chevelure ont été apportées après coup, pour diversifier les figures qui étaient toutes sorties du même moule; on s'est servi pour cela d'un instrument aigu, au moyen duquel on a tracé des lignes en creux; le personnage que l'on a voulu représenter paraît être Jésus-Christ, qui porte le sceptre en signe de sa royauté et qui élève la main droite pour bénir. Les autres personnages représentent probablement les apôtres.

Au-dessous des arcades, une moulure ronde très-déprimée règne tout autour des fonts; un bandeau, composé d'un quart de rond et d'une plate-bande légèrement arrondie, borde la partie supérieure de la cuve. Au-dessous de ce bandeau, on remarque, dans les angles compris entre les archivoltes des arcades, un bouquet composé de trois feuilles disposées en éventail.

On compte, dans toute l'étendue des fonts, sept planches de plomb, soudées l'une à l'autre; chacune d'elles comprend une arcade avec figures, accompagnée de deux demi-arcades à rinceaux.

Cette description minutieuse des fonts baptismaux d'Espeaubourg est propre à donner une idée exacte des fonts en plomb exécutés au XII° siècle. M. de Caumont en a signalé du même genre dans l'église de Bourg-Achard, au diocèse d'Evreux. Ils datent du XII° siècle, et sont ornés dans leur pourtour de douze petites arcades où se trouvaient primitivement les statuettes des douze apôtres. Ces images, dont plusieurs ont disparu, semblent avoir été fondues dans le même moule et retouchées ensuite au burin, comme les bas-reliefs des fonts d'Espeaubourg. Il est bon de noter ici que les fonts baptismaux en plomb ne sont pas propres au XII° siècle : on en a fait en cette matière durant la période ogivale.

Dans son *Cours d'Antiquités monumentales*, M. de Caumont donne la description d'une assez grande quantité de fonts baptismaux qu'il essaye de classer systématiquement d'après la forme et le nombre des supports. Cette classification ne saurait être adoptée, parce qu'elle ne s'appuie pas sur des caractères assez précis et qu'elle ne sert pas à réunir beaucoup d'objets en un groupe naturel.

Nous terminerons ce que nous avons à dire sur les fonts baptismaux romano-byzantins par quelques mots sur les fonts de Montdidier, au diocèse d'Amiens. Ils sont fort ornés et d'un ensemble qui ne manque ni de richesse ni d'élégance. La base est munie de pattes quadrangulaires et ornée d'un tore cannelé en spirale. Le support ou pédicule couvert de tores et de listels est d'un diamètre considérable. La partie supérieure dans laquelle est creusée la fontaine ressemble à une table épaisse et carrée.

La frise ou bordure extérieure du réservoir offre deux sujets répétés alternativement

sur les côtés du carré; de sorte que les sujets identiques se trouvent opposés l'un à l'autre. L'une de ces images représente Jésus-Christ, la tête entourée du nimbe crucifère, la main droite levée, suivant l'usage consacré, ayant à droite et à gauche des pampres et des raisins. On sait que la vigne était, chez les premiers chrétiens, regardée comme l'emblème du Christ et de l'Église, d'après ces paroles : ***Ego sum vitis, vos palmites.*** On attachait encore aux ceps de vigne d'autres idées symboliques, et saint Bernard compare les ceps aux martyrs et le jus du raisin à leur sang.

Les deux autres côtés sont ornés de petites arcades portées sur des colonnes dont les fûts sont alternativement unis et sculptés en spirale. Le dessus de la table, autour du réservoir destiné à contenir l'eau baptismale, présente une riche bordure ornée d'une guirlande imitant des rinceaux. Les espaces triangulaires, compris entre cette bordure et les quatre angles, offrent, le premier une croix sortant d'un bouquet de feuillages; le second une autre croix sous une draperie de feuilles et dont les deux extrémités latérales portent des grappes de raisin; le troisième deux colombes buvant dans un vase, et le quatrième deux chimères ou dragons qui paraissent se mordre. Ce dernier sujet se rencontre fréquemment sous des formes diverses sur les monuments chrétiens des XI[e] et XII[e] siècles.

Les antiquaires ont fait une remarque qui trouve ici son application. Lorsque, par suite de circonstances particulières, une branche quelconque de l'art a pris un grand développement dans un certain siècle, on est assuré que dans le siècle suivant cette même branche a langui et n'a produit qu'un nombre peu considérable d'œuvres dignes d'être mentionnées. Au XII[e] siècle, dans la plupart des églises, on établit des fonts baptismaux plus ou moins richement ornés, en matières plus ou moins précieuses, mais solides et résistantes. Il en résulte qu'au commencement du XIII[e] siècle on exécuta peu de fonts baptismaux ; et cette observation explique un fait qui n'est pas trop rare, c'est que dans les églises de style ogival, on rencontre assez fréquemment des fonts qui offrent tous les caractères du style romano-byzantin de transition. Il se pourrait faire que dans quelques cas les caractères de la phase transitionnelle se fussent conservés pendant la première moitié du XIII[e] siècle, comme cela eut lieu pour les vitraux peints; mais on ne saurait admettre cette explication dans le plus grand nombre des faits.

Au XIII[e] siècle, comme aux autres siècles de la période ogivale, on ne voit pas que les artistes aient inventé un nouveau type dans la forme des fonts baptismaux. On conserve les formes adoptées aux siècles précédents, et les modifications résultent surtout du changement de système de décoration. Notons cependant qu'à partir du règne du style ogival, la cuve et le piédestal des fonts sont communément à huit pans, tandis que durant la période romane, au XII[e] siècle principalement, la forme circulaire était communément usitée. La disposition extérieure, à pans coupés, n'affecte jamais la disposition intérieure, qui est toujours arrondie. La fontaine est souvent ornée de moulures propres au style ogival, et les angles de l'octogone sont ornés de colonnettes à chapiteaux à crochets. Les fonts baptismaux du XIII[e] siècle se font distinguer plutôt par leur élégante simplicité que par la richesse de leur ornementation. Il n'en est pas de même au XIV[e] et au XV[e] siècle. Les pans de l'octogone sont couverts de ciselures et de bas-reliefs de la plus exquise délicatesse et de la plus grande magnificence. Nous n'en citerons qu'un petit nombre d'exemples, quoique les monuments de cette époque soient assez communs. L'un des plus curieux spécimens des fonts baptismaux se voit à la cathédrale de Mayence. J'ai eu occasion d'en faire la description, il y a peu d'années, dans un voyage sur les bords du Rhin. Ces fonts sont en plomb et proviennent d'une ancienne église démolie au commencement du XIX[e] siècle : cette église était celle de Liebfran. Ils sont en plomb et présentent l'image d'une coupe multilobée : ils ont été fondus en 1325. Les lobes de la coupe sont extérieurement ornés de moulures dans le style du XIV[e] siècle : on y voit les images de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge, de saint Martin et des douze apôtres. Sur le pourtour on lit l'inscription suivante, qui fait connaître le nom de l'artiste et l'âge du monument.

> *Disce millenis ter centenisque vicenis*
> *Octonis ann s manus hoc vas docta Joannis*
> *Format ad impe ium de summo canonicorum*
> *Hunc anathem f it, vas hoc qui lædere quærit.*

Ces fonts baptismaux sont placés dans l'abside orientale de la cathédrale de Mayence. Cette église, une des plus curieuses de l'Allemagne, fut commencée au X[e] siècle par l'archevêque Willigis, et achevée dans le cours du XI[e]. Un incendie y fit les plus grands ravages en 1190. Ce qui attire l'attention des archéologues dans ce bel édifice ce sont précisément les caractères de plusieurs époques architecturales exprimés d'une manière grandiose. La disposition originale de l'église n'est pas un des traits les moins frappants de ce monument gigantesque. L'église a deux chœurs et deux absides : l'un pour le chapitre de l'église métropolitaine, l'autre pour la paroisse. Celui du chapitre avec un dôme et un transsept paraît dater du XII[e] siècle ; celui du côté opposé est du XI[e] siècle en plusieurs parties, et assez moderne en quelques autres, comme dans une grande partie de la coupole.

Le baptistère de Strasbourg est supérieur à celui de Mayence : il fut exécuté en 1453, sur les dessins de Jodoque Dotzinger. C'est une œuvre charmante de goût et de délicatesse. Les sculptures sont toutes si fines et d'une si grande pureté de traits qu'elles pourraient être comparées à un travail d'orfévrerie. Si l'on a quelquefois employé avec

justesse le mot d'orfévrerie en pierre pour indiquer le fini et le précieux du travail gothique, c'est surtout pour ce baptistère qu'il peut être employé. Je l'ai étudié avec le plus grand soin en 1842 : le réservoir est en forme de coupe ou de calice. Il est couvert de moulures dont la frise octogone se découpe en festons et en arcades à jour. Ces arcades qui se détachent du calice reposent de deux en deux sur une colonnette très-légère qui s'appuie sur le piédestal. Les supports auxiliaires se rattachent encore au corps des fonts par diverses broderies découpées à jour, d'une richesse et d'une légèreté inimitables.

IX.

Dès le XI[e] siècle, où l'on employa plus fréquemment les fonts baptismaux isolés, on recommanda aux ecclésiastiques de fermer et de recouvrir la coupe ou fontaine qui contenait l'eau bénite par des cérémonies spéciales et destinée à l'administration solennelle du baptême. On pourrait citer à ce sujet un grand nombre de prescriptions émanées des conciles provinciaux ou des évêques. En 1236, saint Edmond publia sur cette matière une constitution qui a été renouvelée souvent depuis et qui est bien connue. Le couvercle des fonts baptismaux fut d'abord très-simple : on en trouve encore de ce genre dans beaucoup d'églises. Mais à mesure que le génie chrétien des artistes du moyen âge se plut à embellir de mille ornements variés la coupe ou fontaine du baptistère, le couvercle fut enrichi lui-même, fut couvert d'ornements, s'exhaussa et bientôt se transforma en une pyramide élégante, plus ou moins élancée. On possède dans certaines églises de l'Angleterre et de la France, de ces couvercles en forme de pyramides, présentant l'image des pinacles ou des clochetons dont la décoration ogivale sut toujours tirer un si utile et si gracieux parti. Les angles de la pyramide sont ornés de feuilles grimpantes, et le sommet se termine par un bouquet de feuilles ou par une croix. Les parties triangulaires comprises entre les nervures d'angle de la pyramide sont remplies de moulures et de dessins à compartiments plus ou moins ingénieusement tracés et distribués. La dorure et la peinture viennent souvent relever de leurs couleurs brillantes l'ornementation architecturale.

En Angleterre, dit M. Pugin, les comtés les plus renommés pour leurs fonts baptismaux sont ceux de Norfolk et de Suffolk. A Saint-Jean de Norwich, et à Trunc, près de Cromer, les dais ou baldaquins des fonts sont supportés sur des piliers situés aux angles, mais isolés et délicatement sculptés : ils sont d'une hauteur et d'une dimension considérables. A l'église de Castle-Acra, comté de Norfolk, le couvercle pyramidal des fonts baptismaux est en bois, sculpté avec soin, peint et doré : il est suspendu à la voûte par un ouvrage en fer d'un travail curieux, qui permet de le mouvoir aisément. L'église de Sall, près de Reepham, possède un couvercle en forme de clocheton, également en bois sculpté, peint et doré, qui est levé au moyen d'une poulie fixée à l'extrémité d'une poutre richement travaillée : c'est le plus remarquable spécimen de ce genre qui soit en Angleterre. Parmi les fonts baptismaux les plus intéressants qui soient dans le même comté, nous devons mentionner ceux de Grand Walsingham, Happisburgh, Worsted et Dereham, autour desquels on voit la représentation des sept sacrements, avec celle des évangélistes ou d'autres personnages. Lorsque l'on a figuré les sept sacrements sur l'un des côtés de l'octogone, on a placé l'image soit de la chute du premier homme, soit de Jésus-Christ en croix.

X.

Dans le V[e] volume des *Annales archéologiques*, M. Didron a publié la description de magnifiques fonts baptismaux en cuivre que l'on admire aujourd'hui dans l'église de Saint-Barthélemy, à Liége. Cette description est accompagnée d'une charmante gravure sur cuivre et de plusieurs gravures sur bois. Nous n'analyserons pas l'article de M. Didron : nous renvoyons le lecteur aux *Annales archéologiques*. Nous nous contenterons d'esquisser nous-même fort rapidement ce beau monument, qui date du XII[e] siècle et qui fut exécuté par Lambert Patras de Dinant, en 1112, sur la demande de Hellin, chanoine de Saint-Lambert de Liége, abbé de Sainte-Marie. Les fonts baptismaux de Liége sont en forme de cuve et ronds. Ils sont ornés de longues et curieuses inscriptions, et sur le pourtour se développent quatre scènes en bas-relief : 1° saint Jean prêchant le baptême de la pénitence ; 2° saint Jean baptisant Notre-Seigneur ; 3° saint Pierre baptisant le centurion Corneille ; 4° saint Jean l'Evangéliste baptisant le philosophe Craton. Nulle incertitude n'est possible quant à l'attribution des divers personnages ; le nom en est gravé près de chaque figure. La cuve reposait primitivement sur douze bœufs ; c'était une allusion à la grande mer d'airain du temple de Salomon. Deux de ces bœufs ont disparu.

Les fonts baptismaux de Liége, destinés à l'église de Sainte-Marie-aux-Fonts, sont en cuivre jaune fondu ; beaucoup de détails ont été ciselés. Voici l'inscription qui se déroule sur la bordure inférieure :

Bissenis bobus pastorum forma notatur,
Quos et apostolicæ commendat gratia vitæ,
Officiique gradus, quo fluminis impetus hujus
Lætificat sancta purgatis civibus, urbem.

XI.

En Grèce, dans les monuments où la tradition s'est mieux conservée, le baptistère s'élève au centre du parvis qui précède l'église principale. Ce baptistère nommé φιάλη ou Πηγή, est un petit monument circulaire, percé à jour, de six, huit, dix, douze arcades qui portent une coupole. C'est au centre de cette rotonde et abritée par cette coupole même qu'est placée la cuve baptismale, c'est-à-dire un bassin de marbre. La

cuve est quelquefois décorée de sujets relatifs au baptême; mais c'est l'intérieur de la coupole, la corbeille des chapiteaux qui portent la rotonde, le parapet de marbre qui défend les arcades à hauteur d'appui, que l'on orne de ces sujets. « En haut, dans la coupole, peignez le ciel éclairé par le soleil, la lune et les étoiles. Hors du cercle où s'étend le ciel, faites des nuages avec la foule des anges. Au-dessous des anges et circulairement, représentez dans une première rangée ce qui est arrivé au Précurseur dans le Jourdain. Du côté de l'orient peignez le baptême du Christ. Au-dessus de la tête du Christ, que le Saint-Esprit descende du ciel sur un rayon lumineux et qu'on lise : *Celui-ci est mon Fils bien-aimé, dans lequel j'ai mis mes complaisances.* Au-dessous, dans une seconde rangée, représentez les miracles de l'Ancien Testament, qui étaient la figure du divin baptême, à savoir : Moïse sauvé des eaux; les Egyptiens engloutis dans la mer Rouge; Moïse adoucissant les eaux amères; les douze plaies des eaux; l'eau de contradiction; l'arche d'alliance traversant le Jourdain; la toison humide et sèche de Gédéon; le sacrifice d'Elie; Elie traversant le Jourdain; Elisée purifiant les eaux; Naaman purifié dans le Jourdain; la fontaine de vie. Sur les chapiteaux représentez les prophètes et ce qu'ils ont prophétisé touchant le baptême. » Ces paroles sont empruntées au *Guide de la peinture*, traduit du grec par M. P. Durand et publié avec des annotations, par M. Didron.

BARBACANE. — C'est une petite ouverture en fente, pratiquée dans les murs des châteaux et des forteresses pour tirer à couvert sur les ennemis. On n'a pas toujours été bien d'accord sur la signification du mot barbacane, que l'on écrivait autrefois barbocane, ou barbecane. Du Cange dans son Glossaire pense que c'est une défense extérieure de la ville ou du château, qui sert à en fortifier les portes et les murs : elle s'appelle en latin *barbacana* et *barbicana*.

On trouve dans les églises romanes, et principalement dans les cryptes, des fenêtres extrêmement étroites, fortement évasées à l'intérieur, et qui affectent la forme de barbacane. Certains édifices religieux, fortifiés militairement, ayant créneaux et machicoulis, présentent parfois de véritables barbacanes.

En terme d'architecture, chez les modernes, la barbacane est une fente ou ouverture étroite et longue en hauteur, qu'on laisse dans les murs pour faire entrer et sortir les eaux, quand ils sont bâtis en un lieu sujet aux inondations, ou pour faire égoutter les eaux des terrasses.

Les Anglais appellent *bartizane* ce que nous nommons barbacane.

BARDEAU. — Petite planche étroite, mince et de peu de longueur, dont on s'est servi autrefois pour couvrir les toits des maisons en guise de tuiles. Les anciens couvraient communément les maisons ordinaires avec du chaume ou des bardeaux. En France la même coutume se conserva fort longtemps. (*Voy.* Essente.) En Angleterre les bardeaux furent très-usités dans certaines contrées. On en trouve encore sur les toits de quelques églises, et sur les aiguilles ou clochers, spécialement dans les comtés de Kent, de Sussex, de Surrey et d'Essex.

On appelle *voûtes en bardeaux* celles qui ont été faites avec de petites planchettes de bois de chêne, principalement au XVe et au XVIe siècle. On en trouve en France, dans les églises de village et dans quelques monuments monastiques, qui sont très-élégamment disposées. Elles étaient même souvent ornées de peintures et de dorures : on en retrouve des vestiges en plusieurs endroits.

Depuis peu d'années, on remplace les voûtes en bardeau par des voûtes en brique, recouvertes de plâtre : c'est un mauvais système, dont la solidité est fort douteuse, à cause de la propriété que possède le plâtre de se dilater et d'absorber l'humidité. On doit proscrire la coutume qui paraît s'introduire de recouvrir en plâtre les anciennes voûtes en bardeaux, ou même de les recouvrir simplement d'une teinte uniforme de prétendue couleur de pierre, de bleu de ciel, ou de toute autre nuance. Il vaut mieux conserver au bois sa couleur naturelle, lorsqu'on ne peut pas entrer dans le parti d'une entière et convenable ornementation.

BAS-COTÉ. — Une église de grande dimension est ordinairement divisée en trois parties, la nef majeure ou simplement la nef, et deux nefs mineures, ou bas-côtés, collatéraux, ailes. *Voy.* Aile.

La basilique civile, chez les anciens, était déjà divisée en trois nefs. La même basilique, consacrée au culte par les chrétiens, conserva la même disposition. Lorsque la basilique, selon sa destination première, servait de tribunal à la justice, les nefs collatérales servaient à la circulation : on réservait souvent la nef centrale pour les gens d'affaires et pour ceux qui se livraient au commerce. Les chrétiens réglèrent, dès le principe, que le bas-côté méridional, celui de droite en entrant, serait réservé exclusivement aux hommes, et le bas-côté septentrional uniquement destiné aux femmes. Pendant fort longtemps, comme cela se pratiquait chez les Juifs, des voiles tendus le long des piliers jusqu'à une certaine hauteur, empêchaient que la vue pût pénétrer d'une nef dans l'autre.

Plus tard, on supprima ces voiles, lorsque les bas-côtés furent abandonnés à la circulation des fidèles et que la nef majeure fut remplie indistinctement par les fidèles de l'un et de l'autre sexe. Chez les Grecs cependant, on garda toujours, et l'on garde encore la coutume de la séparation des hommes et des femmes à l'intérieur des temples.

Le plan des basiliques romaines subit diverses modifications. On commença par y ajouter des transsepts saillants sur le corps de l'édifice, de manière à former le signe de la croix. Ce premier changement, qui date du

IVe siècle et qui est souvent mentionné par les plus anciens écrivains ecclésiastiques, fut bientôt suivi d'un second. On ne se contenta pas de l'agrandissement des transsepts, on prolongea les bas-côtés tout autour de l'abside, de manière qu'ils communiquassent ensemble à leur point de rencontre, derrière le maître-autel ou le siége du célébrant. Ce n'est qu'au XIe siècle que cette importante modification eut lieu, et l'église de Preuilly, bâtie de 1001 à 1009, en est un des premiers exemples connus. Par suite de ce prolongement des nefs mineures, le chœur et le sanctuaire prirent un grand accroissement. L'abside conserva toujours la même position ; mais les autres parties de l'édifice qui entrent dans la région absidale furent profondément modifiées. Au fond de l'église et derrière l'abside majeure, on construisit une seconde abside, dédiée à la sainte Vierge, et l'on établit de chaque côté une ou plusieurs chapelles. Le bas-côté qui formait le pourtour du chœur et du sanctuaire fournissait un libre accès à ces absides ou absidioles accessoires : de là il prit le nom de *deambulatorium*, qui lui fut donné au moyen âge. Le *deambulatorium* n'est donc à proprement parler que cette partie des nefs collatérales qui embrasse le rond-point du sanctuaire.

Au XIIe siècle et aux siècles suivants, durant toute la période ogivale, on construisit un grand nombre d'églises à plusieurs nefs. Mais ce n'est qu'au XIIIe siècle que l'on bâtit des édifices à quatre nefs mineures, comme à Notre-Dame de Paris, à Saint-Etienne de Bourges, à la cathédrale de Troyes, et dans d'autres cathédrales de France, d'Angleterre et de Belgique.

De tout temps il y a eu des églises sans bas-côtés, comme dans les paroisses peu populeuses des campagnes ; il y a eu aussi des églises n'ayant qu'un seul bas-côté. Ces dernières églises sont incomplètes, ou bien parce que les ressources n'ont pas permis de les achever, ou bien parce que le nombre des paroissiens ne semblait pas en exiger davantage. Ajoutons que la plupart des églises appartenant aux ordres mendiants ont été bâties à une seule nef, pour faire voir, sans doute, que les moines mendiants manquaient de quelque chose.

Terminons en disant que les bas-côtés de la nef principale ne furent garnis de chapelles latérales qu'à dater du XIVe siècle. C'est pour cela que les nefs mineures de la magnifique cathédrale de Reims ne sont pas accompagnées de chapelles accessoires.

BASE. — On appelle *base* tout membre d'architecture qui sert d'appui ou de support à un autre. On emploie ce mot particulièrement pour désigner la partie inférieure de la colonne et du piédestal. La base est à la colonne une partie aussi essentielle que le chapiteau ; sans la base on ne saurait pas si la colonne est entière, ou si elle est en partie enfouie sous la terre. Lorsque la colonne n'est placée que sur une dalle carrée, on donne à cette partie le nom de *plinthe*. La véritable base est circulaire et composée de plusieurs moulures, dont le diamètre augmente à mesure qu'elles s'éloignent du fût de la colonne, et qui ne doivent pas être trop multipliées, pour ne pas ôter à l'architecture sa noblesse et sa grandeur par trop de petites parties.

La base de la colonne toscane doit avoir, en hauteur, la moitié de l'épaisseur du pied du fût de la colonne. Elle est composée de deux parties, dont chacune fait la moitié de la base. Sa partie inférieure est une plinthe circulaire, au-dessus de laquelle se trouve un tore avec un apophyge et le listel qui y appartient.

La colonne dorique n'avait point de base avec des membres, mais une simple plinthe carrée. Ordinairement on supprimait ces plinthes, et on plaçait les colonnes sur la marche la plus élevée du temple, qui dans ce cas faisait la fonction de la plinthe.

La colonne ionique avait, dès les premiers temps, une base dont la hauteur est ordinairement d'un module, et qui était composée de différents membres. Les colonnes ioniques des propylées d'Athènes, qui sont dans l'intérieur de cet édifice, ont la base qu'on nomma, par la suite, *attique*, peut-être parce qu'elle a été inventée à Athènes. (*Voy*. ATTIQUE.) Les Grecs ne donnaient point de plinthe à la base attique, mais ils la plaçaient immédiatement sur la marche la plus élevée du temple : chez les Romains elle avait une plinthe, ainsi qu'on le voit au temple de la Fortune Virile et au théâtre de Marcellus, à Rome. La base attique est composée avec tant de finesse et de goût, ses membres ont une si belle proportion, son profil est si pur et si agréable, qu'on a lieu d'être étonné de ce qu'elle n'a pas été adoptée généralement. Elle a, du reste, cela de particulier, qu'elle n'est ni trop simple pour la colonne corinthienne et composite, ni trop riche pour la colonne dorique ; on peut d'ailleurs la faire plus ou moins riche, en appliquant plus ou moins d'ornements à ses membres, ou en les laissant tout à fait lisses.

La base attique a été appliquée à l'ordre corinthien, pour lequel on n'a pas inventé de nouvelle base.

Dans l'architecture du moyen âge, les formes et les proportions des différents membres n'étant pas régularisées par des lois fixes, comme dans les ordres de l'architecture classique, on retrouve, dans les bases des colonnes, les mêmes variétés capricieuses que dans tous les autres traits de chacun des styles qui ont régné successivement. Nous devons donc nous borner à montrer quelques-unes des formes les plus communément usitées et les plus caractéristiques.

Dans les bases extrêmement variables de l'architecture romano-byzantine au XIe et au XIIe siècle, surtout durant la période de transition, des réminiscences plus ou moins fidèles, plus ou moins exactes des bases des ordres antiques, et surtout de la base attique.

Les colonnes de style roman ont des bases formées de moulures semblables à celles de l'ordre toscan. Elles reposent le plus ordinairement sur une plinthe massive et carrée, quoique les moulures, de même que la colonne, soient circulaires. Dans la période primitive du style roman, les moulures de la base sont fort peu nombreuses, mais elles sont plus compliquées et plus riches à mesure que le style lui-même fait des progrès. On leur trouve une analogie assez prononcée avec la base attique, surtout à l'approche de la période ogivale. Si la ressemblance avec la base attique est évidente, les différences sont sensibles. Ainsi les scoties ont plus de profondeur et sont assujetties à un tracé particulier; les tores ont plus de saillie et se dépriment ordinairement dans la forme d'une scotie inverse ou d'un quart d'ellipse, au lieu de se profiler en moitié de cercle. Le fût ne se relie que rarement par un congé avec sa base. L'art romano-byzantin, imité en cela par celui de la première époque gothique, se complaît à racheter les angles de ses bases carrées par des masques, des feuilles d'ornement qui empattent le tore inférieur, lorsque cette plinthe ne prend pas la forme octogonale.

La plinthe romane est d'ordinaire peu élevée, quelquefois ornée; mais elle pose souvent sur un socle d'une assez grande hauteur, auquel elle s'unit presque toujours par un glacis; son ajustement varie arbitrairement lorsque ce socle devient un piédestal parfois richement décoré.

Au commencement du XIII^e siècle, les bases des colonnes diffèrent assez peu des bases de style romano-byzantin. Elles ont fréquemment une double plinthe, de forme carrée, avec des congés partant des moulures et placés sur les angles. Vers la fin de ce même siècle, la plinthe communément prend la même forme que les moulures, et elle est souvent si haute qu'elle ressemble à un piédestal: alors il y a d'ordinaire une seconde moulure au-dessous de la partie principale de la base. Selon le style ogival primaire, les moulures sont souvent en saillie sur les faces du plinthe: on remarque encore, suivant ce même style, que les moulures de la base proprement dite sont fortement prononcées; la scotie surtout est tellement profonde qu'elle sépare entièrement les moulures supérieures des inférieures: le tore inférieur est très-considérable, mais aplati tellement qu'il est méconnaissable pour des yeux distraits. Cette double modification provient de ce que l'ouverture de la scotie est resserrée et que le tore semble avoir cédé à une pression perpendiculaire.

Dans les édifices du style ogival secondaire, au XIV^e siècle, les bases des colonnes admettent encore de nombreuses différences. Quelquefois la base est octogonale, les moulures demeurant toutes circulaires; dans ce cas, les moulures ont une saillie considérable sur les faces des plinthes. Quelquefois la plinthe ou la base elle-même proprement dite, se renflent par le bas; mais cette forme n'est commune qu'au XV^e siècle, surtout lorsque la colonne, perdant ses proportions, se transforme en un colonnette.

Durant la période ogivale tertiaire, la base des colonnes est invariablement à plusieurs pans et généralement elle est octogonale. La plinthe est très-élevée et divisée en deux, dans le sens de la hauteur par des moulures et des saillies différentes. La moulure qui semble caractéristique de la base de style ogival tertiaire est le cavet renversé, soit simple, soit double: lorsqu'il est double, il y a une baguette intermédiaire.

Résumons en quelques mots ce que nous venons de dire avec quelques détails des bases des colonnes dans l'architecture chrétienne du moyen âge. Durant la période romano-byzantine, la base de la colonne garde le tracé de la base attique, en lui faisant subir quelques modifications; elle repose sur une plinthe carrée. A la fin du XII^e siècle et au commencement du XIII^e, la base est appendiculée; la plinthe est encore communément carrée; il y a quelquefois deux plinthes d'inégale saillie superposées. Au XIII^e siècle, la base est formée de moulures dont les mieux caractérisées sont une scotie profonde, à ouverture étroite, et un tore aplati; la plinthe est encore carrée; elle est octogonale par exception; parfois aussi elle est ornée d'arcatures. Au XIV^e siècle, la base n'a pas de scotie profonde; le tore est moins aplati. La plinthe est communément octogonale et très-élevée. Au XV^e siècle, la base est composée de moulures variées, où domine le cavet renversé. La plinthe est très-élevée et coupée par des ressauts multipliés.

BASILICULE. *Voy.* RELIQUAIRE.

BASILIQUE.— I. Nous commencerons par donner une idée générale de la basilique chez les anciens et surtout de la basilique chrétienne. Nous en étudierons ensuite les diverses parties.

Après trois siècles de souffrances et d'épreuves, la religion sort pour jamais des cryptes qui, trop souvent, avaient couvert de leurs ombres la majesté de ses mystères. Elle étale au grand jour ses rites dont la pompe et la sainteté achèveront la victoire que déjà l'auguste vérité de ses dogmes et la beauté de sa morale lui ont assuré sur le paganisme (1). En quittant les Catacombes, elle manifeste, dans la construction et la disposition de ses temples, des doctrines sublimes par leurs tendances régénératrices. Jusque-là les édifices religieux avaient été un sanctuaire sévèrement interdit au peuple, ouvert seulement aux prêtres, aux sacrificateurs et à quelques initiés. Le christianisme, religion de charité, dilata l'enceinte sacrée, agrandit le temple, appela autour des autels tous les hommes sans distinction, en proclamant leur égalité devant Dieu, leur fraternité en Jésus-Christ; il invita le peuple, c'est-à-dire ceux qui, trop souvent, sont malheureux, ceux qui ont le plus grand be-

(1) D. Guéranger, *Instit. liturg.*, tom. I.

soin de prières et de consolations, à venir et à se presser autour du sanctuaire.

Lorsque la religion devint libre en comptant au nombre de ses membres le vainqueur de Maxence, les évêques de Rome eurent à choisir, parmi les édifices publics, ceux qui convenaient le mieux à l'exercice du nouveau culte. Rome et le monde romain étaient alors couverts de temples érigés à l'honneur d'une foule de divinités. Ces temples, pour la plupart, étaient magnifiques; quelques-uns étaient comptés à juste titre parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture ancienne. Les évêques pouvaient s'en emparer, mais une répugnance invincible les en détourna. Ils les considérèrent comme souillés par les mystères impurs du paganisme, et refusèrent de consacrer au culte du vrai Dieu des murs qui avaient si longtemps abrité les sacrifices et les superstitions de l'idolâtrie. D'un autre côté, quand bien même ces temples eussent été purifiés, ils n'auraient répondu que d'une manière imparfaite aux besoins les plus impérieux du nouveau culte. Leur enceinte était beaucoup trop resserrée pour contenir la multitude des fidèles. On jeta les yeux sur les basiliques, dont l'usage était commercial et la destination civile; on les appropria facilement aux premières exigences des cérémonies, et plus tard on adopta presque exclusivement leur plan dans la construction des édifices religieux, surtout en Occident. «La vaste étendue des basiliques convenait, en effet, bien mieux aux assemblées des chrétiens, dit L. May, que la forme exiguë de la plupart des temples païens, dont peu de personnes remplissaient l'espace, et dont l'idole, comme le dit spirituellement un auteur moderne, disparaissait souvent dans la fumée d'un grain d'encens.» (May, *Des temples anciens et modernes*.)

Nous devons noter en passant que lorsque la religion chrétienne domina pleinement à Rome, sans qu'il y restât la moindre trace du paganisme, l'Église consacra au culte plusieurs anciens temples : ainsi, à Rome, on a converti en églises le Panthéon, la Minerve, la Fortune Virile et quelques autres.

Avant d'exposer comment la basilique fut transformée en église et adaptée aux cérémonies religieuses, il est indispensable de prendre une connaissance exacte des basiliques antiques.

Les basiliques, *maisons royales*, étaient ainsi nommées chez les Grecs et les Romains, soit parce que dans l'origine elles attenaient aux palais des rois, soit parce que ceux-ci venaient y rendre personnellement la justice à leurs sujets, soit parce que tout s'y faisait en leur nom, soit enfin parce que les basiliques, par leur importance, surpassaient tous les autres monuments civils. Quoi qu'il en soit de l'étymologie fort incertaine de cette dénomination, les basiliques étaient des espèces de tribunaux de justice et de bourses commerciales : on s'y réunissait pour parler d'affaires. Sous le règne des rhéteurs on s'y rassemblait pour entendre déclamer des vers et des harangues; enfin, quelquefois on y établissait des étalages de marchandises, comme dans nos halles et nos bazars.

On pourra consulter à ce sujet un Traité des Basiliques du comte Arnaldi, Vitruve et les écrivains de la Renaissance, tels que Léon-Baptiste Alberti, Serlio, Palladio, Scamozzi, etc. On y joindra avec profit Donati, *de Urbe Roma*, lib. VI, cap. 2, et Ciampini, *Vetera Monumenta*, lib. I.

Vitruve nous a donné, au livre Vᵉ de son Traité d'architecture, une description très-détaillée d'une basilique bâtie sur de vastes proportions. Le texte de Vitruve était, à une époque encore peu éloignée, le seul document positif et authentique que nous eussions en notre possession sur ce sujet intéressant, puisqu'on ne connaissait aucun monument de ce genre qui eût échappé aux ravages du temps ou à la main des hommes, quand des fouilles dans les ruines de Pompéi amenèrent au jour les restes importants d'une grande et magnifique basilique. On serait tenté de dire que les ruines de Pompéi n'ont été si merveilleusement conservées que pour nous initier à tous les secrets de la vie publique et privée des anciens. Malgré l'état déplorable de dégradation dans lequel se trouve ce curieux monument, il est très-aisé d'en suivre le plan et d'en étudier les principales dispositions. Des tronçons de colonnes, des chapiteaux, des fragments de moulures, permettent de juger du style qui doit remonter à une époque où l'art était florissant.

En 1812, Napoléon avait ordonné des fouilles sur le forum de Trajan à Rome. Les travaux mirent à découvert le plan et de magnifiques restes de la célèbre basilique Ulpienne, située au milieu du forum; elle passait pour la plus vaste et la plus belle de l'antiquité. Cette basilique, dont on a retrouvé le pavement de marbre précieux, les colonnes en granit, et une quantité d'admirables fragments, appartient à cette glorieuse époque qui réalisa, pour ainsi dire, l'alliance de l'art grec et de l'art romain. Pausanias parle de la charpente qui était de bois de cèdre revêtu de bronze, de ses plafonds de bronze doré, et des ornements de son toit couvert en même métal. Ces détails de l'historien grec, joints à ce qui nous est parvenu de ce monument, nous mettent à même d'apprécier la grande célébrité qu'il avait acquise.

Nous emprunterons au grand ouvrage de Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, l'indication des détails architectoniques intérieurs et extérieurs des basiliques civiles.

Les basiliques se faisaient remarquer extérieurement par la plus grande simplicité. Toute la construction au dehors portait les marques d'une extrême sobriété de tous les ornements jetés à profusion sur les autres grands édifices. Les murailles étaient percées de fenêtres cintrées nombreuses, qui versaient à l'intérieur une lumière abondante.

Le cintre était le plus souvent formé de briques juxtaposées, quelquefois de moellons séparés par deux briques accolées. Jamais, ou presque jamais, on ne voyait d'archivolte, ni de colonnes, ni de sculptures.

L'intérieur était divisé par deux rangs de colonnes en trois parties inégales, dont la médiane était plus large et plus haute que les latérales. La basilique Ulpienne et quelques autres étaient divisées en cinq galeries. Le peuple qui assistait aux plaidoiries se plaçait à droite et à gauche dans les ailes ornées de colonnes qui se prolongeaient depuis le portique jusqu'à l'enceinte réservée aux gens de loi. Cette enceinte privilégiée, peu étendue, protégée par une barrière ou balustrade, était occupée par les avocats, les greffiers et les autres officiers de la justice : elle se nommait *transseptum*, *transsept*, littéralement *au delà de la barrière*.

Au delà de cette partie renfermée, vis-à-vis de la galerie centrale, se trouvait un enfoncement semi-circulaire, couvert par une voûte que les Latins appelaient *concha*, coquille ; l'arcade qui en formait l'entrée s'appelait en grec *apsis*, *absis*, abside. C'était au milieu de cet hémicycle qu'était placé le tribunal du juge principal, entouré des siéges des juges assesseurs. Nous trouvons ici l'origine et l'explication de plusieurs dénominations conservées dans la basilique chrétienne, telles que *tribune*, *tribunal*, *conque* et *abside*. Le mot *abside* paraît avoir triomphé de tous les autres; il est plus communément employé. L'orthographe du mot abside a prévalu sur *apside*, quoique cette dernière forme soit plus régulière.

Ainsi disposée, la basilique commerciale parut facile à approprier à la célébration des mystères chrétiens. Sans changer notablement la disposition intérieure, on appliqua convenablement chaque distribution au service du culte. Le même Séroux d'Agincourt, tom. I, part. III, en faisant la description de la basilique de Sainte-Agnès-hors-les-Murs, à Rome, nous fait connaître comment chacune des parties reçut une destination chrétienne.

Au fond de l'abside ou de la tribune, à la place du juge qui prononçait les sentences, se mit l'évêque qui présidait l'assemblée des chrétiens : il fut entouré des prêtres assistants. A cette disposition l'abside dut encore les noms de *presbyterium* et de *sanctuaire* ; plus tard elle fut encore appelée le *chevet* de l'église, *capitium ecclesiæ*.

L'enceinte réservée aux avocats fut destinée aux clercs et aux chantres ; elle prit de là la dénomination de *chœur*. L'autel était placé à peu près au milieu, de manière que le célébrant avait le visage tourné vers le peuple. Nous en parlerons plus bas. *Voy.* AMBON.

Les galeries ou nefs latérales furent occupées par les fidèles, les hommes à droite et les femmes à gauche. La portion inférieure de la galerie centrale était réservée aux catéchumènes qui ne participaient pas encore à la célébration des mystères, mais qui venaient seulement écouter les instructions.

La nef centrale de la plupart des basiliques présentait deux ordres de colonnes superposés de manière qu'au-dessus du premier ordre régnait une espèce de galerie ou de tribune, réservée aux veuves et aux vierges qui se consacraient particulièrement à la prière.

L'autel des basiliques était bien différent de celui que nous voyons actuellement dans nos églises. C'était simplement une table de marbre, de porphyre ou de toute autre matière précieuse, appuyée sur quatre petites colonnes d'un travail riche et varié. *Voy.* AUTEL.

On ajouta devant un grand nombre de basiliques une cour carrée, *atrium*, ou parvis, environnée d'un péristyle sous lequel se tenaient les catéchumènes pendant la célébration des saints offices, auxquels il ne leur était pas permis d'assister.

Vers l'extrémité supérieure de l'église, on avait pratiqué en dehors une construction spéciale, destinée à recevoir les vases sacrés et les ornements sacerdotaux. Elle était appelée *secretarium* ou *diaconicum*.

Une modification importante, qui ne tarda pas à s'introduire dans le plan des basiliques anciennes, fut l'élargissement des transsepts, de manière que cette partie figurât, avec la nef principale, la forme d'une croix. Quelques auteurs, et ce n'est peut-être pas sans raison, ont vu dans cette disposition le symbole de cette croix mystérieuse qui avait apparu à Constantin avant le combat où Maxence perdit l'empire et la vie. Mais quelle que soit l'origine de cette forme adoptée dans le plan d'un grand nombre de basiliques chrétiennes, il est certain qu'elle devint, dès cette époque, une des données essentielles du plan des églises.

Il existe un autre point de dissemblance entre la basilique chrétienne et la basilique antique, que nous devons signaler comme ayant exercé une grande influence sur les formes architecturales des siècles qui suivirent ; nous voulons parler de l'arcade sur les colonnes, dont il n'existe aucun exemple dans l'antiquité, pour les monuments religieux, et qui fut substituée par les chrétiens à l'architrave employée par les païens. Doit-on, comme tous les auteurs l'ont fait jusqu'à présent, attribuer ce mode de construction à l'ignorance ou à la difficulté de poser des monolithes d'une telle dimension ? Nous ne saurions partager cette opinion qui se trouve démentie, d'une part, par la construction de l'ancienne basilique de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Laurent, à Rome, où l'on voit des colonnes surmontées d'architraves ; d'une autre part, la pose de colonnes monolithes de quarante pieds de haut, comme celles qui soutiennent les grands arcs du chœur de Saint-Paul-hors-les-Murs, et d'autres parties encore de cette immense construction, n'offraient-elles pas beaucoup plus de difficultés que la pose d'architraves qui n'auraient pas eu seize pieds de long ? Nous pen-

sons qu'il serait bien plus naturel d'attribuer ce mode de construction, soit au manque de matériaux, soit à la nécessité d'aller plus vite; ou, ce qui n'est pas moins probable, à ce besoin de créer et de faire du nouveau qui est si naturel à l'homme. Sans juger jusqu'à quel point le système d'arcades sur les colonnes est admissible dans une bonne construction ou comme forme architecturale, nous ferons remarquer que ce type, inventé par les chrétiens, est celui qui servit de base à l'architecture byzantine, puis, par suite, à l'architecture romano-byzantine, et à celle dite gothique, et qu'après avoir été adopté par les maîtres de la Renaissance, il est parvenu jusqu'à nous, sans jamais avoir été abandonné.

II.

Eusèbe de Césarée, historien de Constantin le Grand, rapporte avec longs détails la dédicace de la basilique de Tyr, inaugurée en 315. Cette ville, qui avait Paulin pour évêque, avait vu son église détruite durant la persécution de Dioclétien, et les païens s'étaient efforcés d'en défigurer jusqu'à l'emplacement, en y amassant toute sorte d'immondices. On eût pu trouver aisément un autre lieu pour construire une église, lors de la paix rendue au christianisme; mais l'évêque Paulin préféra faire nettoyer le premier emplacement et y jeter les fondements de la seconde basilique, afin de rendre plus sensible encore la victoire de l'Eglise. Eusèbe, évêque de Césarée, fut chargé de prononcer l'homélie solennelle de la dédicace au milieu d'un peuple immense, accouru pour prendre part à cette fête. Ce qui nous intéresse davantage dans cette homélie, c'est la description que fait Eusèbe de l'ensemble et des parties de la basilique, avec le détail des mystères exprimés dans sa construction. Ce passage est important en ce qu'il nous révèle la forme des églises chrétiennes primitives.

« Paulin, dans la réédification de son église, dit l'éloquent panégyriste, non content d'accroître l'emplacement primitif, en a fortifié l'enceinte comme d'un rempart au moyen d'un mur de clôture. Il a élevé son vaste et sublime portique vers les rayons du soleil levant; voulant par là donner à ceux mêmes qui n'aperçoivent l'édifice que de loin, une idée des beautés qu'il renferme, et inviter par cet imposant spectacle ceux qui ne partagent pas notre foi à visiter l'enceinte sacrée. Toutefois, lorsque vous avez franchi le seuil du portique, il ne vous est pas licite encore d'avancer avec des pieds impurs et souillés : entre le temple lui-même et le vestibule qui vous reçoit, un grand espace carré s'étend, orné d'un péristyle que forment quatre galeries soutenues de colonnes. Les entre-colonnements sont garnis d'un treillis en bois qui s'élève à une hauteur modérée et convenable. Le milieu de cette cour d'entrée est resté à découvert, afin qu'on y puisse jouir de la vue du ciel et de l'éclatante lumière qu'y versent les rayons du soleil. C'est là que Paulin a placé les symboles de l'expiation, savoir les fontaines qui, situées tout en face de l'église, fournissent une eau pure et abondante, pour l'ablution, aux fidèles qui se préparent à entrer dans le sanctuaire. Telle est la première enceinte, propre à donner tout d'abord une idée de la beauté et de la régularité de l'édifice, et offrant en même temps une place convenable à ceux qui ont besoin de la première instruction. Au delà, plusieurs vestibules intérieurs préparent l'accès au temple lui-même, sur la façade duquel trois portes s'ouvrent tournées à l'orient. Celle du milieu, plus considérable que les deux autres, en hauteur et en largeur, est munie de battants d'airain avec des liaisons en fer et ornée de riches sculptures : les deux autres semblent deux nobles compagnes données à une reine. Au delà des portes s'étend l'église elle-même, présentant deux galeries latérales au-dessus desquelles ouvrent diverses fenêtres ornées de sculptures en bois du travail le plus délicat, et par lesquelles une abondante lumière tombe d'en haut sur tout l'édifice. Quant à la décoration de cette demeure royale, Paulin a su y répandre une richesse, une opulence véritablement colossales. Je ne m'arrêterai donc point à décrire la longueur et la largeur de l'édifice, son éclat splendide, son étendue prodigieuse, la beauté rayonnante des chefs-d'œuvre qu'il renferme, son faîte arrivant jusqu'au ciel et formé d'une précieuse charpente de ces cèdres du Liban, dont les divins oracles ont célébré la louange quand ils ont dit : « Les bois du Seigneur, les cèdres du Liban, seront dans la joie. » Parlerais-je de l'habile et ingénieuse disposition de l'ouvrage entier, de l'excellente harmonie de toutes les parties, lorsque déjà ce que l'œil en contemple dépasse ce que l'oreille en pourrait ouïr. Après avoir établi l'ensemble de l'édifice, et dressé des trônes élevés pour ceux qui président, en même temps que des siéges de toutes parts pour les fidèles, Paulin a construit le saint des saints, l'autel, au milieu; et pour rendre inaccessible ce lieu sacré, il en a défendu l'approche, en plaçant à distance un nouveau treillis en bois, mais si merveilleux dans l'art qui a présidé à son exécution, qu'à lui seul il offre un spectacle digne d'admiration à tous ceux qui le considèrent. Le pavé même de l'église n'a point été négligé : le marbre y décrit de riches compartiments. Sur les nefs latérales de la basilique ouvrent de très-amples salles que Paulin, nouveau Salomon vraiment pacifique, a fait construire pour l'usage de ceux qui doivent recevoir l'expiation et la purgation par l'eau et le Saint-Esprit. »

Après ces détails de description, dont nous n'offrons ici qu'une traduction libre et abrégée, l'évêque de Césarée se livre de nouveau aux transports de l'enthousiasme que lui inspire la délivrance de l'Eglise, figurée dans la splendeur du glorieux édifice élevé par la main de Paulin; mais bientôt il rentre dans son sujet et expose ainsi quelques-uns des mystères exprimés dans les formes

de la construction du temple qu'il vient de décrire.

« Sans doute cette œuvre est merveilleuse et au-dessus de toute admiration, si on en considère l'apparence extérieure ; mais bien autrement merveilleuse est-elle si l'on s'élève jusqu'à son type spirituel, savoir l'édifice divin et raisonnable, bâti par le Fils de Dieu dans notre âme, qu'il a choisie pour épouse et dont il a fait un temple à lui et à son Père. C'est ce Verbe divin qui a purgé vos âmes de leurs souillures, et qui les a confiées ensuite au pontife très-sage et aimé de Dieu, qui vous régit. C'est ce pontife lui-même, tout entier au soin des âmes dont il a reçu la garde, qui ne cesse d'édifier jusqu'à ce jour, plaçant en chacun de vous l'or le plus brillant, l'argent le plus éprouvé, les pierres les plus précieuses, en sorte qu'il accomplit, par ses œuvres sur vous, la mystérieuse prédiction qui porte ces paroles : *Voici que j'ai préparé l'escarboucle pour tes murs, le saphir pour tes fondements, le jaspe pour tes remparts, le cristal pour tes portes, les pierres les plus recherchées pour ton enceinte extérieure : tous tes enfants sont instruits par Dieu même ; tes fils sont dans la paix ; toi-même es bâtie dans la justice.* » Donc, Paulin, édifiant dans la justice, a disposé dans un ordre harmonieux les diverses portions de son peuple, enserrant le tout d'une vaste muraille extérieure qui est la ferme foi. Il a distribué cette multitude infinie dans une proportion digne de la plus imposante structure. Aux uns, il a confié le soin des portes et la charge d'introduire ceux qui veulent entrer ; ils forment ainsi comme un vestibule animé. D'autres se tiennent près des colonnes qui supportent la galerie quadrangulaire de la cour intérieure, parce qu'ils épellent encore le sens littéral des quatre Evangiles. D'autres, qui sont les catéchumènes, ont leur place sous les galeries latérales du royal édifice, pour signifier qu'ils sont moins éloignés de la connaissance de ces mystères secrets qui font la nourriture des fidèles. Quant à ceux-ci, dont les âmes sont immaculées et purifiées comme l'or, dans le divin lavoir, ils se tiennent soit auprès des colonnes de la nef principale, qui, s'élevant à une hauteur supérieure à celles du portique, figurent les sens mystérieux et intimes des Ecritures ; soit auprès des fenêtres qui répandent la lumière dans l'édifice. Le temple lui-même est décoré d'un simple et imposant vestibule, pour marquer la majesté adorable du Dieu unique ; les deux galeries latérales qui accompagnent l'édifice expriment le Christ et le Saint-Esprit, double émanation de lumière : enfin, toute la doctrine de notre foi rayonne dans la basilique avec un éclat éblouissant. Les trônes, les siéges, les bancs placés dans ce temple sont les âmes dans lesquelles résident les dons qu'on vit un jour s'arrêter sur les apôtres, en forme de langues de feu. D'abord le pontife qui préside est, pour ainsi dire, rempli du Christ : ceux qui siégent après lui (les prêtres) font éclater dans leurs personnes les dons du divin Esprit. Les bancs rappellent les âmes des fidèles sur lesquels se reposent les anges confiés à la garde des élus. Enfin, l'autel lui-même unique, vaste, auguste, qu'est-il, sinon l'âme très-pure du pasteur universel, de l'évêque, véritable saint des saints, dans lequel réside le pontife suprême, Jésus, Fils unique de Dieu? » (Euseb., *Hist. Eccles.*, lib. x, cap. 4.)

Nous avons enregistré ces paroles d'Eusèbe comme point de départ des traditions écrites sur la construction des basiliques. Toutes les églises bâties au IVe siècle, tant en Orient qu'en Occident, nous apparaissent sous la forme si éloquemment décrite ci-dessus : ce qui prouve jusqu'à l'évidence que le type, pour ainsi dire universel, était antérieur à la paix de Constantin. Les mystères cachés sous les détails de la construction, et si magnifiquement racontés par l'évêque de Césarée, étaient connus du peuple fidèle, à qui le langage des symboles était familier dans une religion qui sanctifiait toutes les parties de la création.

A cause de son extrême importance en archéologie, nous avons inséré ici le texte d'Eusèbe de Césarée.

« Itaque multo ampliorem locum metatus (Paulinus), exteriorem quidem ambitum muro undique communivit, qui totius operis tutissimum esset propugnaculum. Magnum deinde atque excelsum vestibulum ad ipsos solis orientis radios extendit, iis qui a sacro loci ambitu longius remoti sunt, conspectum quemdam eorum quæ intus reconduntur abunde exhibens, et oculos eorum qui a nostra fide alieni sunt, ad conspicienda limina quodam modo invitans. Cæterum ubi portas ingressus sis, non statim impuris et illotis pedibus in sacrarium introire permisit. Sed inter templum ac vestibulum, maximo intervallo relicto, hoc spatium in quadrati speciem circumseptum quatuor obliquis porticibus circumquaque exornavit, qua columnis undique attolluntur. Intercolumnia porro ipsa septis e ligno reticulatis, in mediocrem et congruam altitudinem elatis circumclusit. Medium autem spatium apertum et patens reliquit, ut et cœli aspectum præberet, et aerem splendidum solisque radiis collustratum præstaret. Hic sacrarum expiationum signa posuit : fontes scilicet ex adverso Ecclesiæ structos, qui interius sacrarium ingressuris copiosos latices ad abluendum ministrarent. Atque hoc primum intrantium diversorium est, cunctis quidem ornatum ac nitorem conciliens, iis vero qui institutione adhuc opus habent, congruentem præbens mansionem. Jam vero hoc spectaculum prætervectus, pluribus aliis interioribus vestibulis aditus ad templum patentes effecit, rursus ad ipsos solis orientis radios tribus ordine januis in uno eodemque latere constructis. Quarum mediam duabus aliis utrinque positis et altitudine et latitudine plurimum præstare voluit, eamdemque æreis tabulis ferro vinctis, et sculpturis variis præcipue decoravit, ei tanquam reginæ satellites alias adjungens. Ad eumdem modum cum porticibus ad utrum-

que templi latus fabricatis parem vestibulorum numerum disposuisset, diversos aditus quibus copiosum lumen superne in ædem infunderetur, supra ipsas porticus excogitavit, easque fenestras variis e ligno seu pluris minutissimi operis ornavit. Ipsam vero ædem regiam opulentioribus magisque pretiosis speciebus instruxit, prolixa sumptuum magnificentia ad hoc usus. Hic jam mihi superfluum videtur ædis ipsius longitudinem ac latitudinem describere, et hunc splendidissimum decorem atque inexplicabilem magnitudinem; radiantem operum speciem ac splendorem, fastigia ad cœlum usque tendentia; et supra hæc eminentes Libani pretiosissimas cedros oratione prosequi, quarum mentionem ne divina quidem oracula prætermiserunt, in quibus dicitur: *Lætabuntur ligna Domini, et cedri Libani quas plantavit.* Quid jam attinet de solerti et ingeniosa totius fabricæ dispositione, ac de excellenti singularum partium pulchritudine accuratius disserere, præsertim cum oculorum testimonium omnem quæ auribus percipi potest notitiam excludat? Porro, cum templum in hunc modum absolvisset, thronisque altissimis in honorem præsidentium, ac præterea subselliis per universum templum ordine dispositis exornasset, postremo sanctum sanctorum, altare, videlicet, in medio constituit. Utque hæc sacraria multitudini inaccessa essent, ea rursus lignis cancelliis munivit, minutissimo opere ad summum artis fastigium elaboratis, adeo ut admirabile intuentibus spectaculum exhibeant. Quinetiam ne ipsum quidem solum negligendum putavit. Quod cum mirum in modum marmore exornasset, inde ad ea quæ extra templum posita sunt conversus, exhedras et œcos amplissimos utrinque summa cum peritia fabricavit, qui sibi invicem ad latera ipsius basilicæ conjunguntur, portisque quibus in medium templum intratur connexi sunt. Quas quidem ædes in gratiam eorum qui expiatione et purgatione per aquam et Spiritum sanctum opus habent, Salomon noster vere pacificus templi hujus conditor exstruxit.

«..... Est quidem hoc opus miraculum, et omni admiratione majus, iis præsertim qui ad solam rerum exteriorum speciem attendunt. Omnibus vero miraculis mirabiliora sunt archetypa et primitivæ eorum imagines, spiritalia Deoque digna exemplaria: instaurationes divini illius et rationalis in animabus nostris ædificii. Quod quidem ædificium cum ipse Dei Filius ad imaginem suam condidisset, atque in omnibus Dei similitudinem præferre voluisset, incorruptibilem ei naturam et incorpoream atque ab omni terrena materia segregatam largitus, rationalem quoque substantiam et prorsus intellectu lem ei tribuens; posteaquam semel ex nihilo primum eam creavit, sponsam sanctam et sacrum templum sibi ac Patri suo constituit.

« ..... Cumque mentium vestrarum locum purum ac nitidum reddidisset, huic sapientissimo post hæc Deique amantissimo præsidi eum tradidit. Qui cum in aliis rebus singulari judicio et ratiocinandi solertia præditus, tum in animarum quarum curam sortitus est, cogitationibus dignoscendis ac discernendis perspicacissimus, ab initio fere ad hunc usque diem ædificare non destitit: nunc aurum splendidissimum, nunc purum ac probum argentum, nunc pretiosissimos lapides in unoquoque vestrum coagmentans, ut suis erga vos operibus sacram denuo et arcanam prædictionem adimpleat quæ sic habet: *Ecce ego præparo tibi carbunculum lapidem tuum, et fundamenta sapphirum tuum, et propugnacula tua jaspidem, et portas tuas lapides crystalli, et murum tuum lapides electos, et omnes filios tuos doctos a Deo, et in multa pace filios tuos: et in justitia ædificaberis.* In justitia igitur ædificans, totius populi vires ac facultates congrua ratione distinxit: hos quidem exteriore duntaxat cingens muro, id est, firma fide. Cujus generis infinita est multitudo, quæ præstantiorem structuram ferre non potest. Illis vero aditus in templum permittens, ad portas stare et intrantes deducere eas jubet: qui non absurde templi vestibulis comparantur. Alios primis columnis quæ forinsecus circa atrium in quadranguli speciem dispositæ sunt suffulsit, intra primos litteralis quatuor Evangeliorum sensus obices eos induens. Jam vero nonnullos circa regiam ædem utrinque lateribus applicat, qui adhuc quidem catechumeni sunt, et augmentum ac progressum faciunt, non tamen procul absunt ab ipsa abditissimorum Dei mysteriorum inspectione qua fideles fruuntur. Ex horum numero eos quorum animæ immaculatæ sunt et divino lavacro instar auri purgatæ assumens; alios columnis, quæ exterioribus illis longe præstantiores sunt, arcanis scilicet et intimis sacræ Scripturæ sententiis suffulsit. Alios vero fenestris ad lumen in ædes immittendum factis illustrat. Ac universum quidem templum uno maximo vestibulo, unius scilicet Dei summi omnium regis adoratione exornavit. Christum vero et Spiritum sanctum utrinque ad latus paternæ auctoritatis, quasi secundum lumen præbet. Sed et in reliquis sigillatim fidei nostræ sententiis, per totam basilicam copiosissimam ac præstantissimam veritatis lucem atque evidentiam ostendit....
...Insunt etiam in hoc templo throni et subsellia scamnaque innumera: in cunctis scilicet animabus in quibus sancti Spiritus resident dona, cujusmodi olim visa sunt sacrosanctis apostolis; quibus linguæ instar ignis divinæ, et singulis insidentes apparuerunt. Verum in ipso quidem omnium principe ac præside, totus, ut verisimile est, insidet Christus. In iis vero qui secundum dignitatis locum obtinent, quatenus quisque dispertita virtutis Christi sanctique Spiritus dona capere potest. Subsellia quoque angelorum sunt quorumdam animæ, quorum institutio et custodia illis demandata est. Augustum vero magnumque et unicum altare quodnam aliud est, quam summi omnium sacerdotis purissima mens prorsusque sanctum sanctorum? Cui dexter assidens maxi-

mus ille omnium pontifex, ipse scilicet Jesus unigenitus Dei Filius. » (Euseb., *Hist. eccles.*, lib. x, cap. 4.)

Cherchons maintenant à compléter l'idée que l'on doit se former de la basilique chrétienne, en citant des exemples et des faits. Constantin avait commencé par convertir en églises deux basiliques véritables, c'est-à-dire, ayant eu d'abord une destination civile, la basilique Sessorienne et celle du Latran. Ces deux belles basiliques servirent de point de départ et de modèle. Sainte-Sophie et Sainte-Dynamie, à Constantinople, avaient la forme de la basilique. (*Voy.* Ciampini, *De sacris ædificiis a Constantino Magno constructis*, xxvii, 165; xxix, 161; xxxi, 170.)

L'église de Saint-Pierre et celle de Saint-Paul, à Rome, comme toutes celles qui furent bâties sous le règne de l'empereur Théodose et dans les siècles suivants, partout où les traditions romaines furent introduites avec la religion chrétienne, conservèrent le nom et les traits essentiels de la basilique, modifiés seulement d'après certaines exigences particulières.

Ces églises, comme les principales basiliques païennes, étaient précédées d'un portique de colonnes isolées, qui s'est conservé jusqu'à présent à Rome, avec sa forme primitive, dans les églises de Saint-Laurent, de Saint-Paul, de Saint-Georges *in Velabro*, de Sainte-Marie Transtévérine, avec quelques modifications dans celles de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure. Ce portique, d'après certains auteurs, était connu sous le nom de *narthex;* et il paraît, d'après une mosaïque conservée à Ravenne, dans l'église de Saint-Apollinaire *di Dentro*, qu'il n'était garanti de l'air extérieur que par des rideaux suspendus à des tringles.

Avec le temps, le porche de la basilique chrétienne paraît s'être développé en un portique quadrilatéral. Tels furent à Rome les portiques de Saint-Pierre, de Saint-Paul, de Saint-Laurent, et à Ravenne, celui de Saint-Apollinaire *in Classe.* On voit encore aujourd'hui, à Rome, ceux de Saint-Clément et des Quatre-Saints-Couronnés; à Ravenne, celui de Saint-Jean *della Sagra*; à Milan, celui de Saint-Ambroise; et à Parenzo, en Istrie, celui de la cathédrale.

La nef était formée de deux rangs de colonnes. Ces colonnes étaient ordinairement enlevées à quelque temple païen, et quand un seul n'en fournissait pas le nombre suffisant, on en empruntait à un ou deux autres; dès lors elles offraient toutes les variétés possibles, dans la dimension, dans les matériaux, dans la main-d'œuvre : ici, on leur donnait la hauteur voulue, en y ajoutant quelque partie bâtarde, comme on le voit à Saint-Laurent; là, on les diminuait, en y retranchant une partie considérable, comme on a fait à Saint-Paul.

Sur les colonnes de la nef s'élevait une haute muraille qui soutenait les poutres et les solives du toit central. Elle était percée de fenêtres rondes dans la partie supérieure. Du pied de cette muraille partait un toit incliné, qui couvrait dans les petites églises un simple rang de colonnes et une aile unique, et dans les plus grandes, deux ailes et une double colonnade : tel était Saint-Jean de Latran, avant d'avoir été défiguré par Borromini, et Saint-Pierre, dans son état primitif; tel est encore Saint-Paul. Le tout était entouré d'une muraille extérieure percée de fenêtres à plein cintre. Les premières basiliques chrétiennes n'offraient dans toute leur étendue, si l'on excepte les colonnes antiques, aucune moulure, aucune partie qui se détachât de leur surface plane et perpendiculaire; elles ne présentaient, au-dessus de leurs murailles nues, que la charpente transversale de leur plafond et de leur toit; elles ressemblaient, en un mot, à de vastes granges que l'on aurait bâties de somptueux matériaux; mais la simplicité, la pureté, la magnificence, l'harmonie de toutes leurs parties constitutives, donnaient à ces granges un air de grandeur que nous cherchons en vain dans l'architecture plus compliquée des églises modernes.

Milner dit que dans les anciennes églises il y avait d'abord le porche qui formait une partie des exèdres, et dans lequel, d'après le concile de Nantes, tenu en 683, il paraît qu'il était permis d'enterrer les morts. La partie supérieure de la nef formait une plate-forme élevée de quelques degrés et fermée par une grille : elle était exclusivement destinée aux membres du clergé et aux chantres. Elle a conservé complétement son ancienne forme dans l'église de Saint-Clément, à Rome, et dans l'ancien dôme de Torcello, à Venise; mais à Saint-Laurent et à sainte Marie *in Cosmedin*, à Rome, on ne voit que la plate-forme sans la grille.

Pendant le service, les laïques remplissaient les ailes de la basilique, les hommes à droite et les femmes à gauche. Cependant, dans quelques églises, comme à Saint-Laurent, à Sainte-Agnès et aux Quatre-Saints-Couronnés, on sut dès le principe ménager, sous le toit des ailes, une galerie donnant sur la nef, où les femmes pouvaient assister à l'office encore plus entièrement séparées des hommes. (Hope, *Hist. de l'architect.*, page 86.) Cet usage fut ensuite universellement adopté en Orient, où, dans tous les siècles, sous l'influence de toutes les religions, la séparation entre les deux sexes fut soigneusement maintenue. Il passa de là dans plusieurs églises de l'Occident, d'abord dans les pays qui avaient les plus fréquents rapports avec Constantinople, et plus tard même dans les régions cisalpines. On cite comme exemples de cette distribution intérieure, les églises de Saint-Marc à Venise, de Saint-Ambroise à Milan, de Saint-Michel à Padoue, le dôme de Modène et les cathédrales de Zurich, d'Andernach, de Boppart et de Bonn.

La nef et les ailes de ces basiliques aboutissaient à un mur transversal, qui donnait entrée dans le sanctuaire par trois arcades, la plus grande au centre, en face de la nef, et les deux autres, plus petites, en face de chacune des ailes : c'est ainsi que sont con-

struites, à Rome, les églises de Saint-Paul, de Saint-Laurent, de Sainte-Marie-Majeure, et toutes les églises de la même époque. Par l'arcade centrale, on voyait le sanctuaire, la tombe du martyr auquel l'église était consacrée, l'autel élevé sur cette tombe, le crucifix et les trophées du christianisme : aussi cette arcade était-elle appelée l'arc de triomphe, par opposition à ceux que les païens élevaient en l'honneur de leurs anciennes victoires. Le sanctuaire était élevé de quelques degrés au-dessus du niveau de la nef, des ailes et même du chœur.

La disposition primitive de l'abside se retrouve à Rome dans les basiliques de Saint-Paul, de Sainte-Agnès, de Saint-Clément, de Sainte-Marie *in Cosmedin*, de Sainte-Marie Transtévérine, de Saint-Césaire ; à Ravenne, dans l'église de Saint-Apollinaire *extra muros*. A Torcello, l'abside paraît dans son ancienne forme ; on monte au trône par une longue suite de degrés ; autour du trône, les siéges du clergé sont disposés en plusieurs rangs semi-circulaires. On trouve, à Rome, dans l'église des saints Nérée et Achillée, près de la porte Capène, une belle mosaïque qui représente une abside : à droite et à gauche du trône central de l'évêque sont assis, sur deux rangs, de graves personnages à longue barbe ; ceux du rang supérieur ont la mitre en tête, les autres sont de simples diacres.

Les salles carrées ou rondes placées dans les basiliques païennes en face des ailes, furent également conservées dans celles des chrétiens ; elles servirent de sacristies et de lieux de purification, jusqu'à ce qu'on les changeât en chapelles latérales, comme nous le voyons à Rome dans les églises de Saint-Marc, de Saint-Clément, de Sainte-Marie Transtévérine, et dans plusieurs autres.

Si l'église de la Nativité, qui subsiste encore à Bethléem en Palestine, est réellement celle que Constantin fit bâtir à la demande de sainte Hélène, sa mère (et rien ne prouve le contraire), on ne doit pas être surpris qu'elle ressemble encore plus qu'aucune autre à la vraie basilique païenne, en ceci du moins que les colonnes qui séparent les ailes de la nef supportent, au-dessous du mur extérieur sur lequel s'appuie le toit central, un entablement continu au lieu d'un rang d'arcs plein cintre.

Quoi qu'il en soit, dit M. Hope, dans son Histoire de l'architecture, les premières basiliques romaines, converties en églises par Constantin, ont été si promptement détruites, et celles que Théodose et ses successeurs rebâtirent sur une plus large échelle, ont éprouvé tant d'altérations, que l'on en peut citer bien peu, même dans la capitale de la chrétienté, qui remontent à une date fort éloignée.

La magnifique colonnade qui formait les ailes de Saint-Jean de Latran, restaurée en 967 par le pape Sergius III, après un tremblement de terre qui l'avait renversée, fut changée par Fontana en une suite de lourds piliers et d'arcades massives. La basilique de Saint-Pierre qui, depuis Constantin jusqu'à Jules II, avait conservé à l'extérieur son portique quadrilatéral, et à l'intérieur ses quatre rangs de vingt-cinq superbes colonnes, fut abattue par ce pape, et réédifiée sur un plan tout à fait différent. L'ancienne nef de l'église de Saint-Laurent devint un chœur sous la main du pape Adrien ; et au commencement du XIIIe siècle, Honorius III ajouta une nouvelle nef à celle qui auparavant formait le chœur. Nous pouvons dire que parmi les plus anciennes et les plus importantes basiliques de la chrétienté, celle de Saint-Paul est la seule qui ait conservé la forme antique, sans altération essentielle, quoique dans le IXe siècle on ait divisé sa travée en deux parties, pour la consolider davantage, et que depuis on ait placé sur l'autel un ciboire en style gothique. Les restes de la forme primitive subsistent encore à Sainte-Agnès, restaurée par le pape Symmaque ; à Saint-Laurent, où l'on voit le *triforium* ou galerie des femmes ; à Sainte-Croix en Jérusalem, à Sainte-Marie *in Cosmedin* et à Sainte-Sabine, quoique ces dernières aient des traits plus modernes ; à Sainte-Marie-Majeure ; dans l'église des saints Martin et Sylvestre, dont les ornements dans le goût nouveau sont magnifiques, à l'intérieur aussi bien qu'au dehors ; à Sainte-Cécile, construite en 820 par le pape Pascal Ier ; à Saint-Marc, bâtie en 836 par Grégoire IV ; et surtout à Saint-Clément. Cette église, que l'on n'a jamais honorée du nom de basilique, présente cependant, sur une échelle plus petite, tous les traits essentiels des basiliques primitives : le vestibule, le chœur, les ambons, la travée, la Confession, l'autel, les absides.

A Ravenne, considérée comme la capitale de l'Italie depuis le temps que Honorius en fit le siége de l'empire d'Occident jusqu'au milieu du VIIIe siècle, l'ancienne cathédrale, avec ses deux ailes, son chœur dans le centre de la nef, dont il était séparé par de petites colonnes, et son abside demi-circulaire, resplendissante de mosaïques, était un des plus magnifiques monuments du style des basiliques. Malheureusement elle fut démolie en 1734, pour être rebâtie sur les dessins de Buonamici de Rimini. Mais nous pouvons voir encore dans la même ville la forme primitive de la basilique complétement conservée dans la fameuse église située maintenant hors des murs, et élevée sur le tombeau de saint Apollinaire. Cette église, bâtie en briques fort minces ou tuiles, comme les anciens édifices romains, fut terminée en 549. Elle était autrefois précédée d'un portique quadrilatéral. Des colonnades de marbre d'Hymette, où le chapiteau corinthien est assez grossièrement imité, séparent la nef des ailes, et supportent des arcades à plein cintre, sur lesquelles pose un mur percé de douze fenêtres également à plein cintre : l'ensemble est d'un effet grandiose et imposant. Douze degrés conduisent au sanctuaire placé au-dessus d'une crypte environnée d'une galerie, et en même temps à l'autel et à l'abside, qui servait de presbytère. Cette abside, circulaire à l'intérieur, est polygonale au dehors, comme celle de Saint-Jean de La-

tran à Rome. Ravenne présente encore plusieurs traits du modèle primitif dans les autres basiliques qu'elle renferme : par exemple, dans celle de Saint-Martin, dont la fondation est attribuée à Théodoric, et qui prit le nom de Saint-Apollinaire *di Dentro*, depuis que l'on y a transporté le corps de ce saint ; dans celle de Sainte-Agathe-Majeure, bâtie par saint Exuperantius, à la fin du IVe siècle ; et enfin dans l'église du Saint-Esprit, qui est d'une construction encore plus moderne. (*Voyez* d'Agincourt, *Hist. de l'art par les monum.*)

Dans les lagunes de Venise, à l'île de Torcello, on retrouve la forme de la basilique parfaitement conservée dans l'église de Sainte Marie ou du Dôme, bâtie, en 1008, par Orso Orseolo, évêque de cette église. Derrière un porche ou portique d'un travail assez grossier est la nef, séparée des ailes par des colonnes, dont les chapiteaux, imités de l'ordre corinthien, supportent au-dessus de petites arcades en plein cintre, des murs percés de fenêtres et surmontés d'un plafond en bois ; à l'extrémité de la nef s'élève le chœur environné d'une balustrade de petites colonnes alternant avec des planches de marbre richement sculptées ; derrière ce chœur, comme à Saint-Apollinaire de Ravenne, est une crypte ; au-dessus de cette crypte l'autel, et plus loin l'abside semi-circulaire ; là, au haut d'un escalier de douze degrés, paraît le trône de marbre de l'évêque, qui domine les siéges du clergé disposés en amphithéâtre dans la courbe de l'abside : c'est incontestablement un des plus beaux presbytères qui existent.

A Parenzo, en Istrie, nous trouvons une basilique bâtie, en 540, par l'évêque Eufrasius : elle est précédée de son portique quadrilatéral ; les ailes sont séparées de la nef par des colonnes qui supportent des arcades plein cintre, et l'abside semi-circulaire renferme le trône de l'évêque et les siéges des prêtres, le tout enrichi de mosaïques.

Près de Bergame sont les ruines d'une basilique consacrée à sainte Julie, avec trois absides à l'extrémité de la nef et des ailes.

IV.

Les *Annales de philosophie chrétienne* renferment plusieurs articles savants de MM. Guénebault et Ch. Cahier sur la basilique chrétienne des premiers siècles. (*Tom. XVI, XVII* et *XIX*.) Ces auteurs ont expliqué les plans donnés par Beveridge et Sarnelli. M. l'abbé Ch. Cahier n'a pas cru devoir adopter sans modification le plan de Sarnelli, publié par l'abbé Hyacinthe Amati avec quelques changements de peu d'importance. Nous emprunterons aux travaux de ces archéologues érudits quelques détails qui serviront de complément à ce que nous avons dit ci-dessus des basiliques primitives.

Quant à la forme des basiliques, nous ne répéterons pas en d'autres termes ce que nous avons dit précédemment : nous citerons, comme règlement général sur le lieu et la forme de l'assemblée, les prescriptions des *Constitutions apostoliques* : « Evêque, lorsque vous réunirez l'assemblée des serviteurs de Dieu, veillez, patron de ce grand navire, à ce que la décence et l'ordre s'y observent ; les diacres, comme autant de nautonniers, assigneront les places aux passagers, qui sont les fidèles... Avant tout, l'édifice sera long, en forme de vaisseau, et tourné vers l'orient, ayant de chaque côté, dans la même direction, un appartement contigu (*pastophorium*). Au milieu (on voit qu'il s'agit de l'extrémité orientale de l'édifice) siégera l'évêque, ayant de part et d'autre les siéges de ses prêtres. Les diacres, debout, vêtus de manière à pouvoir se porter partout où besoin sera, feront l'office des matelots qui manœuvrent les flancs du vaisseau. Ils auront soin que dans le reste de l'assemblée les laïques observent l'ordre prescrit, et que les femmes séparées des autres fidèles gardent le silence. Au centre, le lecteur du haut d'un lieu élevé lira les livres de l'ancienne loi, et après la lecture un autre commencera le chant des psaumes, qui sera continué par le peuple. Puis on récitera les Actes des apôtres et les Lettres de saint Paul. Après quoi un diacre ou un prêtre fera la lecture de l'Evangile, que tous, clergé et peuple, écouteront debout et en silence. Ensuite les prêtres, l'un après l'autre, et enfin l'évêque, pilote du navire, exhorteront le peuple. A l'entrée, du côté des hommes, les portiers ; du côté des femmes, les diaconesses, représentent l'homme de l'équipage, qui règle les frais avec les passagers. » (*Constit. apost.*, lib. II, cap. 57. *Voy.* les *Notes* de Cotellier sur ce passage.)

On voit combien l'idée de vaisseau, de nef, domine dans cette description. C'était un type consacré par la comparaison si fréquente des apôtres avec des pêcheurs et de l'Eglise avec l'*arche*, hors de laquelle il n'y a que naufrage, etc. Les saints Pères et les monuments des premiers siècles reproduisent cette pensée avec affection. (Cf. Mamachi, *Origin. et antiq. christian.*, lib. IV, cap 71 ; III, 101 ; Foggini, *De Romano divi Petri itinere et episcopatu*, frontisp. et pag. 484, 493, etc. ; Boldetti, *Cimiteri* ; Münter, *Symbola*, pag. 7.) Ajoutons encore quelques lignes des *Constitutions apostoliques*. Si ce recueil ne remonte pas aux apôtres eux-mêmes, comme le prétendent les critiques, c'est incontestablement un des monuments les plus anciens de l'antiquité ecclésiastique.

« L'Eglise ne ressemble point à un navire seulement, mais encore à un bercail, et comme le berger partage son troupeau d'après l'âge et l'espèce, de même dans l'église les jeunes gens et les enfants seront assis à part, si l'emplacement le permet, sinon que les enfants se tiennent debout près de leurs parents ; les femmes mariées auront leur place à part ; mais les vierges avec les veuves et les femmes avancées en âge occuperont les premiers rangs. »

L'orientation des basiliques, d'après les plus anciennes prescriptions, semblerait avoir été fixée de manière que le grand axe formât une ligne dirigée de l'est à l'ouest,

les portes regardant l'occident, et l'abside présentant sa convexité à l'orient. Ainsi, les fidèles, ayant à droite le midi et à gauche le nord, tournaient le visage vers l'orient. (Cf. *Constit. apost.*, Notes de Cotellier.) Cette disposition, dont on a donné beaucoup de raisons mystiques, mais dont le titre le plus respectable est de remonter aux temps des apôtres, ne fut regardée d'ailleurs que comme convenable et non obligatoire : aussi y fut-il dérogé dès les premiers siècles et dans d'éclatantes occasions. D'ailleurs, les hérétiques ayant imaginé de voir Jésus-Christ dans le soleil, le respect de l'ancien usage céda au danger de paraître autoriser la superstition. Je ne sais pourtant si M. Albert Lenoir prouverait aisément qu'à Rome la plupart des basiliques bâties par Constantin aient vraiment leur porte à l'orient et l'abside au couchant. (*Instruct. du Com. hist. des arts et monum.* 1839.) Il est certain du reste que tout système d'orientation peut trouver son modèle à Rome même, parmi les églises anciennes. Sanctuaire à l'est : Saint-Laurent-hors-les-Murs, Ara-Cœli, Saint-Paul ; au sud : Saint-Jean de Latran, Saint-Grégoire, etc. ; au nord : Sainte-Marie-du-Peuple, Sainte-Marie *dei Monti*, etc. ; à l'ouest : Saint-Pierre, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Clément, Sainte-Praxède, etc. Ainsi, il ne serait pas exact non plus de penser que l'on ait prétendu tourner les sanctuaires vers la Palestine plutôt que vers l'orient équinoxial. Lorsqu'on a voulu conserver une trace de l'usage primitif dans les églises orientées d'une manière inverse (avec le portail vers l'orient), il semble qu'on ait recouru, comme à une sorte de compensateur, à la direction de l'autel : le prêtre célébrant alors le visage tourné vers le peuple, suppléait au défaut de l'orientation générale. (*Vid.* Goar, *Not. 14 in ord. sacri ministerii.*)

L'*atrium* ou enceinte extérieure formait une sorte d'entrée en hors-d'œuvre, destinée à isoler l'église proprement dite loin des bruits et du mouvement de la cité. C'était, en arrière d'un premier mur d'enceinte, une sorte d'esplanade à ciel ouvert, environnée de trois côtés par un portique. Le quatrième côté semble avoir été formé communément par le portail ou la façade de la basilique.

Le portique qui régnait sur les côtés de cette cour d'entrée (ἐξέδραι), servait de lieu de repos à ceux qui attendaient l'heure de l'assemblée ; là aussi s'abritaient les pauvres qui profitaient de la réunion des fidèles pour se recommander à leur charité. (Cf. *S. Joann. Chrysost., Homil. in II ad Corinth.* ; Baronius, *an.* 57, n. 128 ; Ferrari, *De ritu sacrarum Eccles. veteris concionum*, lib. II, cap. 22.) Plusieurs passages des écrivains ecclésiastiques donnent lieu de penser qu'on y adjoignait parfois des bâtiments servant d'hospice.

Au milieu de ces portiques, une sorte de cour, *impluvium, area Dei*, souvent plantée d'arbres, *paradisus*, parvis, servit de cimetière vers le v^e ou vi^e siècle. Au centre de ce parvis, et quelquefois peut-être plus près du portail de la basilique, soit en dedans soit en dehors du vestibule, se trouvait un bassin destiné aux ablutions (*Cantharus*, φιαλή, *labrum*, *nymphæum*). La coutume de se laver les mains en entrant dans l'église s'explique suffisamment par l'usage ancien de prier les mains élevées et de recevoir la sainte Eucharistie dans la main. Plus tard, lorsque ces coutumes furent supprimées, il semble que l'eau bénite ait remplacé, par une pratique de piété, ce qui n'avait été qu'un usage de convenance. D'ailleurs, on peut trouver déjà une ancienne trace de cette transmutation dans le rite grec, qui prescrit la bénédiction des eaux du bassin le jour de l'Épiphanie. (*Vide* Goar, *note* 1 *in offic. aquæ benedictæ.*) Sur cette fontaine ou ce bassin, s'élevait souvent un toit ou une petite coupole.

Le nombre des portes pour entrer dans la basilique proprement dite était ordinairement de trois. Lorsqu'il y avait trois nefs, chacune des portes donnait accès à l'une des nefs ; mais lorsqu'il n'y avait qu'une seule nef, on pratiquait néanmoins trois portes, afin que les hommes et les femmes n'eussent point une entrée ni une issue communes. Ce n'est guère qu'au moyen âge que l'on trouve de grandes églises ayant une porte unique.

Le vaisseau de la basilique, *aula*, ναός, *ecclesiæ navis*, paraît avoir été communément divisé en trois nefs, dans le sens de la longueur, par deux rangs de colonnes ; quelques-unes eurent jusqu'à cinq nefs, avec quatre rangs de colonnes ; enfin il en est qui n'avaient aucune division architectonique dans le sens de la longueur. Tels sont presque tous les plans indiqués par Goar.

On a vu, dans les textes cités des *Constitutions apostoliques*, que, dès l'entrée, les deux sexes étaient séparés, sous l'inspection des surveillants principaux. Cette séparation était postérieure aux temps apostoliques, comme le fait remarquer saint Jean Chrysostome (*Homil.* 73, *alias* 74, *in Matthæum*, Op. tom. VII, pag. 712), et paraît avoir été portée au plus haut degré ensuite par l'Église d'Orient. On imagina d'abord des cloisons à hauteur d'appui, surmontées souvent de rideaux. Saint Charles Borromée s'efforce, en plus d'un endroit, de faire revivre cet ancien usage, et il exige que cette cloison soit haute de deux coudées pour le moins. Mais les Grecs ont le plus souvent exagéré cette ancienne précaution, en reléguant les femmes dans des travées ou galeries supérieures. (Gynécées, *solaria*, ὑπερῷα κατηχούμενα.) Cette mesure, à peu près encore générale aujourd'hui dans les grandes villes, remonte au moins à l'époque de saint Grégoire de Nazianze. (*Vid.* Poem. *Somnium de Anastasia.*) Saint Jean Chrysostome, cependant, semble ne parler que de cloisons en bois, mais peut-être fait-il allusion aux espèces de *jalousies* ou de *grillages* qui masquaient les travées. (*Vid.* Métaphraste, *ap. Baron. ann.* 57, n. 126.) Du reste, il est fort possible que ces deux genres de séparation existassent simultanément à Constantinople dans diverses églises. Dans l'Église latine, l'usage de ces galeries ou tribunes supérieu-

res ne paraît pas avoir été jamais fort répandu, quoiqu'on en trouve des traces, par exemple, à Rome, dans l'église de Sainte-Agnès-hors-les-Murs et dans celle de Saint-Laurent *in agro Verano*. En Grèce, quand les églises n'ont point de travées, les femmes sont le plus souvent placées dans le lieu qui correspond au *narthex* des églises monastiques.

Quant à l'*ambon* dans les basiliques, nous renvoyons le lecteur à nos articles AMBON, CHAIRE, JUBÉ.

Entre le chœur et le sanctuaire, dans plusieurs basiliques, se trouvait le *solea* (σωλέας, σωλεὺς, σωλεῖον, σόλιον, etc.), large degré qui formait comme un lieu de pause ou un seuil à l'entrée du sanctuaire. Là se tenaient les enfants, que l'on pourrait croire avoir rempli les fonctions d'*enfants de chœur*; les fidèles ne pouvant pénétrer au delà, c'était comme le terme des pèlerinages entrepris pour vénérer les reliques déposées sous l'autel. De là l'expression *ad limina martyrum, apostolorum*, etc., *proficisci*. Par respect pour ce lieu, on y prodigua les matières les plus précieuses.

Le sanctuaire (*secretarium*, *sacrarium*, *cancellus*, *presbyterium*, ἱερὸν βῆμα, ἱερατεῖον, ἁγιαστήριον, θυσιαστήριον), élevé au-dessus de tout le sol de la basilique, était fermé vers la nef par une balustrade, *cancelli*, que surmonte ordinairement l'*iconostase*, dans l'Église grecque. Cette iconostase ou cloison du sanctuaire, composée de colonnes, d'images peintes, etc., s'élève sur une balustrade proprement dite, et dérobe la vue du sanctuaire, où le regard ne peut pénétrer que par les portes. Elle semble avoir été remplacée autrefois, en Occident, par des tapisseries ou voiles suspendus, qui couvraient même l'entrée, jusqu'à ce que les catéchumènes et les pénitents fussent congédiés.

En dedans du sanctuaire, près de la balustrade, se tenaient les diacres; de là le nom de *diaconicum*, donné quelquefois à la partie du sanctuaire la plus voisine du peuple.

Nous renvoyons au mot AUTEL pour les détails sur l'autel des basiliques.

Le fond du sanctuaire, ou abside, était appelé aussi *exedra*, *presbyterium*, *tribunal*, *absida gradata*, etc., parce que là siégeait l'évêque environné de ses prêtres. Les sièges, σύνθρονον, ordinairement scellés dans la muraille et en marbre, se recouvraient d'une draperie. De là les mots *linteatæ sedes*, *cathedræ velatæ*. (Cf. Sarnelli, Selvaggio.) Celui de l'évêque, *thronus*, *cathedra*, élevé au fond de l'hémicycle sur trois degrés, avait à droite et à gauche ceux des prêtres, *sellæ*, *subsellia*, *secundæ sedes*, plus simples que le trône, et moins exhaussés. On en peut voir encore la forme à Rome, dans l'église de Saint-Clément et dans celle des saints Nérée et Achillée. Rappelons ici ce qui a été déjà observé (*Voy.* AUTEL), que le *presbyterium* ou sanctuaire ne doit pas être confondu avec le chœur. Saint Charles Borromée dit expressément, comme Sarnelli, que l'*ancienne coutume* était de placer le chœur devant l'autel.

Aux basiliques étaient souvent joints des bâtiments considérables. Nous ne parlerons ici que des pièces ou appartements dont la destination est nécessairement liée avec le service liturgique. Les *pastophoria*, dont parlent les *Constitutions apostoliques*, rappellent le même mot employé dans le livre des *Machabées* (*I Mac.* IV, 38, 57) pour exprimer des salles ou appartements voisins du temple, et désignés, en des circonstances toutes semblables, par les expressions *gazophylacia*, *cellaria*, *thalami*, *triclinia*, etc.

Les auteurs grecs s'accordent à placer le *diaconicum* ou *secretarium majus*, σκευοφυλάκιον, *sacristie*, à droite du sanctuaire, c'est-à-dire au midi; à l'opposite, d'autres appartements, moins directement consacrés au service de l'autel, renfermaient les archives et la bibliothèque. Saint Paulin, qui avait composé des inscriptions pour les différentes parties de la basilique de Nole, explique clairement la destination de ces dernières.

A droite de l'abside (c'est lui qui parle):

Hic locus est veneranda penus qua conditur, et qua
Promitur alma sacri pompa ministerii.

A gauche:

Si quem sancta tenet meditandi in lege voluntas,
Hic poterit sacris residens intendere libris.

V.

Avant de considérer les basiliques sous un autre point de vue, nous croyons utile de placer ici la description de la basilique de Jérusalem, construite par sainte Hélène, mère de Constantin. C'est encore un des textes précieux de notre archéologie chrétienne. En produisant ainsi des documents historiques contemporains de l'érection des édifices, on met le lecteur studieux mieux à même de connaître les monuments d'architecture.

« Hoc, inquam, monumentum tanquam totius operis caput, imperatoris magnificentia eximiis columnis et maximo cultu primum omnium decoravit, et cujusque modi ornamentis illustravit. Transgressus inde est ad vastissimum locum libero patentem cœlo. Cujus solum splendido lapide constravit, longissimisque undique porticibus ad tria latera additis. Quippe lateri illi quod e regione speluncæ positum, solis ortum spectabat, conjuncta erat basilica : opus plane admirabile, in immensam altitudinem elatum, et longitudine ac latitudine maxima expansum. Cujus interiora quidem versicoloribus marmoris crustis obtecta sunt; exterior vero parietum superficies, politis lapidibus probe inter se vinctis decorata, eximiam quamdam pulchritudinem, nihilo inferiorem marmoris specie, præferebat. Ad culmen vero et cameras quod attinet, exteriora quidem tecta plumbo, tanquam firmissimo quodam munimento, ad hibernos imbres arcendos obvallavit. Interius autem tectum sculptis lacunaribus consertum, et instar vasti cujusdam maris compactis inter se tabulis per totam basilicam dilatatum, totumque auro purissimo coopertum, universam basilicam velut quibusdam radiis splendere faciebat. Porro ad utrumque latus, geminæ porticus tam subterraneæ quam supra terram eminentes, totius basilicæ longitudinem æquabant; qua-

rum concamerationes auro perinde variatæ sunt. Ex his, quæ in fronte basilicæ erant, ingentibus columnis fulciebantur : quæ vero interiores, pessis magno cultu extrinsecus ornatis sustinebantur. Portæ tres ad orientem solem apte dispositæ, introeuntium turbam exceperunt. E regione harum portarum erat hemisphærium, quod totius operis caput est, usque ad culmen ipsius basilicæ protentum. Cingebatur id duodecim columnis, pro numero sanctorum Servatoris nostri apostolorum. Quarum capita maximis crateribus argenteis erant ornata : quos imperator, tanquam pulcherrimum donarium, Deo suo dicaverat. Hinc ad eos aditus qui ante templum sunt progredientibus, aream interposuit. Erant autem in eo loco primum atrium, deinde porticus ad utrumque latus, ac postremo portæ atrii. Post has totius operis vestibula in ipsa media platea, in qua forum est rerum venalium, ambitioso cultu exornatæ, iter forinsecus agentibus, aspectum earum rerum quæ intus cernebantur non sine quodam stupore exhibebant. » (Euseb., *Vita Constant. Magn.*, lib. III, cap. 34, 39.)

VI.

L'auteur du *Magnum Theatrum vitæ humanæ* affirme que la destination spéciale des basiliques était de conserver honorablement les reliques des martyrs, et c'est pour cela qu'on les appelait souvent *memoriæ martyrum*. Le même auteur assure qu'il est prouvé par les conciles, par les écrits des saints Pères et par les histoires ecclésiastiques particulières, que, dans les premiers siècles de l'Eglise, on appelait basiliques les lieux où l'on conservait les reliques, les corps ou quelque autre souvenir des martyrs, et qu'ensuite ce nom s'est étendu aux autres temples. Il cite en témoignage de ce fait un concile de Gangres, qui, dans son canon 20ᵉ, condamne un certain Eustache, parce qu'il méprisait les basiliques des martyrs : *quia contemnebat basilicas martyrum*. Et ensuite, au concile de Carthage, tenu en 398, qui, dans son canon 14, défend d'élever aucun édifice religieux du genre de ceux dont il est ici question, sinon dans les lieux où serait déposé le corps d'un martyr, ou qui aurait été témoin de ses souffrances, ou qui aurait conservé quelqu'une de ses reliques.

Le savant Du Cange dans son Glossaire, à l'article *Basilique*, confirme l'observation précédente. Il dit qu'au commencement du moyen âge, c'est-à-dire vers le IVᵉ ou le Vᵉ siècle, le mot basilique emportait avec soi l'idée d'un monument funèbre élevé sur le lieu de la sépulture d'une personne.

On appela, dit-il, basiliques, chez nos anciens Francs, certaines petites constructions ou chapelles, *ædiculæ quædam*, qu'ils élevaient sur la tombe des grands, et c'est peut-être de là que leur était venu leur nom de basilique ou dernière demeure royale, princière, c'est-à-dire reservée aux grands. Quant aux sépulcres de ceux qui étaient d'une condition inférieure, on se contentait d'élever au-dessus une tombe ou une petite galerie, *porticulus*. On en trouve la preuve dans la loi salique, titre 58, paragraphes 3, 4 et 5, où il est dit :

« Celui qui aura dégradé une tombe ou petite galerie, *porticulum*, sur un homme mort, payera 5 sols ; mais celui qui aura endommagé une basilique, dans le même cas sera condamné à une amende de 30 sols. » *Si quis vero basilicam super hominem mortuum exprobraverit, 30 solidis culpabilis judicatur.* De là il est clair, ajoute Du Cange, que ces basiliques étaient réservées aux tombeaux des grands. Il est encore question de basiliques dans ces mêmes lois saliques, au titre 71, où il est parlé de l'amende encourue par celui qui aura incendié une basilique, volontairement ou par négligence. D'où les historiens concluent que ces basiliques étaient en bois et sujettes à l'incendie.

Au XVIIᵉ siècle, il y eut une dispute célèbre entre l'un des frères de Valois, historiographes de France, et Jean de Launoy, critique érudit, quoique souvent trop sévère, sur le sens à donner aux mots basilique et église. Mabillon en rend compte, au tome II de ses œuvres posthumes, pag. 355, article *De antiquitatibus sancti Dionysii* : « Il fut très-bien démontré par M. de Valois, dans sa dissertation sur les basiliques, contre le docteur de Launoy, que le mot basilique a toujours signifié, aux VIᵉ et VIIᵉ siècles, dans les Gaules, une église de monastère, *monachorum ecclesiam*, et que les églises cathédrales ou paroissiales étaient désignées à la même époque, simplement sous le nom d'églises, *ecclesias*. » A l'appui de ce qu'il avance, Mabillon, à la page 357 des mêmes œuvres posthumes, cite ce passage de la Vie de sainte Clothilde, écrite par un auteur contemporain : *Clotildis quoque in honorem sancti Petri basilicam ubi religio monasterii ordinis vigeret, Parisiis fecit, quæ basilica nunc sanctæ Genovefæ nuncupatur.*

VII.

Pour terminer ce qui concerne les basiliques, nous avons à donner au moins quelques brefs détails sur les sept basiliques romaines dans leur état actuel. Nous regrettons de ne pouvoir en donner une description complète, mais nous nous écarterions trop du but de cet ouvrage ; nous renvoyons le lecteur désireux de plus amples développements au livre de M. le baron Marie-Théodore de Bussierre, intitulé : *Les sept Basiliques de Rome*, ou *Visite aux sept églises* (2 vol. in-8°. 1845). Nous recommandons volontiers l'ouvrage de M. Eugène de la Gournerie, intitulé : *Rome chrétienne*, ou *Tableau historique des souvenirs et des monuments chrétiens de Rome* (2 vol. in-8°. 1843. Paris, chez Debécourt). M. l'abbé Ph. Gerbet a publié seulement le 1ᵉʳ volume d'un ouvrage intitulé : *Esquisse de Rome chrétienne* : on y trouve également des renseignements fort intéressants sur les basiliques romaines.

Dès les premiers siècles de notre ère, dit M. Th. de Bussierre, et peu de temps après la fin des persécutions, l'on comptait à Rome

cinq églises principales ou patriarcales, à savoir, les basiliques : 1° du Sauveur, appelée aussi Constantinienne, Dorée ou du Latran ; 2° de Saint-Pierre ; 3° de Saint-Paul ; 4° de Sainte-Marie-Majeure, dite également *del Presepio* ou Libérienne ; 5° des saints martyrs Étienne et Laurent.

Ces églises portaient le titre de patriarcats, en l'honneur des cinq patriarches de Rome, de Constantinople, d'Alexandrie, d'Antioche et de Jérusalem, lesquels étaient les principaux du monde chrétien. Il fallait que, venant à Rome, leur métropole commune, soit pour affaires de religion, soit pour assister aux conciles, ils y trouvassent leur église et leur palais, comme dans leur propre province. En même temps aussi il y avait dans l'existence des quatre patriarcats inférieurs à celui de Latran quelque chose de profondément symbolique : ils exprimaient à la fois et la suprématie de Rome et l'unité de l'Église soumise à un chef unique, centre visible de cette unité.

Les fidèles, lorsqu'ils allaient faire leurs prières dans les principales églises de Rome, ne tardèrent pas à en visiter encore deux autres, outre les cinq patriarcales, afin de célébrer ainsi le nombre des sept églises mentionnées dans l'Apocalypse, ou peut-être aussi, comme l'observe le docte Panvinius, parce que le respect et la dévotion les portaient à s'arrêter dans les basiliques de Saint-Sébastien et de Sainte-Croix en Jérusalem, devant lesquelles ils devaient nécessairement passer dans leurs pieux pèlerinages. Toutes les deux elles étaient dignes de la plus haute vénération, la première à cause de ses catacombes; la seconde, en considération de ses admirables reliques.

Constantin éleva à Rome un baptistère dédié à saint Jean. Il construisit à côté une grande basilique consacrée au Sauveur et aux deux saints Jean : c'est cette basilique de Saint-Jean de Latran *caput et mater omnium ecclesiarum orbis terrarum*. Cette vénérable basilique fut consacrée par le pape saint Sylvestre, le 5 des ides de novembre, et la commémoration de cette dédicace est demeurée une fête pour toute la chrétienté. La basilique actuelle ne date que de 1360, et sa façade ne fut élevée que dans le dernier siècle par Alexandre Galilée. C'est un bâtiment noble et vaste, dit M. Eug. de la Gournerie, où malheureusement le Borromini a enfoui sous de massifs piliers les colonnes de brèche, de serpentine et de brocatelle de l'ancienne église. Des saints gigantesques, debout dans l'épaisseur des pilastres, semblent y rappeler par leur gravité et par leur nombre les pontifes et les prélats qui s'y sont souvent rassemblés. Partout vous y voyez de riches chapelles, de somptueux mausolées, des débris antiques ; la table sur laquelle Jésus-Christ fit la cène y est enchâssée dans l'or; et les colonnes qu'Auguste fit mouler avec le bronze des rostres arrachés aux vaisseaux pris à Actium, y soutiennent l'achitrave de l'autel où le Dieu des chrétiens demeure exposé à la vénération des âmes pieuses.

C'était au pied de la colline Vaticane, dans le jardin et le cirque de Néron, que les premiers chrétiens de Rome souffrirent le martyre et que fut enterré le corps du prince des apôtres. Depuis lors, ce lieu était devenu saint et vénéré. Anaclet y avait pratiqué un oratoire, et saint Sylvestre, aidé par la munificence impériale, y éleva, vers 323, une somptueuse basilique. Cette église était à cinq nefs séparées par 96 colonnes de marbre ; elle avait 313 pieds de long et 218 de large. Saint Grégoire de Tours en parle avec admiration. Le tombeau de saint Pierre y était placé sous l'autel, et une petite fenêtre avait été pratiquée dans les parois qui l'environnaient, pour être ouverte à ceux qui voulaient prier devant les saintes reliques : or, la foule des pèlerins était considérable à ce sépulcre vénéré ; on les vit quelquefois errer dans les rues de Rome comme *des nuées de fourmis et d'abeilles* ; et les princes eux-mêmes, les rois, les empereurs, vinrent souvent abaisser l'orgueil de leur diadème aux pieds du pêcheur de Tibériade. Charlemagne ne monta les degrés du sanctuaire qu'en les baisant l'un après l'autre.

La basilique érigée par saint Sylvestre a vécu onze siècles : aujourd'hui on n'en voit plus que de faibles débris dans les grottes vaticanes. La basilique actuelle de Saint-Pierre a été bâtie au XVI^e siècle.

La basilique de Saint-Paul fut édifiée dans un champ appartenant à sainte Lucine, où l'Apôtre avait été enterré. Elle fut consacrée en 323 et reconstruite par Théodose, vers la fin du IV^e siècle, avec une nouvelle magnificence. C'est alors, sans doute, qu'on y apporta de la basilique Emilienne ou du mausolée d'Adrien, ces admirables colonnes de cipolin et de brèche violette, qui, maintenant, brisées, calcinées par l'incendie, gisent autour de l'église, dont elles ne soutiennent plus les splendides corniches et le toit de cèdre. On ne peut se faire une idée en France de l'effet que produisent ces longues files de colonnes, à travers lesquelles l'œil pénètre toutes les parties de l'édifice, et qui, par leur légèreté, leur élégance, leur éclat, semblent plutôt placées là pour l'ornement, comme l'or et les statues sur les autels, que pour supporter la charpente qui domine vos têtes. Une singularité de Saint-Paul, singularité qui se retrouve, au reste, dans plusieurs églises d'Italie, à Saint-André de Rimini, par exemple, c'est que la charpente et la toiture n'y étaient pas dissimulées à l'œil. Cette disposition choque par sa pauvreté au milieu de toutes les richesses de l'art et des décors. Que la charpente soit de cèdre, peu importe, le temps l'a bientôt brunie, et l'on n'a plus alors que l'aspect assez vulgaire de contreforts et de solives s'enchevêtrant péniblement pour venir reposer sur d'élégants arceaux.

Il ne resta plus de Saint-Paul, après l'incendie de 1823, que la façade avec ses mosaïques curieuses et l'abside où se trouvait le maître-autel. Depuis lors, la reconstruction en a été poursuivie avec activité ; au-

jourd'hui la vieille basilique renaît de ses cendres : mais qui nous rendra les portraits des papes depuis saint Pierre, qui en ornaient la grande nef?

C'est sur la catacombe de Sainte-Cyriaque, dans laquelle avait été enseveli saint Laurent, que fut construite, en 330, l'église de Saint-Laurent-hors-les-Murs. Rebâtie au vi° siècle par Pélage II, accrue au xiii° siècle par Honorius III, restaurée aux xv°, xvi° et xvii° siècles, cette église présente sur le chemin de Tivoli un portique soutenu par six colonnes antiques et peint à fresque. Vingt-deux colonnes de granit oriental en divisent les trois nefs; on y retrouve les ambons des premiers âges; on y voit une chaire pontificale ornée de mosaïques, et on y vénère les corps de saint Laurent et de saint Étienne.

Depuis que Constantin était maître du monde, sa pieuse mère Hélène avait jeté les yeux sur la terre sainte, et bien qu'âgée de quatre-vingts ans, elle y était allée arracher la statue de Vénus du temple qu'Adrien lui avait érigé sur le Calvaire. On sait comment, en démolissant les fondements de ce temple, on trouva trois croix et divers instruments de supplice. Un miracle révéla laquelle de ces croix avait été sanctifiée par la mort de Jésus-Christ ; et Hélène, après en avoir laissé une partie à Jérusalem, et en avoir donné une seconde partie à l'église de Saint-Pierre, fit bâtir une basilique pour recevoir la troisième. Telle fut l'origine de Sainte-Croix-en-Jérusalem, à Rome. Elle occupe l'emplacement des *horti Variani*, somptueux jardins que souillèrent les orgies d'Éliogabale. L'église actuelle ne date que du xii° siècle, et c'est à Benoît XIV qu'elle doit sa façade et le vestibule orné de bas-reliefs et de colonnes qui la précède. Les corps de saint Césaire et de saint Anastase y reposent sous l'autel dans une grande urne de basalte ornée de quatre têtes de lion ; de naïves peintures du Pinturicchio y décorent la voûte de la tribune, et une chapelle mystérieuse y est consacrée à sainte Hélène. Ce n'est pas là toutefois que repose le corps de la sainte ; il fut déposé par l'ordre de Constantin dans la catacombe *inter duas lauros*, déjà célèbre par la sépulture des saints Marcellin et Pierre, et sur laquelle l'empereur fit édifier une église sous leur invocation.

BAS-RELIEF.— On appelle généralement du nom de bas-relief tout ouvrage de sculpture dont les objets ne sont point isolés, mais adhérents à un fond ou champ, soit qu'ils y aient été appliqués ou attachés, soit qu'ils fassent partie de la matière dans laquelle ils ont été travaillés. On distingue trois genres de relief. On appelle *haut-relief* ou *plein-relief* ceux dont les figures sont entières ou paraissent saillantes hors du fond ; le *demi-relief* est celui où la figure sort à mi corps du plan ; le *bas-relief* proprement dit est celui où les figures perdent leur saillie et sont représentées comme aplaties sur le fond. On donne le nom de *méplates* aux figures dont la saillie est très-légère. L'usage cependant a consacré la dénomination de *bas-relief*, pour désigner les ouvrages de relief, de telle saillie qu'ils soient. Le mot *anaglyphum* chez les anciens (*Voy.* ANAGLYPHE) indiquait d'une manière générale et peu déterminée ce genre de sculpture ; lorsqu'on l'exécutait en métal, on lui donnait le nom de *toreuma*, d'où le mot *toreumatique*, qui désigne la science de ces objets d'art ; mais le nom spécial et dont Pausanias se sert toujours, est *typos*, et dans les auteurs latins *typus*. Le véritable bas-relief, qui a très-peu de saillie, exige beaucoup plus d'art que celui dont la saillie est plus considérable, parce qu'il est, en effet, difficile de donner l'air naturel à une figure qui a sa véritable hauteur et sa véritable largeur, mais qui n'a que très-peu d'épaisseur. Ce qui est encore plus difficile, c'est la composition pittoresque ou la formation des figures en groupes, parce que l'artiste ne peut pas employer, comme dans la peinture, différents fonds éloignés l'un de l'autre. Comme les ombres des bas-reliefs sont des ombres véritables et non pas des ombres imitées par des couleurs plus sombres, il faut que tout y soit bien calculé d'après la lumière dont l'ouvrage est éclairé. Les anciens employaient les bas-reliefs pour en décorer les monuments d'architecture et orner leurs meubles. Toutes les nations connues dans l'histoire de l'art ont eu des bas-reliefs, et le style de ces ouvrages est semblable à celui de leurs autres monuments.

Les antiquaires les plus célèbres dans des ouvrages spéciaux ont décrit les bas-reliefs les plus remarquables de l'art égyptien, assyrien, grec et romain. Nous ne les suivrons pas. Nous serions entraînés trop loin du but que nous nous proposons en écrivant ce livre. Nous dirons seulement un mot des bas-reliefs si renommés du Parthénon d'Athènes. On en admire aujourd'hui les magnifiques restes au Muséum Britannique, à Londres. Ces bas-reliefs sont exécutés sur marbre blanc, en grand relief. Ils ont servi de modèle aux artistes modernes, pour la disposition heureuse des personnages, dans l'exécution des travaux du même genre.

On trouve dans les Catacombes de Rome une grande quantité de sarcophages en marbre décorés de bas-reliefs. Les sculptures ne sont pas toujours remarquables par la finesse de l'exécution. On y voit représentées des scènes historiques, tirées de l'Ancien ou du Nouveau Testament. On y observe quelquefois aussi des figures mythologiques ou des allégories évidemment empruntées au paganisme. Les antiquaires chrétiens, qui les premiers eurent à expliquer ces bizarreries, se trouvèrent fort embarrassés. Ce fut plus tard que l'on en donna la véritable raison. Dans la plupart des bas-reliefs, exécutés par des artistes grecs, qui décorent les sarcophages si nombreux à Rome et en Italie, surtout sous les empereurs, le visage du défunt est seulement dégrossi : ce qui fait conjecturer, dit Millin, qu'il y avait des espèces de manufactures, que l'on transportait les sarcophages de la Grèce à Rome, et qu'on les y terminait

après les avoir vendus, en donnant à la figure dégrossie la ressemblance du défunt auquel le sarcophage était destiné. Le mauvais genre de la sculpture n'est pas une raison pour faire croire que ces marbres n'ont pas été travaillés par des artistes grecs, car du temps des empereurs, les meilleurs artistes de la Grèce se fixaient à Rome, de sorte qu'il n'y en restait plus que de très-médiocres. La grande quantité de carrières de marbre que possèdent la Grèce et surtout l'Attique, devait naturellement engager les sculpteurs grecs, qui étaient restés dans leur patrie, à exécuter ces bas-reliefs pour l'ornement des sarcophages, parce qu'ils en trouvaient à Rome beaucoup de débit. Nous n'avons insisté sur ce point que parce qu'on y trouve la manière d'interpréter le mélange des signes chrétiens avec les signes païens sur une foule de sarcophages antiques. Les chrétiens, dans le temps des persécutions, et même dans un temps où le christianisme jouissait de la tranquillité, achetaient des sarcophages à moitié faits et y faisaient placer des figures ou des emblèmes inspirés par la religion chrétienne.

L'usage des bas-reliefs chez les modernes est le même que chez les anciens : on en voit sur les monuments publics, les églises, les palais, les tombeaux et les meubles. Le moyen âge a su imprimer un caractère particulier aux œuvres sculptées en ce genre. Au XIe et au XIIe siècle, les bas-reliefs, représentant des personnages isolés ou groupés, sont d'un dessin grossier et barbare : on y voit toute la rudesse d'un art au berceau, mais aussi toute la naïveté d'un art qui va s'ouvrir des voies nouvelles. Une remarque qui a été faite souvent et avec raison, c'est que la sculpture de simple ornementation, qui s'applique à l'exécution des feuillages et des formes de fantaisie, avait déjà fait des progrès étonnants, que la sculpture de la figure humaine était aussi incorrecte et aussi barbare qu'il est possible de l'imaginer. Au XIIe siècle, on exécutait déjà sur la pierre et sur le bois des rinceaux charmants. (*Voy.* ARABESQUES.) Au XIIIe siècle, la sculpture en bas-relief produit des œuvres où brillent la verve et l'imagination des artistes : les formes humaines sont mieux senties, et dans tel petit tableau qui décore les cathédrales de Chartres, d'Amiens ou de Reims, on ne sait si l'on doit admirer davantage la convenance de la composition ou la perfection de l'exécution.

Au XIVe et au XVe siècle, la sculpture en bas-relief suit le mouvement de l'art de bâtir. On exécuta, à cette dernière époque, des bas-reliefs d'une délicatesse extrême sur bois, sur pierre et sur métal, pour orner les autels, les stalles et les autres meubles de l'église. L'art religieux, au XVe et au XVIe siècle, peut rivaliser avec l'art antique dans cette branche difficile de la sculpture. Nous ne prétendons pas mettre au même niveau toutes les œuvres de la dernière période de l'art ogival : mais cette période féconde en œuvres de toute espèce nous a légué des bas-reliefs qui le peuvent disputer en fini, en élégance, en délicatesse, à tout ce que l'on connaît de plus parfait et de plus renommé en ce genre.

Il y a des tombeaux en marbre et en albâtre, sculptés par des artistes de la Renaissance, qui surpassent certainement par le nombre, la variété et la perfection des bas-reliefs les plus beaux sarcophages de l'antiquité. Connaît-on rien de plus ravissant sous ce rapport que le tombeau des cardinaux d'Amboise, à la cathédrale de Rouen ; de Louis XII, à Saint-Denis, près Paris ; des princes de Savoie, à l'église de Brou, près de Bourg-en-Bresse ; de François II, duc de Bretagne, à la cathédrale de Nantes, etc., etc.?

BASSE-LISSE. — Espèce de tissu ou de tapisserie faite de soie et de laine, quelquefois rehaussée d'or ou d'argent, où sont représentées diverses figures de personnages, d'animaux, de paysages, ou autres semblables choses. C'est la position du métier à tisser qui fait la différence de la *basse-lisse* et de la *haute-lisse*.

BASSIN. — Dans son *Glossary of ecclesiastical ornament*, M. Pugin donne quelques détails sur les bassins en usage dans nos églises. Autrefois ils étaient communément en argent doré, en cuivre doré, bronze ou laiton ; ils étaient ornés de gravures à la pointe, de feuillages, de figures, ou de motifs variés de décoration et couverts parfois d'émaux délicats. Les vases de cette nature remontant à une haute antiquité sont aujourd'hui fort rares. A l'appui des détails que nous venons d'indiquer sur le système de décoration des bassins destinés à des usages ecclésiastiques, nous donnerons l'extrait suivant de l'inventaire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul : *Duæ pelves argenteæ cum imaginibus regum in fundis deauratæ, et scutis, et leunculis similiter deauratis, de dono Philippi de Eye, ponderis c. Item duæ pelves argenteæ cum fundis gravatis, et flosculis ad modum crucis in circuitu gravatis ponderantibus in toto* V *marc.* X *s.*

Inventaire de la cathédrale de Lincoln. — Deux beaux bassins en vermeil, ornés de dix doubles roses, disposées autour d'une rose plus grande, au centre de laquelle est une rose d'argent émaillée. L'un de ces bassins pèse 81 onces, et l'autre 79 onces : ils furent donnés l'un et l'autre par lord Roulf Crombwell ; l'un d'eux a le bec du conduit extérieur en forme de tête de lion. — *Item*, deux beaux bassins en vermeil, unis, avec une rose enchâssée au milieu de chacun d'eux. Par derrière sont des armoiries, c'est-à-dire, sur le premier on voit un écusson d'azur, deux chevrons d'or et trois roses d'argent ; sur le second on voit un écusson d'azur, avec un faucon d'or, ajustés dans une rosace ; on lit une inscription tout autour. (*Monasticon*, de Dugdale.)

Dans le livre intitulé : *Rites de l'abbaye de Durham*, on lit que devant le grand autel de cette abbaye il y avait trois beaux et grands bassins suspendus à des chaînes d'argent, le premier en face de l'autel, et les deux autres de chaque côté. Ces trois bassins d'argent sont garnis à l'intérieur de trois petits bas-

sins de cuivre jaune : au milieu de ces derniers est une pointe destinée à supporter un cierge qui doit brûler jour et nuit, pour marquer que l'abbaye veille toujours en présence de Dieu.

Les bassins les plus intéressants et les plus beaux que l'on connaisse en ce genre, sont ceux qui ont été représentés dans le premier volume des ***Monuments français inédits*** de Villemin. Ils sont du XIII^e siècle et ornés d'émaux magnifiques.

On voit encore dans l'***Abrégé des antiquités nationales***, de Millin, le dessin d'un très-curieux bassin du moyen âge. Ce bassin est de bronze doré, émaillé et ciselé. Il servait, selon les apparences, à laver les mains ; il y a d'un côté des trous pour laisser écouler l'eau par une petite gargouille, en forme de grenouille. Le dessin de la ciselure est divisé en différents cartouches. Dans celui du milieu est un joueur de harpe, monté sur une chaise ; à sa droite, est un chanteur, que l'on reconnaît à un rouleau qu'il tient à la main ; à sa gauche est un joueur de violon. Dans les divisions de la rosace qui entoure le compartiment central, on distingue six figures dans des positions diverses. Dans les coins triangulaires, entre les divisions de la rosace, sont des tourelles, dans le genre du XII^e siècle : ce qui confirmerait l'opinion que ce magnifique bassin appartiendrait au XII^e siècle, c'est le dessin composé de dents de scie qui en suit le contour intérieur.

BATIÈRE. — On dit que le toit d'un clocher est en ***batière***, lorsqu'il ne présente que deux côtés et par conséquent qu'il a un pignon à ses deux extrémités. Les toits en batière sont assez rares : on n'en trouve guère que sur des clochers antérieurs au XII^e siècle.

BATIR. — Les auteurs qui ont écrit sur l'architecture distinguent l'art de bâtir de l'architecture proprement dite. Sous la dénomination d'***art de bâtir***, on comprend l'art d'exécuter toutes sortes d'édifices et de mettre en œuvre les différents matériaux propres à leur construction. L'art de bâtir est né du besoin, l'art de l'architecture naquit du plaisir ; la science de la construction provient de l'un et de l'autre, et de l'application des sciences du calcul. L'art de bâtir doit ses plus grandes variétés aux différents matériaux que l'homme imagine de mettre en œuvre. C'est de la combinaison de trois manières principales de bâtir que s'est formé l'art de bâtir en pierres, en briques et en bois. Quelquefois elles se trouvent réunies dans un même édifice, c'est-à-dire qu'on y emploie la pierre, la brique et le bois : dans d'autres il n'entre qu'une seule de ces trois matières. ***Voy.*** ARCHITECTURE.

BATISSEURS. ***Voy.*** CORPORATIONS, ÉCOLES.

BATON. — On donne parfois le nom de ***bâton*** à la moulure que les architectes appellent ***tore***. C'est une moulure longue et droite comme un petit bâton : on la trouve fréquemment employée dans les monuments d'architecture égyptienne, principalement à la base des colonnes.

BATONS-ROMPUS. C'est un ornement appartenant à l'architecture classique, et qu'on appelle ***bâtons rompus***, parce qu'il offre, en effet, quelque ressemblance avec un bâton ou tore qu'on romprait de distance en distance, et auquel on ferait former une suite d'angles droits. Les ***bâtons rompus***, qu'on nomme aussi ***moulures grecques***, ou simplement ***grecques*** et ***méandres***, se voient sur un petit nombre de monuments de la période romano-byzantine, au XII^e siècle. ***Voy.*** FRETTES, MÉANDRES et TORES COUPÉS.

BATON DE CHANTRE. Dans un grand nombre d'églises, en France, le grand chantre, dignitaire du chapitre, porte un bâton d'honneur, qui ressemble assez au ***bâton pastoral***, quant à la richesse et même quant à la forme, excepté qu'il n'est pas terminé en haut par la crosse. Ce bâton est surmonté d'un ornement qui varie suivant les lieux, quelquefois suivant les prérogatives des églises.

Le bâton cantoral entre les mains du grand chantre ou précenteur, est le signe de l'autorité qu'il possède dans le chœur pour régler le chant et la psalmodie. L'usage en est fort ancien dans nos églises ; il se conserva en Angleterre jusqu'à l'époque de la réformation. M. Pugin a publié des extraits d'inventaires des églises de la Grande-Bretagne, où l'on trouve des renseignements fort curieux.

Chapelle de Saint-Georges, à Windsor. — ***Item***, un bâton de grand chantre pour le chœur, ayant cinq anneaux ou nœuds dans la hauteur, et une traverse en ivoire, enchâssée dans l'argent, avec une pomme de cristal, au sommet. — ***Item***, deux autres bâtons semblables entre eux pour les chantres, aux principales fêtes. — ***Item***, deux autres bâtons semblables pour les jours ordinaires.

Cathédrale d'York. — ***Item***, un long bâton, en vermeil, surmonté d'une pomme. — ***Item***, un bâton d'argent, fait par Robert Sémar.

Cathédrale de Saint-Paul. — ***Item***, un bâton de chantre en ivoire, orné d'anneaux ou nœuds en vermeil, avec des trèfles entourés de pierreries, surmonté d'une pomme de cristal.

Cathédrale de Lincoln. — Un bâton de chantre couvert de vermeil, avec une image de Notre-Dame gravée sur argent, à l'une des extrémités, et une image de saint Hugues, à l'autre extrémité. Ce bâton présente à la partie supérieure une tête à six pans, avec de petits contreforts ornés de feuillages fort élégants, et douze figures émaillées, le tout en argent ; c'est un don de M. Alexandre Prowett. — ***Item***, deux autres bâtons de chantre, couverts en vermeil, ayant une image de Notre-Dame avec un chanoine à genoux devant elle, à chaque extrémité des bâtons. On y lit cette inscription : ***Ora pro nobis***, etc. Le sommet est une espèce de pomme avec de petits contreforts et six fenêtres au milieu. Autour du bâton on lit cette inscription : ***Benedictus Deus in donis suis***. — ***Item***, deux autres bâtons recouverts d'argent, doré en partie, et surmontés d'une pomme à pinacles et à contreforts, avec six fenêtres. — ***Item***, deux bâtons de bois, ornés de lames d'argent et de branches de vigne. (Dugdale, ***Monasticon***.)

Baton de confrérie. C'est un long bâton enrichi d'ornements, en bois ou en métal, surmonté de la statuette d'un saint, patron de la confrérie. La statuette était souvent placée sous une espèce de pinacle à crochets, accompagnée de feuillages et de sculptures de toute espèce : on remarquait souvent des pierres précieuses enchâssées au milieu des moulures, des découpures ou des feuilles d'ornementation. On retrouve fort rarement des bâtons de ce genre; ils ont disparu presque tous; mais on en voit souvent la figure dans les livres à miniatures et dans les tableaux anciens.

Baton augural. Le bâton augural, appelé *lituus* par les Latins, était façonné en crosse par le bout : on en trouve la représentation sur de nombreux monuments chrétiens des Catacombes romaines; on en voit une image sur un curieux bénitier de l'église de Loches, au diocèse de Tours, que l'on prétend avoir été un autel votif païen.

Baton pastoral. *Voy.* Crosse.

Baton d'appui. Le cardinal Bona, dans son Traité de la Liturgie, nous apprend qu'autrefois ceux qui se servaient de bâton dans l'église pour s'appuyer étaient obligés de le quitter et de se tenir debout dans le temps qu'on lisait l'Evangile, pour témoigner leur respect par cette posture et faire voir qu'ils étaient prêts à obéir à Jésus-Christ, et à aller partout où il leur commanderait d'aller. Pendant longtemps les clercs qui chantaient l'office se tinrent debout au chœur : Sulpice Sévère remarque que jamais on ne vit saint Martin s'asseoir à l'église. Les clercs et les moines firent usage d'un bâton pour s'appuyer durant les longs offices, afin de prévenir, pour les plus faibles, une fatigue excessive. Nous avons donné à ce sujet d'assez amples renseignements à l'article Stalle. (*Voy.* ce mot.)

BEAU. — Le beau dans les arts se sent mieux qu'il ne se définit.

Nous qui, depuis d'assez longues années, travaillons avec ardeur à la réhabilitation des arts chrétiens du moyen âge, nous rejetons, dans la question du beau dans les arts les idées exclusives des écrivains du siècle qui nous a précédés, du siècle même de Louis XIV, et de ce xvi^e siècle qui a créé tant de merveilles, mais qui a malheureusement consacré tant d'erreurs en tout genre, en théologie, en littérature et dans les beaux-arts. Non, mille fois non, le moyen âge chrétien n'a pas été un temps de grossière barbarie, indigne de l'attention des hommes versés dans l'étude de l'histoire des diverses branches de l'art. Nos cathédrales et nos grandes abbatiales du xiii^e siècle resteront à jamais pour porter témoignage en faveur d'artistes qui conçurent le beau chrétien d'une manière si noble et si élevée, et qui eurent le talent de le réaliser d'une manière si étonnante! *Voy.* Esthétique, Byzantin, Gothique, Ogival, Romano-byzantin, Architecture, Art.

Nous placerons ici, comme appartenant à la philosophie archéologique, l'analyse de l'*Essai sur le Beau*, par P. André.

Le beau est-il quelque chose d'absolu ou de relatif? y a-t-il un beau essentiel et indépendant de toute institution? un beau fixe et immuablement tel? un beau suprême, règle et modèle du beau subalterne que nous voyons ici-bas? Ou enfin en est-il du beau comme des modes ou des parures dont le succès dépend du caprice des hommes, de l'opinion et du goût?

Quelle idée devons-nous concevoir du beau? Cette idée dit excellence, agrément, perfection. Il y a un beau essentiel et indépendant de toute institution; un beau naturel et indépendant de l'opinion des hommes. Il y a, en outre, une espèce de beau d'institution humaine, et qui est arbitraire jusqu'à un certain point.

Le beau peut être considéré dans l'esprit ou dans le corps. Il faut encore le diviser en *beau sensible*, que nous apercevons dans le corps, et en *beau intelligible*, que nous apercevons dans les esprits. L'un et l'autre ne peuvent être aperçus que par la raison : le *beau sensible*, par la raison attentive aux idées qu'elle reçoit des corps; le *beau intelligible*, par la raison attentive aux idées de l'esprit pur.

Trois de nos sens, le goût, l'odorat et le toucher, ne cherchent que ce qui leur est bon; les deux autres, la vue et l'ouïe, sont faits pour discerner le beau. Le beau visible ou optique est du ressort de l'œil; le beau musical ou acoustique est du ressort de l'oreille; mais quoiqu'ils en soient les juges naturels, ils ne doivent en décider qu'en tribunaux subalternes, suivant certaines lois, qui, leur étant antérieures et supérieures, doivent dicter tous leurs arrêts.

Le P. André prononce ensuite qu'il y a un *beau visible* dans tous les sens qu'on vient de dire, un beau essentiel, un beau naturel, et un beau en quelque sorte arbitraire; et il établit des règles pour les reconnaître, chacun par le trait particulier qui le caractérise.

La plus légère attention à nos idées primitives nous fait voir que la régularité, l'ordre, la symétrie, sont essentiellement préférables à l'irrégularité, au désordre, à la disproportion : d'après les premiers principes du bon sens, nous jugerons qu'une figure est d'autant plus élégante, que le contour en est plus juste et plus uniforme; qu'un ouvrage est d'autant plus parfait que l'ordonnance en est plus dégagée; que dans un dessein composé de plusieurs pièces différentes, elles y doivent être tellement disposées que la multitude n'y cause point de confusion, et que de cet assemblage il en résulte un tout où rien ne se confonde, où rien ne se contrarie, où rien ne rompe l'unité du dessein. Un simple coup d'œil sur deux édifices, l'un régulier, l'autre irrégulier, nous suffit pour nous faire voir qu'il y a des règles du beau, et pour nous en découvrir la raison. C'est donc la similitude, l'égalité, la convenance des parties qui réduit tout à une espèce d'unité qui fait qu'un ouvrage est beau. Mais il n'y a point de vraie unité dans les corps, puisqu'ils sont composés d'une quantité innombrable [illegible]

voit-il donc cette unité qui le dirige dans la construction de son dessein, cette unité que son ouvrage doit imiter pour être beau, mais que rien ne peut imiter parfaitement, puisque rien ne peut être parfaitement un? Il faut donc conclure, avec saint Augustin, qu'il y a au-dessus de nos esprits une certaine unité originale, souveraine, éternelle, qui est la règle essentielle en tout genre. *Omnis porro pulchritudinis forma, unitas est.*

En second lieu, il y a un beau naturel, dépendant de la volonté du Créateur, mais indépendant de nos opinions et de nos goûts. C'est par l'éclat des couleurs que l'auteur de la nature a introduit dans la nature un nouveau genre de beauté qui nous offre un spectacle si brillant et si diversifié. L'azur du ciel, la verdure de la terre émaillée de mille fleurs, la clarté pure du jour, l'illumination naturelle de la nuit, le coloris animé du visage des hommes, etc., sont autant d'objets d'admiration pour nous. Il y a donc un beau visible, naturel, dépendant de la volonté du Créateur, et il serait aisé de prouver qu'il est indépendant de nos goûts et de nos opinions.

Il y a une troisième espèce de beau, qu'on peut appeler artificiel ou arbitraire, un beau de système et de manière dans la pratique des arts, un beau de mode et de coutume dans les parures, etc.

Dans les arts, dans l'architecture, par exemple, il y a deux sortes de règles : les premières fondées sur les règles de la géométrie; les autres fondées sur les observations particulières que les maîtres de l'art ont faites en divers temps, sur les proportions qui plaisent à la vue par la régularité vraie ou apparente. Les premières sont invariables comme la science qui les prescrit. La perpendicularité des colonnes qui soutiennent l'édifice, la symétrie des membres qui se répondent, l'élégance du dessin, l'unité dans le coup d'œil, sont des beautés ordonnées par la nature, indépendamment du choix de l'architecture. Celles de la seconde espèce qu'on a établies pour déterminer les proportions des parties d'un édifice, n'étant fondées que sur des observations à l'œil, toujours un peu incertaines, ou sur des exemples souvent équivoques, ne sont pas des règles tout à fait indispensables. Voilà donc un beau de système, un beau de génie et arbitraire, qu'on peut admettre dans les arts, mais toujours sans préjudice du beau essentiel.

BEC. — Petit filet qui borde le canal du larmier; on l'appelle aussi *mouchette pendante.*

Les *becs-d'oiseaux* forment un ornement très-commun en Angleterre, dans les monuments de la période romano-byzantine, ou normande, comme s'expriment les antiquaires de la Grande-Bretagne. Cet ornement représente une tête d'oiseau garnie d'un bec crochu, dont la courbure s'adapte sur celle d'un tore d'archivolte ou de pied-droit.

BEFFROI. — I. On appelle *beffroi* une tour ou clocher, ou simplement un lieu élevé où il y a une cloche dans une ville de guerre, ou dans une place à portée de l'ennemi, où l'on fait le guet, et d'où l'on sonne l'alarme lorsque les ennemis paraissent. Telle est la signification première du mot beffroi. Du Cange, dans son Glossaire de la basse latinité, dérive ce mot du saxon ou allemand *bell* qui signifie *cloche*, et *freid*, qui signifie *paix*. On l'appelle diversement dans la basse latinité, *belfredus*, *berfridus*, *berefridus*, *verfredus*, *bilfredus*, *balfredus*, *belfreit*, *belfragium*, *beaufroy* et *belfroy*.

Dans les Coutumes d'Amiens et de l'Artois, le beffroi indique une tour où l'on met la cloche destinée à convoquer les habitants du village, et qu'on appelle ban-cloque, ou cloche à ban. La charte de l'affranchissement de Saint-Valléry, accordée en 1376, par Jean, comte d'Artois, contient la phrase suivante : « *Item*, nous avons ordonné et accordé eschevinage, ban-cloque grande et petite, pilori, seel et banlieue aux maire, eschevins et commune de Saint-Valléry. » Ainsi, le droit de beffroi était un privilége, et Charles le Bel, en 1322, l'ôta à la ville de Laon avec plusieurs autres, pour la punir d'un sacrilége que les habitants commirent dans l'église.

Autrefois on appelait *beffroi* ces tours ou machines de charpente montées sur des roues qui égalaient en hauteur les murs des villes qu'on attaquait, sur lesquelles on plaçait des soldats pour y jeter des traits, avant l'invention de l'artillerie. Le roman de Gatin décrit ainsi un beffroi :

Un engin fet, de tel parler n'oï,
Qui ot de haut cent piez tos enterins,
Pres de la porte fit venir tel engin,
A sept estages tot droit de fut chesnin,
Arbalestriers é a mis jusqu'à vint,
Bien fu cloez, couvert de cuir boli.

Quelquefois on trouve écrit *belfroit*, et *belfroi*, du latin *balfridus*. On trouvera encore la description d'un beffroi dans l'empereur Léon *de Tacticis*, cap. 15, n. 30; dans Sanut, lib. II, p. 4, c. 22; dans Juste Lipse, *Politicor.* lib. II, dial. 4.

Dans le nord de la France, et surtout en Belgique, les beffrois ne sont pas rares sur les anciens hôtels de ville. Celui de Bruxelles est un des plus renommés : c'est une pyramide fort élégante, d'un bon style et qui a été restaurée il y a peu d'années. Si la description de ce monument et des autres de même nature ne nous entraînait pas trop loin, nous placerions ici celle que nous avons faite sur les lieux mêmes dans plusieurs voyages dans le nord de l'Europe.

II. Dans les églises, le beffroi est un assemblage de charpente, posé dans la partie supérieure des tours ou clochers, à la naissance de la flèche ou aiguille, lorsque celle-ci existe, destiné à supporter les cloches et à faciliter leur mouvement dans les sonneries. Avant le fatal incendie qui a consumé la célèbre charpente de la cathédrale de Chartres, il y avait un beffroi qui faisait l'admiration des connaisseurs. Nous n'en possédons plus aujourd'hui que la description et

quelques dessins pittoresques antérieurs au sinistre. Dans un grand nombre d'édifices religieux, les beffrois n'étaient pas assez isolés des murailles, et le mouvement des cloches communiquait au clocher et à une partie du monument un ébranlement funeste. Le grand art qui doit présider à l'établissement du beffroi consiste à ajuster ensemble les pièces de charpente dans un assemblage tellement parfait, qu'en les posant sur des pièces de bois perpendiculaires, l'oscillation des cloches se fasse sentir le moins possible aux murailles. On a réparé en ces derniers temps plusieurs beffrois d'une manière très-ingénieuse Nous signalerons spécialement ceux de la cathédrale de Tours, de la cathédrale de Sens et de la Trinité de Vendôme. Cette réparation est d'autant plus remarquable, qu'elle est plus simple et qu'elle annule à peu près complétement le mouvement de la cloche, dans ses fâcheux effets sur les murs, dont, autrement, les ciments se détachent et les pierres s'égrènent à la longue. *Voy.* AIGUILLE, CLOCHE.

BEMA. — Mot grec, synonyme de SANCTUAIRE; il a été aussi quelquefois employé pour désigner un ambon, ou le siége de l'évêque au fond de l'abside.

BÉNÉDICTION. — L'usage de donner la bénédiction au peuple en étendant les mains et en prononçant des paroles qui expriment les souhaits que l'on fait, est très-ancien. Il en est parlé dans saint Ambroise et saint Jérôme, dans les anciennes liturgies grecques, dans les conciles d'Agde, d'Orléans, dans le IV^e de Tolède. Walfridus, Bernon, Burchard, en font mention. Jean-Baptiste Scortia, jésuite, croit, avec saint Isidore, Jansénius de Gand, et plusieurs savants interprètes de l'Écriture, que cette coutume est venue des Juifs.

Dans les monuments iconographiques, les pontifes ont été figurés donnant la bénédicdiction, soit à la manière latine, soit à la manière grecque. Dans le premier cas, l'évêque étend trois doigts de la main droite, en mémoire de la Trinité; il ferme les deux autres doigts. Dans le second cas, comme cela se pratique chez les Grecs, l'évêque et le prêtre posent le pouce sur le doigt annulaire ou quatrième doigt et courbe l'index sur le grand doigt ou *médius*, de manière à représenter le X et le P, les deux premières lettres de ΧΡΙΣΤΟΣ, Jésus-Christ étant la source de toute bénédiction dans l'Eglise.

BÉNITIER. — I. Les basiliques et les églises primitives étaient précédées d'une cour ou atrium, où se trouvait un bassin rempli d'eau vive pour les ablutions. Comme nous l'avons dit à l'article BASILIQUE, ce bassin contenait de l'eau qui souvent était bénite : il fut plus tard transporté sous le *narthex* ou porche, et même quelquefois à l'intérieur de l'église. La coutume de placer le bénitier de cette manière prévalut à l'époque où l'usage de se laver les mains et le visage, avant d'entrer à l'église, tomba complétement en désuétude. Les cérémonies ou coutumes liturgiques sont liées les unes aux autres. Lorsque les fidèles ne prièrent plus les mains étendues et apparentes, ils cessèrent de se laver les mains à la porte des églises.

On trouve assez rarement des bénitiers en pierre de l'époque romano-byzantine. Ils ressemblent alors aux cuves baptismales. On rencontre même assez souvent dans certaines églises des fonts baptismaux antiques transformés en bénitier. Quelquefois aussi, le bénitier n'est autre chose qu'un vieux chapiteau ou un tronçon de colonne creusé, provenant de l'église primitive, ou de celle qui a précédé l'église qui sert actuellement au culte. On voit aussi parfois des sépulcres antiques ou romans consacrés à cet usage.

On voyait autrefois dans l'église abbatiale de Saint-Mesmin, à deux lieues d'Orléans, dit M. l'abbé Pascal, un bénitier en marbre, autour duquel était gravée l'inscription grecque suivante :

ΝΙΨΟΝΑΝΟΜΗΜΑΤΑΜΗΜΟΝΑΝΟΨΙΝ.

« Lave tes péchés, et non pas seulement ton visage. » Une particularité très-remarquable caractérise cette inscription : c'est qu'en commençant par la gauche ou par la droite, on retrouve les mêmes termes.

Autrefois, dans l'Angleterre catholique, le bénitier se plaçait à l'entrée de l'église, sous une petite arcade ornée de moulures nombreuses et élégamment groupées. Sous cette arcade plus ou moins profonde, on plaçait un vase contenant l'eau bénite : ce vase était en pierre, en marbre, en plomb, en argile, ou en autre matière solide. Au fond de la niche et au-dessus du bénitier proprement dit, on mettait parfois une statuette de saint. Aujourd'hui, dans cette même Angleterre, qui a renié la foi de ses ancêtres, le bénitier a disparu des églises bâties par des mains catholiques, et occupées présentement par les prétendus réformés. On en trouve néanmoins encore quelques vestiges dans certains édifices religieux, comme au portail méridional de l'église Cotton, dans le pays de Cambridge; au porche septentrional de l'église de Tornham, comté de Kent, on remarque un bénitier de cette espèce dans un bon état de conservation.

En France, il en existe un fort intéressant dans l'ancienne cathédrale d'Auxerre. Nous en avons observé plusieurs autres, soit portés sur des pédicules, soit fixés dans la muraille ; mais ils ne remontent pas au delà du XV^e siècle.

II. Quant aux vases destinés à contenir de l'eau bénite pour faire les bénédictions et les aspersions dans l'église, ils sont également fort rares. Les bénitiers portatifs sont moins anciens que les bénitiers fixes. Les plus beaux modèles sont ceux que l'on voit dans les peintures du XV^e et du XVI^e siècle. Ils sont tous en métal, et quelques-uns sont ornés de feuillages et de dessins de fantaisie.

Le *Glossaire d'architecture* publié par M. Henri Parker en renferme un dessin fort curieux. Le vase est orné de quatre grandes rosaces, au centre desquelles on voit deux figures et deux fleurons. Les rosaces sont encadrées dans une espèce de guirlande com-

posée de feuilles d'eau. Les coins libres entre les rosaces sont remplis par de belles feuilles à trois divisions. Le pied, formé de moulures en saillie les unes sur les autres, s'appuie sur quatre corps d'animaux à demi engagés dans la base, et qui ressemblent à des lions. Enfin, l'anse qui sert à porter le bénitier est en forme d'arcade trilobée, et la partie centrale du trilobe est ornée d'une bandelette qui s'enroule tout autour.

BERCEAU (Voute en). — La voûte en berceau est celle qui est ronde et à plein cintre. On appelle *berceau surbaissé*, une voûte plus basse qu'un demi-cercle, et *berceau surhaussé*, une voûte qui excède en hauteur un demi-cercle. Les auteurs donnent une définition différente de celle que nous venons de rapporter. Ainsi l'Encyclopédie, tom. II, art. *Berceau*, définit la voûte en berceau : « Voûte cylindrique non interrompue, dont le cintre est formé par une courbe quelconque, et qui porte sur deux murs parallèles. » Cette dernière définition est plus générale que la première, et s'applique à des voûtes ogivales, qui ne sont pas d'arête, comme on en voit un bel et curieux exemple à l'église de la Charité-sur-Loire. Il y a un assez grand nombre de voûtes en berceau, durant la période romano-byzantine, dans les monuments religieux. Nous en avons vu beaucoup dans les églises du centre de la France, soit dans les cryptes, soit dans les nefs supérieures. Nous citerons un exemple de voûte ronde et à plein cintre à l'église de Preuilly, en Touraine, dont nous avons donné la description à l'article Abbatiale (*Voy.* ce mot). Ainsi, ces deux exemples, celui de Preuilly et celui de la Charité-sur-Loire, présentent les deux types les plus tranchés de la voûte en berceau à plein cintre, et de celle à ogive. *Voy.* Voute.

BESANT. — Besant est un terme de blason qui désigne un disque rond d'or ou d'argent; les besants de couleur sont appelés *tourteaux*. Par analogie, on appelle *besants*, des disques saillants sculptés sur les archivoltes romano-byzantines.

BÉTYLES. — Monuments druidiques comparés aux monuments des plus anciens peuples de l'Asie, particulièrement des Hébreux. *Voy.* Druidique.

BIENSÉANCE (en architecture).—Vitruve indique trois sortes de bienséance en architecture. La première, celle qui est relative à la nature des édifices et à la qualité des êtres ou des personnes pour lesquels ils sont élevés, exige que l'on proportionne à l'état de ces personnes la richesse des habitations. La seconde sorte de bienséance est relative à l'accord d'un édifice et à celui que ses différentes parties doivent avoir entre elles : sous ce point de vue, bienséance veut dire accord, harmonie. La troisième espèce de bienséance est celle de l'usage ou de l'habitude ; elle a rapport aux objets qu'un long usage a consacrés, et dont on ne doit point se permettre de changer les formes ou la disposition.

Dans la construction ou la réparation des monuments chrétiens, on ne saurait trop vivement recommander aux architectes modernes de respecter les lois de la bienséance artistique. Rien n'est à déplorer dans nos églises plus que l'oubli ou le mépris des vieilles traditions consacrées par l'usage de longs siècles. Etre fidèle à la *bienséance en architecture*, en pareille circonstance, c'est suivre la voie tracée par les maîtres anciens; c'est conserver à nos édifices religieux cet ensemble plein d'unité et d'harmonie qu'ils doivent à leurs fondateurs et à leurs constructeurs primitifs. *Voy.* Convenance.

BILLETTES. — Petits tronçons de tore, ou boudin, ou bâton, dont l'architecture romano-byzantine fait un usage fréquent dans la décoration des archivoltes et dans le mélange des moulures d'ornementation. Les billettes sont quelquefois isolées ; le plus souvent elles sont rangées sur deux lignes, de manière que les saillies de la première ligne répondent aux vides de la seconde. On a trouvé quelquefois des billettes carrées ou à plusieurs pans. Nous citerons sous ce rapport le chœur de la cathédrale de Lincoln, en Angleterre. *Voy.* Baton-rompu.

BISEAU. — On appelle *biseau* ou *chanfrein* une surface inclinée, ou plate-bande, faite par l'arête rabattue d'une pièce de bois équarrie, ou de l'angle d'une pierre taillée. C'est ainsi que dans les premiers temps de l'architecture ogivale les fenêtres et leurs meneaux sont taillés en biseau à leurs angles, afin de former une sorte d'évasement. On en voit un exemple bien marqué aux fenêtres absidales de la cathédrale de Tours. Les profils taillés en biseau donnent à l'architecture un caractère de force et de sévérité.

BLANCHIR. — Blanchir se dit des procédés qu'on emploie pour redonner à un édifice sa première blancheur et la fraîcheur de la nouveauté, que le temps lui a fait perdre. Le procédé le plus coûteux et le plus efficace consiste à regratter les murs, c'est-à-dire à emporter leur superficie au moyen du marteau et de la râpe. Ce procédé, qui tend à altérer les membres délicats de l'architecture, surtout la finesse des ornements et des profils doit être sévèrement proscrit dans la restauration des édifices religieux, bâtis au moyen âge. Le procédé le plus ordinaire, le plus expéditif et le moins coûteux, consiste à passer un lait de chaux sur l'édifice qu'on veut blanchir, et ensuite une ou plusieurs couches de blanc à la colle. L'inconvénient de ce procédé est d'obstruer les détails des ornements, d'ôter aux profils leur vivacité, d'arrondir les angles et de donner de la pesanteur à l'architecture. Ce procédé doit être proscrit aussi sévèrement que le premier. *Voy.* Badigeon.

BLASON. *Voy.* Armoiries.

BLOCAGE. — Construction formée par l'agrégation de petites pierres ou de menus moellons maçonnés à bain de mortier. On emploie le blocage dans la construction des murs très-épais, pour remplir l'intervalle entre leurs parements composés de pierres de taille ou de moellons piqués

Dans les constructions du moyen âge, les massifs sont presque constamment en blocage recouvert d'un revêtement de pierre de taille.

BOISERIES. — On donne le nom générique de boiseries à tous les ouvrages de menuiserie. Les œuvres de cette nature sont exposées à un si grand nombre d'accidents et de causes ordinaires de destruction, qu'il n'est pas étonnant que les boiseries les plus anciennes aient disparu. C'est à peine si l'on en retrouve quelques débris de la période romano-byzantine. On connaît quelques stalles du XIII^e siècle, comme celles de la cathédrale de Poitiers. Mais, à partir du XIV^e siècle, les boiseries sculptées deviennent communes. C'est surtout dans les édifices du XV^e et du XVI^e siècle que l'on voit de nombreuses et magnifiques œuvres de menuiserie. L'art de sculpter le bois avait fait de grands progrès vers la fin de la période ogivale, et on ne saurait calculer les chefs-d'œuvre qu'il produisit alors. Le génie, la patience et l'adresse des artistes et des *bahutiers* trouvaient occasion de se déployer à l'aise dans la construction des retables d'autel, des stalles, des tabernacles, des chaires, des jubés, des panneaux sculptés, des bahuts des dressoirs, des buffets d'orgue, etc., etc. La Renaissance nous a légué une quantité prodigieuse de meubles délicatement ciselés.

Nous faisons des vœux pour que nos églises soient meublées avec ce luxe que l'on y admirait jadis dans tous les travaux de menuiserie. Au lieu de ces panneaux plats, à peine relevés de quelques moulures insignifiantes, que ne voyons-nous ces panneaux à dessins capricieux, imitant les compartiments des fenêtres, ou ornés de feuillages, de fleurons, de têtes d'animaux, de masques humains et de ces mille détails charmants que le crayon, au défaut de la plume, peut seul convenablement reproduire?

Si la matière, pour ces ouvrages délicats, est exposée à des chances nombreuses de destruction, il faut la choisir aussi solide et résistante que possible. On sait que le bois de chêne peut aisément durer plusieurs siècles sans altération, et qu'il est moins exposé que tout autre à être attaqué par les vers. Il faut donc préférer le bois de chêne à ces bois tendres qui ne sauraient être conservés plus d'un quart de siècle. C'est une économie bien mal entendue qui porte aujourd'hui les administrateurs des fabriques des églises à faire employer, même à des meubles importants, des bois légers, que l'humidité décompose, que les vers rongent promptement, qui se déforment et qui produisent un si pauvre effet dans nos édifices religieux.

Pour avoir des détails sur les principales œuvres de boiserie, *Voy.* AUTEL, CHAIRE, STALLE, BUFFET D'ORGUE, JUBÉ, LUTRIN, TABERNACLE.

BOSSAGE. — Toute saillie sur la surface plane d'un ouvrage de pierre ou de bois est un *bossage*. Telles sont les saillies que l'on ménage dans les entablements, aux clefs des têtes de voûte, dans le tympan des frontons, etc., pour sculpter des modillons, des bas-reliefs, et les autres ornements que la sculpture a coutume de prêter à l'architecture. Ces bossages d'attente s'appellent *bossages bruts*.

Au moyen âge, surtout dans la construction des voussures des portails et des archivoltes des fenêtres, on laissait des bossages bruts, sur lesquels le ciseau du sculpteur venait s'exercer plus tard. On ne saurait douter que les architectes aient agi de la sorte, puisque, dans certains monuments, nous retrouvons des bossages à demi dégrossis, et d'autres entièrement bruts. Nous citerons en exemple le portail septentrional de la belle église de Candes, sur les bords de la Loire, au diocèse de Tours.

On appelle bossages taillés ceux qui sont considérés en eux-mêmes comme des ornements d'architecture : ce sont des pierres taillées régulièrement et séparées les unes des autres par des *refends*. Les bossages forment les chaînes dans les murailles, surtout aux angles ; quelquefois ils couvrent les façades et figurent un appareil réglé. Au moyen âge on n'employait pas les bossages taillés, qui devinrent d'un usage commun à la fin du XVI^e siècle, et que l'on retrouve dans un très-grand nombre de constructions régulières, élevées depuis la Renaissance jusqu'à nos jours.

BOSSE (RONDE-).— Ouvrage de sculpture figurant les objets en plein relief, soit des statues isolées, soit des groupes entiers. On appelle ouvrage de demi-bosse l'espèce de bas-relief dans lequel quelques parties des figures sont entièrement détachées du fond. *Voy.* STATUES.

BOUDIN. —Moulure ronde, dont la saillie égale la moitié de la hauteur ; on l'appelle plus souvent TORE. *Voy.* ce mot et MOULURES.

BOUQUET. — Les archéologues anglais appellent *finial* ce que certains antiquaires français désignent sous le nom de *bouquet* : ce sont les feuillages épanouis ou fermés qui terminent les ogives ou accolades, les frontons aigus, les aiguilles, les pinacles, les clochetons et les pyramides de style ogival. Les bouquets ou *finials* n'apparaissent qu'au XIII^e siècle. On en trouve l'origine dans les feuilles grimpantes qui suivent les lignes rampantes des dispositions architecturales que nous venons de désigner. Au XIII^e siècle, ils sont d'abord fort simples et représentent assez bien une fleur de lis dont les feuilles latérales seraient dirigées en haut, au lieu de l'être en bas. Mais à mesure que les feuilles grimpantes se développent, le *finial* prend lui-même plus d'élégance et est composé de feuillages plus abondants et d'une végétation plus distinguée. Au XV^e siècle, on voit des bouquets d'une richesse extrême : les artistes y ont déployé les feuilles les plus finement découpées et les ont étalées de la manière la plus gracieuse. Quelquefois, au XVI^e siècle, le *finial* est remplacé par un acrotère destiné à porter une statuette. On en voit des exemples nombreux

dans les édifices qui ont précédé immédiatement la Renaissance : on en trouve même des exemples antérieurs à cette époque, comme à la cathédrale du Mans. (*Voy.* Acrotère, Finial.)

BOURDON. *Voy.* Cloches.

BOUTANT (Arc-). — L'arc-boutant est celui qui est destiné, dans les grandes constructions du moyen âge, à soutenir les hauts combles et à s'opposer à la poussée des voûtes et des charpentes. La forme en est appropriée à cet usage : c'est ordinairement un arc-rampant. Il s'appuie sur une construction solide, ou *contrefort*, de manière à ne faire qu'un seul membre d'architecture avec ce dernier. Vulgairement on confond l'arc-boutant avec le contre-fort qui lui sert de point d'appui. (*Voy.* Arc, Contre-fort, Voute.)

BOUTISSE. — On appelle ainsi toute pierre dont la plus grande dimension est située dans le sens de l'épaisseur du mur.

BRACELETS. — Les fûts déliés des colonnes et des colonnettes, aux diverses époques de la période ogivale, sont ornés, de distance en distance, de petits anneaux ou *bracelets* qui les divisent en plusieurs parties dans le sens de la longueur. Ces *bracelets* sont placés surtout aux points où le fût de la colonne touche à de longues lignes horizontales et à ces moulures qui peuvent être regardées comme établissant les divers étages de la construction. Ainsi, lorsque les colonnes ou colonnettes sont *bracelées* au milieu de leur hauteur jusqu'au chapiteau, elles le sont presque toujours à la naissance et au sommet du triforium, et souvent encore au niveau de l'abaque ou tailloir des colonnettes qui accompagnent la baie des fenêtres. Dans l'architecture ogivale, les bracelets sont composés de *baguettes* ou de *tores*. A l'époque de la Renaissance, les architectes ont imaginé des *bracelets* plats et peu saillants, couverts d'ornements de toute espèce, en relief ou en creux. Parfois ces ornements sont formés d'incrustations de différentes couleurs, ce qui produit un effet très-pittoresque, lorsque l'on regarde les monuments à une certaine distance. (*Voy.* Annelets.)

BRANCHES DE CROIX. *Voy.* Croisée, Croisillons, Transsept, Intertranssept.

BRANCHES D'OGIVE. – On appelle *branches d'ogive* les nervures diagonales d'une voûte d'arête en ogive. Cette expression, qui a vieilli, et qu'il serait bon de rajeunir, a la même signification que le mot, vieux aussi, de *croisée d'ogives*. Les petites branches d'ogives sont celles qui se détachent des grandes et vont rejoindre la partie inférieure d'une clef pendante. (*Voy* Croisée d'ogives, Nervure, Voute, Ogive.)

BRAVETTE. — Sorte de boudin d'un profil composé, qu'on appelle également *tore corrompu*. (*Voy.* Moulures.)

BRETTELÉ. — Cette expression ne s'emploie que pour indiquer la surface d'une pierre, qui est dite *brettelée*, lorsqu'elle a été taillée avec un instrument à dents. La marque laissée par l'outil à dents est très-sensible en beaucoup d'endroits sur les pierres et même sur les sculptures, et jusque sur les statues, dans les édifices du moyen âge, principalement dans ceux qui appartiennent à la dernière époque ogivale.

BRIQUE. — I. La brique est une sorte de pierre factice, composée d'une terre grasse, pétrie, mise dans un moule de bois et que l'on emploie dans la construction lorsqu'elle a pris la consistance nécessaire, soit en la faisant sécher à l'ombre, durant les chaleurs de l'été, soit en la faisant cuire au soleil. L'usage des briques en architecture est fort ancien ; il remonte aux premières origines de l'architecture : on trouve des briques dans les plus anciens monuments de la Babylonie et de l'Egypte.

Lorsque les Israélites furent persécutés en Egypte, et condamnés par les Pharaons, oublieux des services de Joseph, aux plus rudes travaux, ils étaient obligés de travailler à la fabrication des briques, et souvent, pour aggraver leur travail, on les privait des moyens nécessaires à cette fabrication. Dès les premiers temps, les Grecs paraissent avoir connu l'art de faire des briques, et de les employer à la construction des bâtiments. Les plus anciens auteurs grecs font mention d'édifices bâtis en briques : nous citerons, comme plus antiques et mieux connus des antiquaires, les murs de la ville de Mantinée, en Arcadie, de la ville de Boë, sur le fleuve Strymon, et une partie des murailles de la ville d'Athènes. Pausanias fait encore mention de quelques temples et de quelques autres monuments construits en briques. Les briques employées par les Grecs étaient souvent crues et seulement séchées à l'air : on les préférait dans la construction des murailles d'enceinte ou de fortification, parce que l'expérience avait appris qu'elles étaient plus propres à résister aux machines de guerre. Comme nous n'avons aucun document plus ancien que ceux qui se rapportent aux briques des Assyriens, nous en parlerons d'abord.

II. L'art qui, dans les temps les plus anciens, à une époque voisine du déluge, fut cultivé avec le plus grand soin et le plus de succès dans la Babylonie, était, sans contredit, celui de la fabrication des briques. Les habitants, n'ayant à leur disposition, dans ces vastes plaines, ni pierres, ni marbre, apprirent de bonne heure à soumettre à la cuisson la terre dont la contrée leur offrait une mine inépuisable, d'autant plus qu'ils trouvaient dans ce travail un double avantage ; car les excavations profondes dont la terre avait été extraite sans effort devenaient naturellement ou de larges fossés qui servaient de défense à leurs places de guerre, ou des canaux qui portaient dans toutes les directions les eaux de l'Euphrate et du Tigre, et assuraient au pays une fertilité extraordinaire : aussi la fabrication des briques fut-elle, à Babylone, portée au plus haut point de perfection. Ce n'étaient point ces mauvaises briques séchées au soleil, telles qu'on les emploie aujour-

d'hui dans l'Orient, et dont un laps de quelques années, l'impression de l'air, les pluies, amènent en peu de temps la destruction. Les briques de Babylone, tant celles qui étaient cuites au four que celles qui avaient été simplement séchées à l'ardeur du soleil, offrent une finesse, une beauté, une solidité vraiment admirables. Après tant de siècles, elles se présentent à nous aussi peu altérées que le premier jour ; les inscriptions gravées sur plusieurs d'entre elles sont dans un état de conservation parfaite. Ce n'est qu'avec de longs efforts qu'on peut les séparer les unes des autres, soit qu'elles se trouvent unies par une légère couche d'un plâtre extrêmement tenace, soit que les différentes couches soient jointes ensemble par un ciment de bitume, entremêlé de roseaux. On peut affirmer que jamais aucun peuple du monde n'a porté à un aussi haut point de perfection que les Babyloniens l'art de fabriquer les briques. Au reste, on peut croire que ces matériaux si bien choisis étaient employés de préférence, et peut-être exclusivement, pour les édifices publics, les temples, les palais. Suivant toute apparence, les maisons des particuliers étaient bâties à bien moins de frais ; l'on se mettait peu en peine de choisir avec un soin minutieux les briques qui devaient en former les murs et qui étaient simplement séchées au soleil ou soumises à une cuisson légère. De là vient qu'on ne trouve plus aucune trace des maisons nombreuses qui couvraient le sol de Babylone.

III. Chez les Romains, les briques furent souvent employées dans les constructions : on en faisait usage déjà sous la République; sous les empereurs, elles devinrent la matière principale des constructions, surtout celles des particuliers, et communément de l'intérieur des murs : les monuments les plus somptueux étaient seulement revêtus à l'extérieur d'un parement de marbre. Dans nos contrées, après l'invasion romaine, les murailles étaient bâties en pierre de petit appareil, et les briques servaient à former des bandes horizontales pour régulariser les assises de la maçonnerie. Dans les murailles gallo-romaines, les briques, établies par zones également espacées, étaient posées à plat et en recouvrement : quelquefois, elles étaient disposées en *arêtes de poisson ;* c'était l'*opus spicatum ;* quelquefois encore elles servaient à tracer dans les panneaux de maçonnerie, des zigzags, des losanges, et autres ornements géométriques rectilignes. Ces briques avaient une certaine épaisseur, et dans nos provinces elles sont composées d'une pâte assez grossière, dans laquelle on voit des grains de sable et des fragments de charbon, qui les font aisément reconnaître : elles sont longues d'environ 50 à 55 centimètres. Nous ne rencontrons jamais (ou du moins nous n'en connaissons pas d'exemple) de briques séchées au soleil, mais seulement des briques cuites au feu, dans nos monuments de l'époque gallo-romaine. Les briques romaines étaient carrées, mais lorsqu'elles n'étaient employées que pour former le parement d'un mur construit en blocage, on les coupait en deux par la diagonale, mettant le grand côté du triangle en parement.

Dans les monuments du moyen âge, à la période romano-byzantine primordiale, que certains auteurs appellent *période latine*, pour marquer qu'elle est bien plus romaine que byzantine, les briques sont fréquemment employées aux mêmes usages que dans les constructions romaines : elles ressemblent beaucoup aux briques antiques pour la forme et la qualité, et même pour tous les caractères extérieurs. On en voit de quadrangulaires et de triangulaires. Au VIIIᵉ siècle, Eginhard en faisait faire pour être employées dans les constructions qu'il avait entrepris de bâtir : ces briques avaient deux pieds de côté sur trois doigts d'épaisseur (le double environ de la brique romaine), et d'autres de dix doigts seulement de carré, sur égale épaisseur de trois doigts.

Nous rencontrons assez souvent, au moins dans le centre de la France, des briques dans les murailles des églises romano-byzantines. La présence de ces briques est un caractère qui trompe rarement, parce que, à l'époque ogivale, elles ne furent jamais employées ; et même, dès l'apparition de l'ogive, à l'époque romano-byzantine de transition, au XIIᵉ siècle, on n'en voit que fort rarement. Dans les édifices de la première époque romano-byzantine, les briques ne sont pas toujours usitées comme moyen de construction, mais parfois comme motif de décoration. Elles apparaissent entre les claveaux des arcades, aux fenêtres, aux portes, dans les cintres principaux, où leur couleur, en se détachant de celle de la pierre, produit un certain effet pittoresque. Enfin, on les a disposées quelquefois autour du cintre des baies, de manière à figurer une sorte d'archivolte.

IV. La belle cathédrale de Sainte-Cécile d'Alby est entièrement construite en briques. Les ornements d'architecture, à l'intérieur, tels que le magnifique jubé et la clôture du chœur, sont en pierre blanche. Aussi cette cathédrale, dont la décoration intérieure surpasse peut-être, au moins sous certains rapports, celle de nos plus célèbres églises du nord de la France, est-elle d'un aspect sévère à l'extérieur, parce que les briques, sous l'influence du temps et des saisons, ont pris une teinte sombre, et que ces matériaux rebelles au ciseau n'ont reçu aucun des ornements que l'on admire tant à l'extérieur de nos grandes cathédrales. « A voir Sainte-Cécile d'Alby, si noire et si sévère au dehors, disions-nous dans nos *Cathédrales de France*, pag. 48, avec ses hautes murailles lisses, de trente-huit mètres d'élévation, avec sa tour massive, partagée en étages, sans sculptures, sans statues, sans couronnement élancé, on ne soupçonnerait nullement sa beauté, et on serait presque tenté de croire que sa réputation est usurpée. Mais, semblable à cette femme symbolique dont

parle l'Ecriture, toute sa beauté est à l'intérieur. »

A la Renaissance, on fit dans les constructions civiles, en France, grand usage des briques, même dans les parements extérieurs. Sous Louis XI, quelque temps avant la Renaissance proprement dite, on construisit beaucoup de bâtiments particuliers, avec des briques mélangées de pierres. Le château du Plessis-lès-Tours avait été bâti de cette manière : à Tours et sur les bords de la Loire, dans le Blaisois et l'Anjou, on trouve un grand nombre d'édifices bâtis dans ce genre.

BRODERIE. — Soit dans les ornements d'architecture, soit dans les draperies des statues ou des figures peintes en vitrail, soit encore dans quelques rares fragments de vêtements ecclésiastiques échappés à la destruction, on peut retrouver le système adopté aux principales époques du moyen âge dans l'art de la broderie. Les franges des ornements sacerdotaux, le bord des ouvertures, étaient embellis de dessins variés, brodés à l'aiguille avec autant de soin que de talent. La plupart de ces broderies étaient or et couleur. Plusieurs pierres tombales ou cuivres tumulaires, plusieurs carreaux émaillés nous fournissent à ce sujet de curieux et précieux documents. La tapisserie, dont nous possédons de si intéressants monuments, à Bayeux et à Nevers, dans l'œuvre exécutée par des mains royales ou princières, nous donne également des renseignements sur cette matière. Les broderies, au XIIe et au XIIIe siècle, étaient plus riches que délicates : les dessins offrent des traits de ressemblance avec les motifs les plus connus de l'ornementation architecturale. Rien, cependant, n'est plus varié que les dessins des parements d'aube ou *apparels*, comme disent les antiquaires anglais. M. Pugin en a publié de forts nombreux spécimens en or et couleur, dans son Glossaire des ornements et vêtements ecclésiastiques. Les aubes, au XIIIe siècle, comme auparavant et après, jusqu'à une époque voisine de celle où nous vivons, ne présentaient nullement ce luxe de broderies qu'on y remarque aujourd'hui. Elles étaient quelquefois garnies de dentelles assez étroites : jamais on n'y voyait ces larges broderies sur tissu transparent que l'on aime tant à prodiguer actuellement. La coutume antique, sous ce rapport, s'est mieux conservée en Italie qu'en France ; et on devrait y revenir, en rejetant les *tulles plus ou moins ridiculement brodés*, qui forment l'ajustement de nos aubes modernes et sont hors de toute proportion, l'accessoire étant de beaucoup plus considérable que l'essentiel, c'est-à-dire l'ornement ou la frange de l'aube offrant une surface bien plus étendue que l'aube proprement dite.

Nous rejetons le terme de *broderie* que quelques antiquaires veulent introduire pour désigner les compartiments rayonnants ou flamboyants qui remplissent les larges fenêtres du XIVe siècle et du XVe. Nous aimons mieux celui de *réseau*, qui est déjà consacré par l'usage et qui paraît plus convenable. Nous proscrivons encore le mot anglais *tracery*, que l'on veut introduire dans notre langue, ou que l'on traduit par *tracerie*, ou *tracé* : le mot anglais ou sa traduction n'exprime pas assez clairement en français les formes qui composent le *réseau* de nos grandes roses du XIIIe ou du XIVe siècle, et les formes variées qui s'épanouissent dans les larges fenêtres de la dernière partie de la période ogivale. (*Voy.* RÉSEAU, FENÊTRE, FLAMBOYANT, RAYONNANT, ROSE, ROSACE.) *Voy.* encore : ETOFFES, et l'article consacré à chacun des principaux ornements sacerdotaux, examinés au point de vue archéologique.

BUFFET (d'orgue). — Les grands buffets d'orgue, destinés à l'ornement plus qu'à l'utilité réelle de l'instrument, ne remontent pas, dans nos églises, à une époque très-reculée ; ce qui le démontre évidemment, c'est que, dans les édifices de style ogival du XIIIe ou du XIVe siècle, l'ordonnance architecturale ne se prête en aucune manière à la disposition du buffet des grandes orgues. L'examen de ce meuble lui-même, dans les monuments, nous apprend que ce n'est qu'à dater de la fin du XVe siècle, ou même du commencement du XVIe, que l'on plaça, soit à la partie inférieure de la nef majeure, soit à l'extrémité de l'une des branches du transsept, ces beaux et grandioses instruments de musique, qui forment aujourd'hui l'un des plus remarquables ornements de nos cérémonies religieuses. A la charmante église de Saint-Jacques de Liége, nous avons vu un des buffets d'orgue les plus curieux et les plus anciens qui existent, quoiqu'il ne remonte pas au delà des premières années du XVIe siècle. Il est orné de panneaux mobiles chargés de peintures et de dorures, et toute la décoration en est d'un goût exquis.

Le buffet d'orgue de la cathédrale d'Amiens a été exécuté entre les années 1422 et 1429 : c'est un don de Charles le Mire, valet de chambre du roi Charles VI.

BULLE. — Au moyen âge, on appelle *bulles* les boîtes de métal dans lesquelles étaient placés les sceaux des diplômes ou les sceaux même, lorsqu'ils étaient frappés sur métal : de là l'expression de *bulle d'or*, qui désigne le diplôme de l'empereur d'Allemagne Charles IV, par lequel il établit, en 1356, la forme de l'élection des empereurs. Les bulles des papes, *bullæ plumbatæ*, sont les lettres de la chancellerie romaine scellées en plomb. On trouve, dans les cabinets des amateurs, des collections de *bulles en plomb* remontant à une assez haute antiquité et fort curieuses. Sur l'un des côtés de la bulle en plomb on voit les figures, grossièrement dessinées, de saint Pierre et de saint Paul, et sur l'autre le nom du souverain pontife qui a donné les lettres apostoliques.

BURETTE. — Les burettes, dans leur forme actuelle, ont remplacé des vases destinés au même usage, mais plus grands, lorsque les fidèles recevaient la communion sous les deux espèces : on les appelait ancienne-

ment *amæ* ou *amulæ*, et le peuple offrait lui-même, dans ces vases, le vin qui devait être consacré. Dans ses *Voyages liturgiques*, Lebrun Desmarettes a vu des burettes fort grandes, d'après les traditions de l'antiquité, à Tours, à Rouen et en d'autres lieux.

Dans l'Histoire de l'abbaye de Saint-Denys, par dom Félibien, la planche III du trésor représente deux burettes qui ont autrefois appartenu à l'abbé Suger : elles sont en cristal, montées en vermeil et ornées de pierres précieuses. Le corps des burettes, d'après les anciennes rubriques, doit être en cristal, en verre ou en quelque autre substance transparente, pour permettre au célébrant de distinguer aisément le vin de l'eau. Dans les anciens inventaires des églises d'Angleterre, on remarque que les burettes étaient communément en argent, entièrement ou partiellement dorées. Dans le catalogue des burettes appartenant à l'église de Saint-Georges de Windsor, on remarque qu'il y a deux burettes en béril : Item, *duæ phyalæ de berillo, ligato cum argento deaurato de bono opere*.

Au nombre des vases appartenant autrefois à l'église métropolitaine d'York, on trouve deux burettes très-précieuses, d'un curieux travail, enrichies de pierreries : elles furent données par lord Walter Gifford, archevêque d'York, et elles pesaient quatre livres et deux onces. On y remarquait encore deux burettes en vermeil, ornées des images de saint Pierre et de saint Paul, gravées sur le corps de ces vases, qui pesaient deux livres et une once et demie. Enfin, on y voyait deux autres burettes en vermeil surmontées d'une statuette représentant un personnage lisant dans un livre.

Dans l'ancienne église catholique de Saint-Paul, à Londres, on possédait jadis des burettes également précieuses et curieuses. Consultons l'inventaire : « Duæ phialæ argenteæ, quarum una deaurata, cum imagine, ponderis utriusque XLIII^s II^d. — *Item*, duæ phialæ, Alardi decani, cum tribus circulis vineatis, quarum una deaurata, ponderis utriusque XIX^s et VI^d. — *Item*, duæ phialæ argenteæ costilatæ, et deauratæ, cum alternis vineis, de dono Henrici de Wengeham, in cophinis de corio, ponderis utriusque XX^s. — *Item*, duæ phialæ albæ argenteæ cum unico circulo vineato deaurato sine cooperculis, ponderis XIII^s. »

Visconti, dans son livre intitulé : *De missæ apparatu*, écrit que les burettes pour le vin et pour l'eau sont différentes l'une de l'autre : la burette du vin s'appelle *ama* ou *amula*, l'autre s'appelle *scyphus*. La matière employée à les faire est l'or et l'argent : on les orne souvent de pierres précieuses, dit le même auteur.

Anastase le Bibliothécaire mentionne souvent des burettes, *amulas*, d'or ou d'argent. Blanchini, et après lui Georgius, a dessiné de magnifiques burettes en argent d'une grande antiquité. Sur l'une de ces burettes on voit représenté, en bas-relief, Notre-Seigneur entouré de quelques-uns de ses disciples, et dans l'action de changer l'eau en vin aux noces de Cana. Une autre est surmontée d'une figure du Christ accompagné de plusieurs des apôtres ; ailleurs sont des colombes séparées par une croix ; sur le pied sont des agneaux, emblème usité souvent chez les premiers chrétiens.

BYZANTIN (STYLE). — I. En Allemagne, on appelle *architecture byzantine* celle que nous désignons sous le nom de *romano-byzantine*. Cette architecture a été ainsi nommée, en Allemagne et en France, pour marquer qu'elle a une origine étrangère et qu'elle procède plus ou moins de l'art qui fleurit à Byzance ou Constantinople, sous l'empereur Constantin et ses successeurs. Plusieurs auteurs, méconnaissant l'art byzantin proprement dit, et niant les caractères qui lui sont propres, ont avancé que notre architecture religieuse n'avait rien emprunté à l'art néo-grec, et qu'elle avait donné à l'art byzantin sans en rien recevoir. Pour nous, qui avons la conviction que l'art byzantin a exercé une influence profonde sur notre art chrétien occidental, nous allons exposer aussi clairement qu'il nous sera possible, les raisons sur lesquelles s'appuie cette conviction. Nous caractériserons d'abord l'art byzantin proprement dit; nous montrerons ensuite comment cet art s'est infiltré en Occident, et nous comparerons plusieurs de nos édifices ou de nombreux détails dans nos monuments du XII^e siècle, qui portent évidemment des traces byzantines.

II.

Constantin avait transféré, en l'an 328, le siége de l'empire à Byzance, à laquelle il donna son nom. Ce prince voulut que cette ville, dont le site est le plus imposant du monde, pût rivaliser avec Rome en grandeur et en magnificence. Par une curieuse analogie, la configuration du terrain permit de diviser la nouvelle capitale en sept collines, qui rappelaient les sept collines de la ville éternelle. Au centre de Constantinople il fit placer le milliaire d'or, d'où partaient toutes les grandes voies publiques. Constantinople eut son cirque et son forum ; partout on construisit des édifices imposants avec des débris arrachés aux plus célèbres monuments de la Thrace et de la Propontide. Constantin fit bâtir quatorze palais pour lui et pour ses enfants, plusieurs arcs de triomphe, huit bains publics et quatorze églises. Il décora Byzance des chefs-d'œuvre des arts dont il dépouilla l'Italie, la Grèce et l'Asie ; de plus, il fit exécuter un nombre considérable de peintures, de mosaïques, de bas-reliefs et de statues en marbre, en bronze et en métaux précieux. (Euseb., *de Vit. Constantin.*, lib. III, cap. 47 ; Anonym., *Antiq. Constant.*, lib. I ; Banduri, *Imper. Orient.*, tom. I, pag. 6, 7, 19, seqq.)

Outre l'architecture, les arts du dessin appliqués à l'industrie étaient fort cultivés à Byzance. Que ces arts aient pu avoir une certaine influence sur les autres branches de l'art, surtout sur l'ornementation des édifices, c'est ce qui paraît incontestable. On fabriquait, chez les Grecs, des tissus de soie ornés

de toute sorte de dessins, représentant des fleurs, des animaux et des scènes historiques. (Anast. le Bibliothéc. *passim*, surtout dans les Vies des papes Léon III, Grégoire IV, Léon IV, saint Etienne VI, pag. 110, 127, 160, 161, 196, 266.) Sur une tunique ou sur un manteau, on voyait jusqu'à six cents figures : ce qui faisait dire à saint Asterius : « que les habits des chrétiens efféminés étaient peints comme les murailles de leurs maisons. » (*Homil. de divite et Lazaro.*) On tenait à avoir des lits, des coffrets, des vases d'airain, d'ébène, d'ivoire, d'argent et d'or. Le goût pour tous ces objets d'un travail précieux était si répandu, que saint Jean Chrysostome s'écriait : « Toute notre admiration, aujourd'hui, est réservée pour les orfèvres et les tisserands. » Dans leurs compositions, les artistes cherchaient souvent la richesse et l'originalité, et abandonnaient les vieilles traditions de l'art grec. Il en fut de même pour l'architecture.

Les Grecs donnèrent à leurs églises une disposition différente de celle des basiliques romaines. Dès le commencement, ils avaient adopté un type qui pût être modifié sans être altéré profondément. Quels furent les caractères des constructions religieuses de l'Orient ? En voici l'indication, d'après M. Hope, dans son *Histoire de l'architecture* : « Au centre d'un vaste carré, dont les côtés se prolongeaient à l'extérieur en quatre nefs plus courtes et égales entre elles, se trouvaient quatre piliers liés par quatre arcades qui s'appuyaient sur eux ; les pendentifs, entre ces arcs, étaient disposés de manière à former avec eux, à leur sommet, un cercle qui portait une coupole : cette coupole ne devait point, comme celle du Panthéon, à Rome, ou celle du Saint-Sépulcre, à Jérusalem, reposer sur un vaste cylindre, placé entre elle et le sol ; mais elle s'élançait dans les airs au-dessus de ces quatre immenses arcades ; et, pour qu'elle réunît, autant que possible, la légèreté et la solidité, avec le plus grand développement, elle était construite avec des tubes cylindriques de terre, agencés l'un dans l'autre. Des demi-coupoles fermaient les arcs sur lesquels s'appuyait le dôme central, et couronnaient les quatre nefs au bas de la croix. L'une de ces nefs, terminée par l'entrée principale, était précédée d'un portique ou *narthex*. La nef opposée formait le sanctuaire, tandis que les deux branches latérales étaient coupées dans leur hauteur par une galerie destinée aux femmes ; souvent encore il s'en échappait de petites absides, couronnées de demi-dômes, ou des chapelles surmontées de petites coupoles ; et, comme on avait ménagé de longues et étroites fenêtres plein cintre dans les murailles parallèles qui supportaient le toit des nefs et des absides dans les basiliques romaines, ainsi l'on perça des fenêtres semblables à la base des coupoles et des demi-coupoles qui couronnaient toutes les parties des églises grecques.

« Ce fut probablement à Constantinople que la cour carrée, qui pouvait rarement trouver place dans les quartiers populeux de Rome, commença à devenir d'un usage général ; elle subsiste encore dans les églises grecques, que les Turcs changèrent en mosquées à la prise de cette ville. Remarquez que les Turcs ont toujours employé les Grecs à la construction de leurs édifices religieux, et que ceux-ci ont toujours bâti les mosquées mahométanes sur le modèle des églises grecques : aussi sont-elles encore aujourd'hui précédées chacune d'un beau portique quadrilatéral, surmontées de plusieurs rangs de coupoles égales, et le temple, auquel conduit ce portique est couronné d'une pyramide de dômes qui s'élèvent l'un sur l'autre.

« Ainsi l'on voyait partout des arcs sur des arcs, des coupoles sur des coupoles : on peut dire que toutes les surfaces rectilignes, carrées, angulaires, des temples d'Athènes se changèrent, dans les églises de Constantinople, en surfaces circulaires, curvilignes, concaves à l'intérieur, convexes à l'extérieur. »

On comprend que ce fut là tout un nouveau système d'architecture. Il paraît que les basiliques bâties par Constantin présentaient déjà les principaux traits que nous venons d'indiquer, la croix grecque et le dôme central : telle était, du moins, d'après saint Grégoire de Nazianze, l'église des Apôtres. Malheureusement, tous les édifices religieux construits à Byzance, quand cette ville devint le siége de l'empire, ont entièrement disparu à la suite des séditions et des tremblements de terre, ou des malheurs de la guerre.

« Comment naquit cette architecture nouvelle, que nous avons nommée byzantine ? demande M. Ludovic Vitet, dans une savante dissertation sur le sujet qui nous occupe. Peut-être pourrait-on l'apprendre en étudiant l'histoire et l'esprit des peuples de la Syrie, de la Perse et de l'Ionie, cette terre si féconde en inventions, et, dès les anciens temps, plus d'une fois rebelle aux règles du goût sévère et symétrique. Mais ne nous arrêtons pas à cette recherche. Constatons seulement qu'à Byzance et dans l'Asie Mineure, au temps de Constantin, on voyait, à côté du style venu de Rome, un autre style indigène. Le génie oriental commençait à secouer ses ailes. Déjà, dès le IIe siècle, il s'était joué, comme un enfant timide, dans les colonnades incorrectes, mais brillantes, de Balbeck et de Palmyre. Puis, grandissant chaque jour, il avait à peu près conquis son indépendance : libre, hardi, original, il s'affranchit enfin sous Justinien, lorsque d'après les dessins d'Isidore de Milet, on vit s'élever le temple de Sainte-Sophie. De ce jour, le goût oriental reçut sa sanction dans l'empire byzantin. L'architecture romaine, délaissée depuis longtemps, fut désormais proscrite, et le style néo-grec régna sans rival dans toutes les contrées d'Orient, sous cette nouvelle forme qui, à la vérité, fait gémir les admirateurs exclusifs de la beauté antique, mais qui a droit aux hommages plus indulgents des vrais amis du beau. Le génie des vieux architectes de la Grèce se réveilla moins correct, moins sé-

vère, mais brillant de jeunesse et de vie, plus téméraire, plus merveilleux. Pour la seconde fois, les Grecs prirent le sceptre de ce grand et bel art de bâtir : ce fut d'eux que les Arabes en reçurent le secret; ce fut par eux que les leçons en parvinrent à l'Europe entière. »

Le temple de Sainte-Sophie ayant été la consécration du style nouveau et le type adopté, sauf de légères modifications, pour l'érection des églises byzantines, nous en donnerons une courte description empruntée à l'*Histoire du Bas-Empire*, par Lebeau, tom. IX, p. 495.

« A la fin de l'année 537, Constantinople vit célébrer la dédicace du plus fameux temple que le christianisme ait élevé en Orient. L'église de Sainte-Sophie, bâtie par Constance, réparée par Théodose le Jeune, après un incendie, décorée par tous les empereurs, avait été réduite en cendres dans la furieuse sédition du mois de janvier 532. Justinien entreprit aussitôt de la rebâtir, non pas telle qu'elle avait été, mais avec une magnificence qui la rendit le plus bel édifice de l'univers. Anthémius de Tralles, le plus habile architecte de ce temps, dressa le plan et commença l'ouvrage; mais il mourut après avoir jeté les premiers fondements. Isidore de Milet l'acheva, et les connaisseurs observent que le plan est supérieur à l'exécution.

« De la plus grande place de Constantinople, nommée Augustéon, on arrivait dans une cour carrée, environnée de quatre portiques, et au milieu de laquelle était un bassin d'eau jaillissante, parce que les Grecs ont coutume de se laver le visage et les mains avant d'entrer dans une église. Après avoir traversé un double portique, on entrait dans l'église par neuf portes. L'édifice, tourné vers l'orient, suivant l'ancien usage, était de forme carrée, plus long que large. Il avait environ 84 mètres de longueur sur 76 mètres de largeur, et 47 mètres de hauteur, sans y comprendre le dôme de 36 mètres de diamètre et de 53 mètres d'élévation. Tout l'édifice reposait sur huit grosses piles et vingt-huit colonnes de marbre de diverses couleurs. La nef, s'arrondissant aux extrémités, formait un ovale. Le long des trois côtés de la nef, régnait une galerie haute où les femmes s'assemblaient; car dans les églises grecques elles sont séparées des hommes. Les chapiteaux des colonnes étaient d'airain bronzé ou argenté. Les plus beaux marbres dont les murs étaient revêtus, les compartiments de marbre et de porphyre qui formaient le pavé du temple, l'or, l'argent, les pierreries et la mosaïque des voûtes, une infinité de lampes de tous les métaux précieux et de toutes les formes éblouissaient les regards et partageaient l'admiration. L'an 558, le dôme, fendu alors en plusieurs endroits par les fréquents tremblements de terre, tomba dans la partie orientale, tandis que l'on travaillait à la réparer. Justinien le fit rebâtir par Isidore, neveu du premier architecte. Il fut élevé de sept mètres au-dessus de sa première hauteur. Pour éviter les incendies, Justinien n'employa point de bois de charpente; il fit recouvrir la voûte avec de longues tables de marbre. »

Quand le temple de Sainte-Sophie fut terminé, on songea à le décorer avec magnificence. L'or et les mosaïques furent prodigués sur toutes les surfaces; tous les murs étaient revêtus de marbres précieux; les chapiteaux et les corniches furent dorés, les voûtes des bas-côtés peintes à l'encaustique, la coupole rehaussée d'une mosaïque dorée et colorée. En général toutes les peintures étaient sur fond d'or : c'est un des caractères de l'architecture polychrôme des Byzantins, caractères que l'on retrouve dans les églises des XI^e et XII^e siècles de notre pays, et surtout en Sicile et en Italie. Il y avait d'ailleurs à Sainte-Sophie une grande profusion de vases précieux et de candélabres. Enfin, seize ans après avoir été commencée, la basilique de Sainte-Sophie était achevée. L'empereur voulut que la dédicace du nouvel édifice fût faite avec éclat. Dans son admiration, il s'écria : « Gloire à Dieu, qui m'a jugé digne d'accomplir cet ouvrage : je t'ai vaincu, Salomon ! »

Nous ne donnerons pas une description détaillée de chacune des parties de l'église de Sainte-Sophie, nous serions entraîné trop loin. Nous renvoyons le lecteur curieux de voir des détails sur ce monument à la description en latin de Du Cange : l'ouvrage de ce dernier est un trésor d'érudition, comme tous les écrits composés par lui.

Les façades des églises byzantines offrent quelques caractères particuliers que nous devons indiquer. Elles se font remarquer au premier coup d'œil par une grande simplicité architecturale; quelquefois, néanmoins, elles se distinguent par des ornements propres à l'Orient, par des moulures qu'on ne retrouve point ailleurs; généralement aucune pente ne surmonte la façade de manière à indiquer l'inclinaison des toits, en sorte que le sommet offre une ligne horizontale.

Une coupole centrale surmonte la façade; si le temple est vaste, des coupoles plus basses occupent tous les angles à la rencontre des galeries intérieures qui forment le porche ou vestibule et les nefs latérales de l'édifice.

L'autel des anciennes églises byzantines présente la plus frappante analogie avec celui des basiliques latines. Il est quadrangulaire, en pierre ou en marbre, mais il n'est jamais surmonté d'un gradin, comme l'autel romain; les flambeaux se placent isolément aux quatre angles. Le ciboire byzantin, porté par quatre colonnes qui s'élèvent aux angles de l'autel, a quelquefois la forme d'une coupole, et se trouve surmonté d'une portion de sphère supportant une croix. (*Voy.* AUTEL.)

En avant de l'autel est une clôture dans laquelle s'ouvrent les *portes saintes;* un rideau qui, dans le cours des cérémonies, se tire et se ferme à plusieurs reprises pour voiler ou pour découvrir le sanctuaire, surmonte les portes et s'harmonise avec elles par la richesse des broderies et des peintures qui le décorent. Les Grecs modernes, fidèles à leurs vieilles institutions, ont conservé la

plus grande partie de ces antiques dispositions et des cérémonies qui semblent s'y attacher étroitement. (Instructions du Comité hist. des arts et monuments.)

III.

Qu'il ait existé un *art byzantin* proprement dit, c'est une question qui nous paraît décidée affirmativement. Que cet art soit caractérisé spécialement par la présence de la coupole, c'est encore un trait admis de tout le monde. Il nous reste maintenant à indiquer comment le style byzantin s'infiltra, si l'on peut s'exprimer ainsi, dans l'art de l'Occident. Voici d'abord quelques faits. Les artistes byzantins, à plusieurs reprises, se répandirent au moyen âge dans toutes les contrées de l'Occident. Nous savons que l'abbaye de Saint-Médard, à Soissons, fondée vers l'an 560, par Clotaire Ier; que l'abbaye impériale de Stavello, située près de celle de Saint-Hubert, en Belgique; que la chapelle de Charlemagne, à Aix, et d'autres églises bâties sous ses auspices sur les bords du Rhin, sont construites dans le style oriental et d'après les influences byzantines. Pendant le siècle qui suivit celui de Charlemagne, les persécutions des iconoclastes forcèrent une foule d'artistes byzantins à émigrer dans l'Occident.

L'art byzantin a fait invasion en Occident par trois points principaux : 1° la Sicile, occupée par Nicéphore, vers 830; 2° par l'exarchat de Ravenne; 3° par Venise. Nous ne mentionnons pas ici les causes spéciales de la diffusion de l'art byzantin ; nous en avons indiqué quelques-unes ci-dessus; nous en pourrions alléguer beaucoup d'autres.

Il n'est pas difficile de constater par les monuments l'influence byzantine en Sicile et dans les contrées qui forment aujourd'hui le royaume de Naples. Dans un grand travail, l'*Histoire de la conquête des Normands en Italie*, publié par M. le duc de Luynes, on a figuré un grand nombre de monuments que l'histoire assure être dus à l'art grec. Ainsi la cathédrale de Monte-Sant-Angelo (*in monte Gargano*) offre à l'examen du curieux de magnifiques portes en bronze, ornées de vingt-quatre compartiments ou panneaux représentant tous les traits bibliques relatifs aux diverses apparitions des anges. « L'Italie, dit l'auteur de cet ouvrage, mettait à contribution les artistes et les ciseleurs de la Grèce. » Voici des renseignements plus précis encore. Un Grec du nom de Byzantius occupa le siége épiscopal de Bari, depuis 1028 jusqu'à 1035 : il est regardé comme le fondateur de la cathédrale de Bari, sur l'emplacement qu'elle occupe aujourd'hui. « Considérant, dit Ughelli, que l'ancienne cathédrale était mal bâtie et trop étroite, il résolut de jeter les fondements d'une nouvelle église et de lui donner des proportions, dont la majesté excitât l'admiration des âges futurs. C'est pourquoi il voulut qu'elle fût construite selon l'ordre dorique, sous la direction du plus fameux architecte de l'époque, et pour l'orner, il fit venir de l'île de Paros vingt colonnes d'une hauteur prodigieuse, et deux cents colonnes plus petites, qui furent ensuite disposées avec une telle symétrie, que cet ouvrage passa pour une merveille d'architecture. »

Après la mort de Byzantius, qui avait été obligé de se retirer à Constantinople, son successeur, Nicolas, continua ce grand travail, plaça la nouvelle église sous l'invocation de la sainte Vierge, et la consacra peu de temps après, 1053. Il paraît que l'évêque Nicolas s'occupa surtout de l'intérieur. Malgré d'assez nombreux désastres, la cathédrale de Bari montre encore actuellement à l'observateur beaucoup de traits de sa physionomie architectonique primitive. Partout on y reconnaît les influences orientales; la coupole orientale est tout à fait dans le goût byzantin, et les détails en sont d'une belle et curieuse exécution. La fenêtre en arcade du milieu est remarquable aussi par le fini des sculptures : Les rinceaux, les feuillages, les sculptures et les animaux variés qui en composent l'ornementation appartiennent également au style byzantin. La cathédrale de Bari est fort intéressante; elle n'a pas été suffisamment appréciée des voyageurs.

A huit lieues environ au nord de Bari, en suivant les côtes de l'Adriatique, on arrive à la petite ville de Trani, dont la cathédrale, située tout au bord de la mer, n'est défendue contre les flots que par un quai d'une élévation médiocre. Sauf son campanile et sa grande porte, elle n'offre rien de remarquable au premier abord ; ce campanile paraît être de même caractère que ceux de Bari et de Melfi. La porte, qui a cinq mètres de hauteur sur trois de largeur environ, est composée de plaques de bronze fixées sur un fond de bois de chêne; le travail en est merveilleux et peut passer pour un chef-d'œuvre d'art byzantin. Que ces ciselures appartiennent à l'art byzantin, c'est à la lettre qu'il le faut prendre, puisque certains auteurs prétendent qu'elles ont été exécutées à Constantinople même. Ajoutons ici une note relative à la figure de la sirène qui se montre si souvent sur la porte en bronze de la cathédrale de Trani. « La Vénus Derceto, déesse syrienne, avait le corps moitié de femme, moitié de poisson. » Ne faut-il pas voir une allusion à ce fait mythologique dans certaines sculptures du moyen âge, où la sirène joue un rôle équivoque ?

Il nous est impossible de suivre tous les documents que nous possédons sur l'introduction de l'art byzantin en Sicile et dans le midi de l'Italie : c'est un fait admis d'ailleurs par beaucoup d'antiquaires italiens, et nous acceptons leur témoignage, d'autant plus que des monuments encore subsistants l'appuient solidement.

La ville de Ravenne, si longtemps possédée par l'empire grec, lorsque le reste de l'Italie était entre d'autres mains, présente de nos jours encore un magnifique monument byzantin dans la curieuse église de Saint-Vital. Nous ne prétendons pas que l'église de Sainte-Sophie ait été copiée dans celle de Saint-Vital

et dans celle de Saint-Marc de Venise ; nous soutenons seulement que ces deux derniers édifices ont été élevés sous les influences directes de l'architecture byzantine ; et ainsi tombent les objections de ceux qui avancent que Saint-Vital et Saint-Marc n'appartiennent pas au style byzantin, puisqu'une construction peut fort bien avoir été bâtie d'après les mêmes principes qu'une autre, sans que les deux soient entièrement semblables.

M. Joseph Bard a écrit et publié un opuscule intitulé : *Statistique monumentaire dressée dans la ville de Ravenne.* On y trouve de bons renseignements.

Il n'est guère d'archéologues qui n'admettent l'origine byzantine de Saint-Vital de Ravenne et de Saint-Marc de Venise. Il serait donc superflu d'insister plus longuement sur ce point. Vasari dit positivement que l'église de Saint-Marc fut bâtie dans le style grec, par des architectes grecs, en 970. Félibien prétend, de son côté, qu'elle fut reconstruite, en 1178, par un architecte que le doge S. Ziani avait fait venir de Constantinople.

IV.

En 1842, un architecte habile et savant a publié un volume in 4°, accompagné de 37 planches, intitulé : *Eglises byzantines en Grèce.* M. Couchaud, auteur de ce travail intéressant, entreprit un voyage en Grèce, où il passa plusieurs années à étudier et à relever les plans, à dessiner les élévations, les coupes et les détails des monuments les plus remarquables de l'époque qui suivit celle de l'art antique. Voici une analyse très-abrégée du résultat de son travail.

Il résulte de l'étude et de la comparaison des monuments grecs du moyen âge, qu'il y eut en Grèce, ainsi que de M. de Rumohr l'avait énoncé précédemment par induction, trois époques distinctes dans l'histoire de l'architecture, et que toutes les plus anciennes églises byzantines sont construites d'après le plan de la basilique antique, ayant toutefois une disposition centrale particulière, permettant de placer au milieu du monument une coupole élevée et élégante, construite sur une partie cylindrique à l'intérieur, et prismatique (octogone) à l'extérieur, pendant les première et deuxième époques, qui sont aussi les plus belles. Les plus anciennes façades, depuis Constantin jusqu'à Justinien Ier en 527, présentent une masse carrée, terminée à son sommet par une corniche en pierre ou en marbre, souvent en brique, et forment des angles saillants et rentrants. Sur ces façades il n'y avait aucun fronton indiquant la pente du comble ; car la charpente, alors comme plus tard, ne fut jamais employée par les Grecs pour couvrir les édifices ; on se servait seulement de terrasses et de dômes. Une ou plusieurs portes donnaient accès dans ces églises ; elles étaient généralement ornées de moulures très-refouillées, et le linteau se trouvait soulagé par un arc en décharge. Les façades latérales différaient peu des façades principales ; elles avaient aussi une porte. Les absides, souvent au nombre de trois, étaient simples, et leur forme plus souvent demi-circulaire que polygonale. Elles étaient percées d'une ou plusieurs ouvertures. L'architecture de cette première époque ressemble encore parfaitement à son modèle, l'architecture chrétienne romaine primitive.

Dans la seconde époque du règne de Justinien Ier, en 527, jusqu'au xe siècle, les dômes se multiplient et finissent par régner, même au-dessus du porche. Le plan de la basilique romaine est maintenu, mais modifié. Les nefs augmentent en nombre, les piliers carrés remplacent les colonnes, qui deviennent de plus en plus rares ; les pendentifs se modifient et varient. Les voûtes, se divisant par zones horizontales, se décorent de peintures. Les fenêtres ne sont plus placées que sur la partie cylindrique et perpendiculaire du dôme central ; leur sommet pénètre encore dans la calotte sphérique. Dans cette seconde époque, l'architecture se développe dans un style plus riche et plus brillant que celui pratiqué en Italie après les guerres des Goths.

Dans la troisième époque, enfin, du xe au xiie siècle, le plan tend à se rapprocher de nouveau de celui des basiliques romaines. Dans les façades, l'inclinaison des toits est indiquée par des frontons. Les tribunes réservées aux femmes ont disparu ; on leur réserve certaines parties des nefs latérales. Alors arrive aussi une profusion et une richesse extraordinaire d'ornements inconnus jusqu'alors. Des voûtes en berceau règnent sur toute la longueur de l'édifice. Cette époque conserva jusqu'à la fin ses caractères essentiels et le plan général de l'époque de Justinien, sans toutefois atteindre les dimensions, la magnificence, la solidité et l'exécution matérielle des monuments de la première époque.

V.

L'influence byzantine s'est fait sentir fortement en France, et il nous suffira de le constater par la description abrégée de quelques monuments de premier ordre. Commençons par la curieuse église de Saint-Front, de Périgueux : depuis longtemps l'attention des antiquaires français a été vivement émue par le caractère original de cette construction.

Laissons parler M. de Vernheil, archéologue instruit, qui a étudié d'une manière toute particulière la cathédrale actuelle de Périgueux. « Le plan en croix grecque de l'église de Saint-Front, ses cinq coupoles, surtout sa toiture en terrasses d'allées, où le bois et les métaux n'entrent pour rien, témoignent assez de son origine byzantine. Je ne pouvais cependant songer à la rattacher à ceux de nos édifices des xie et xiie siècles, que l'on nomme aussi byzantins : c'était évidemment une reproduction plus ou moins complète d'un type néo-grec quelconque. Je passai donc en revue les principaux édifices à coupoles dans leur ordre chronologique. Jusqu'à l'an mil, il n'y en a point qui ait pu servir de modèle à l'architecture de Saint-Front ;

je suis même convaincu que, jusqu'à cette époque, l'influence byzantine n'a guère poussé à construire en Palestine, en Italie, mais surtout en France, que des édifices ronds ou octogones, comme le Saint-Sépulcre, Saint-Vital, l'église d'Aix-la-Chapelle. Aux approches de l'an mil apparaissent plusieurs églises à cinq coupoles, telles que le Pantocrator de Constantinople, qui ont des rapports généraux avec Saint-Front. Parmi les édifices de cette famille, il en est un, la célèbre basilique de Saint-Marc de Venise, qui se distingue de tous les autres par des dispositions si neuves, si originales, si bizarres même, qu'il doit être considéré comme un type à part, comme un édifice unique : voici ces dispositions, dont j'ai tâché de me rendre compte par l'analyse :

« Les architectes de Saint-Marc voulaient construire un édifice vaste comme Sainte-Sophie, l'idéal que se proposèrent toujours les artistes byzantins. Ne pouvant reproduire sa coupole immense, ils en donnèrent la monnaie, s'il est permis de s'exprimer ainsi : Saint-Marc eut donc cinq coupoles presque égales, copies réduites de la coupole de Sainte-Sophie. Ils placèrent la plus grande, qui n'a cependant que 14 mètres de diamètre, au centre d'une croix grecque ; les quatre autres couvrirent les quatre branches de la croix. Ces cinq coupoles ainsi juxtaposées, l'on conçoit que deux des piliers et un des grands arcs de chaque petite coupole durent se confondre avec les piliers et les grands arcs de la coupole centrale. Ainsi s'opéra la liaison des divers membres de l'édifice.

« Quoiqu'ils eussent ainsi multiplié les coupoles, les architectes de Saint-Marc étaient encore loin des dimensions de Sainte-Sophie ; pour agrandir leur plan, ils donnèrent aux grands arcs de coupoles, et par conséquent aux piliers qui les supportent, un développement excessif et tout à fait inutile à leur solidité. Chaque pilier eut ainsi plus de 20 pieds sur chaque face, et plus de 80 pieds de tour ; et chaque grand arc, devenu une large voûte en berceau, fut, à l'exception de ceux de la coupole centrale, fermé par un mur très-mince à son ouverture extérieure : ces murs, qui dessinent la croix grecque à l'extérieur et ne concourent en rien à la solidité de l'édifice, furent percés de nombreuses fenêtres.

« Ces piliers se trouvaient en saillie dans l'intérieur de l'édifice qu'ils rétrécissaient de toute leur masse. Sans nuire à leur solidité, on put les évider intérieurement et les creuser en coupoles. Les quatre piliers qui supportent la coupole centrale furent percés sur leurs quatre faces de quatre grandes ouvertures superposées ; les arcades inférieures firent communiquer entre eux ces bas-côtés formés le long des nefs principales par l'élargissement des grands arcs ; les arcades supérieures éclairèrent des galeries hautes pratiquées dans la masse des piliers.

« Ces dispositions essentielles de Saint-Marc se retrouvent à Saint-Front dans toute leur originalité, dans toute leur bizarrerie. En effet, la description analytique que je viens de faire de la première basilique s'applique rigoureusement à la seconde. Comme il faudrait la restreindre de tout point, pour qu'elle pût s'appliquer de même aux édifices où l'on s'accorde à reconnaître des imitations de Saint-Marc, à Saint-Antoine de Padoue, par exemple, j'en ai conclu qu'il y avait dans l'un des deux édifices imitation directe, immédiate de l'autre ; qu'enfin Saint-Marc était un original dont Saint-Front n'était que la copie. Je dois dire que l'apparence des deux édifices est loin d'être la même ; leur ressemblance n'est point de celles qui saisissent, elle est intime, et l'analyse peut seule en faire apprécier toute l'étendue. Mais cette différence d'aspect résulte des adjonctions ou des restaurations successives qui ont altéré le plan primitif des deux basiliques ; elle résulte surtout de l'abandon fait par l'architecte de Saint-Front, de l'ornementation proprement byzantine. »

Nous admettons volontiers avec quelques auteurs, et avec M. de Caumont entre autres, que l'église cathédrale de Cahors peut nous donner une idée des constructions byzantines carlovingiennes, parce qu'elle reproduit les dispositions que nous connaissons comme caractéristiques d'un siècle de mouvement et de renaissance. Nous ne voudrions pas pour cela en faire un monument contemporain de Charlemagne, ou même antérieur au règne de ce grand prince. Les deux voûtes en coupole de Cahors ont 19 mètres de diamètre et sont dignes de l'observation des architectes et des antiquaires. Le cintre affecte à l'extérieur la forme conique, à sommet obtus : on l'a plusieurs fois revêtu d'épaisses couches de mortier pour le préserver de l'infiltration des eaux pluviales. Il en a été de même autrefois à Angoulême, lorsque les voûtes en coupole s'élevaient au-dessus du toit, autant qu'on en peut juger par analogie. Du reste, les parties les mieux caractérisées de la cathédrale d'Angoulême et surtout les coupoles annoncent évidemment des influences byzantines. Comment pourrait-on les méconnaître ces influences de l'art de Byzance lorsqu'elles sont si fortement empreintes à Saint-Front de Périgueux, à Saint-Etienne de Cahors, à Saint-Pierre d'Angoulême, dans les deux anciennes abbatiales de Solignac et de Souillac, et dans Notre-Dame du Puy, où l'on voyait autrefois des figures byzantines de personnages ecclésiastiques bénissant à la manière grecque ? La chapelle de Sainte-Croix de Montmajour, d'après une note du savant M. Didron, doit aussi être rangée au nombre des édifices byzantins.

Une inscription sculptée au-dessus de la porte d'entrée, en caractères du XIIe ou du XIIIe siècle, déclare que cette chapelle a été fondée primitivement par Charlemagne, qui se serait emparé d'Arles alors au pouvoir des Sarrasins, et aurait fait inhumer dans la chapelle de Sainte-Croix plusieurs guerriers de France (*pluris de Francia*), morts dans le combat. La chapelle actuelle ne date pas de

Charlemagne, et paraît, d'après l'histoire, avoir été bâtie par Rambert, abbé de Montmajour ; elle a été consacrée le 13 mai 1019.

Ce monument, chef-d'œuvre d'élégance et qui est appareillé merveilleusement, présente une extraordinaire analogie, quant à la forme et aux dimensions, avec les églises de la Grèce. Trois églises particulièrement, dont une à Athènes et les deux autres au mont Athos, sont, en quelque sorte, le modèle ou le calque de la chapelle Sainte-Croix. C'est à des monuments de cette espèce qu'il faut réserver exclusivement en France la dénomination d'architecture byzantine.

VI.

L'architecture byzantine pénétra en Russie avec la religion, qui y fut portée par les Grecs; elle s'y est maintenue avec ses formes natives plus longtemps qu'en aucun autre pays. Dans le x^e siècle. la princesse Elga fit bâtir à Kief une église dans le style grec. En 988, le grand duc Wladimir en fit édifier une autre, dédiée d'abord à la Sagesse divine, sur le même plan que Saint-Marc de Venise, c'est-à-dire avec cinq coupoles dorées, dont une centrale. Au xi^e siècle, des artistes grecs en élevèrent à Novogorod une autre sur le plan de la précédente, avec de légères modifications. Il y avait un grand nombre d'églises semblables, qui ont été détruites dans les irruptions des Tartares, au xiii^e siècle. On continua d'employer des architectes grecs longtemps encore après cette époque. Les coupoles prirent alors la forme bulbeuse des mosquées moresques. M. Hope, dans son *Histoire de l'architecture*, établit que l'architecture byzantine de la Russie a des rapports intimes avec celles des Arabes et des Persans, et qu'elle a étendu des ramifications au nord de l'Europe, comme au sud de l'Asie, sur les rivages de la mer des Indes, comme sur les bords de l'Océan Atlantique.

C

CABLE. — Espèce de moulure ou d'ornement, en usage durant la période romano-byzantine et ayant la figure d'une grosse corde ou d'un câble. Cette moulure est communément employée autour des archivoltes, quelquefois sur le tailloir des chapiteaux, quelquefois encore sur les saillies de la corniche extérieure de l'abside.

On dit, en termes d'architecture, que des cannelures sont *câblées*, lorsqu'elles sont relevées et contournées en forme de câbles.

CÆMENTUM. — On interprète le mot *cæmentum*, par *moellons*, dit Millin, parce que Vitruve oppose le *cæmentum* aux gros quartiers de pierre et aux gros cailloux qui font avec le moellon les trois espèces de *cæmentum* pris généralement. Le *cæmentum* en général signifie toute sorte de pierre qui est employée entière, et telle qu'elle a été produite dans la terre, quand même elle aurait reçu quelques coups de marteau, et aurait été grossièrement équarrie ; cela ne change point son espèce, et ne saurait la faire appeler pierre de taille. La pierre de taille est ce que les Latins appelaient *politus lapis*, différente de celle qu'on appelle *cæsus*, en ce que *cæsus* est celle qui est seulement rompue par quelque grand coup, et que *politus* se dit de celle qui est exactement dressée par une infinité de petits coups. Nos maçons font trois espèces de ces pierres non taillées qui ont quelque rapport avec le *cæmentum* des anciens, mais elles en diffèrent par la grosseur. Les plus grosses sont les quartiers qu'ils appellent de deux et de trois à la voie. Les moyennes sont appelées *libages*, et les petites sont les moellons. Vitruve, au 6^e chapitre du vii^e livre, appelle les éclats de marbre que l'on pile pour faire le stuc, *cæmenta marmorea*.

CAGE D'ESCALIER. — Dans plusieurs édifices religieux de la période ogivale, on a construit des escaliers et des cages d'une élégance extraordinaire. C'est le propre de toute architecture originale d'embellir les membres nécessaires au corps de l'édifice, soit pour en assurer la solidité, soit pour en compléter l'ensemble. Le style ogival, jusque dans les parties les plus secondaires des constructions religieuses, a su imprimer un cachet de distinction. On connaît des cages d'escalier en pierre, qui ont été bâties avec une légèreté admirable, et couvertes d'ornements de toute espèce. C'est surtout au xvi^e siècle que les artistes épuisèrent dans des cages d'escalier en bois toutes les ressources de l'ornementation capricieuse qui régna immédiatement avant l'époque de la Renaissance. Non-seulement les montants qui supportent les degrés, mais encore la saillie extérieure de ces degrés, et la balustrade qui suit tous les tours et détours de la spirale, sont sculptés avec un soin étonnant et décorés de feuillages, d'arabesques, de têtes humaines, de têtes d'animaux, de formes fantastiques, et de ces mille ornements que l'imagination savait alors créer et animer en si grande quantité. Nous en avons observé dans ce genre de fort curieux, à Amiens, à Angers, dans l'église de la Trinité. A la Renaissance, les architectes se plurent également à décorer les cages des escaliers principaux. Dans les châteaux si pittoresques des bords de la Loire, dans le Blaisois et la Touraine, on admire de charmantes compositions de cette nature. Qu'il nous suffise de citer les châteaux de Blois, de Chambord, de Chenonceaux, d'Azay-le-Rideau. Nous indiquerons comme le chef-d'œuvre du genre, l'*escalier Royal* de la cathédrale de Tours. Cet escalier en hélice est établi dans la tour septentrionale : il repose sur une clef de voûte, dont les arceaux ou nervures seules existent. La cage de l'escalier est transparente, formée de colonnettes et de moulures prismatiques ; et cet escalier qui semble si fragile et s'ap-

pu er, pour ainsi dire, sur le vide, n'a pas moins de 75 degrés.

La cage d'un clocher est l'assemblage de charpente qui forme le corps du clocher jusqu'à la base de la flèche.

CAISSON. — Le *caisson* est un compartiment ou renfoncement carré, hexagone, octogone, dont les parois sont ordinairement ornées d'une moulure et formées sur une surface, principalement sur celle d'une voûte, d'un plafond, par un réseau de moulures qui s'entrecroisent. Le fond du caisson s'appelle caisse, et le caisson lui-même s'appelle encore *panneau*, *cassette* et *caisse*. On remplit la *caisse* de rosaces, de fleurs et d'ornements variés, tels que muffles d'animaux, fruits, coquilles, groupes, arabesques, etc.

Dans les monuments d'architecture classique on emploie les caissons dans l'ornement du soffite de la corniche dorique, où on les place entre les mutules, et dans celui de la corniche corinthienne et composite, où ils remplissent l'espace entre les modillons.

On doit chercher l'origine du caisson, disent les auteurs, dans la charpente ou dans les assemblages de bois qui servirent à former les premières constructions. Les solives d'un plancher, disposées également et coupées par d'autres solives dans lesquelles elles s'emboîtent, forment naturellement des caissons. En beaucoup de pays, et surtout en Italie, les plafonds de tous les appartements, de toutes les chambres, sont faits de cette sorte.

Durant la période romano-byzantine, les caissons furent peu usités dans les monuments religieux. Ce n'est guère qu'à l'archivolte des portes principales et dans de petites dimensions que l'on remarque des caissons remplis de têtes de clous ou de pointes de diamant. On pourrait regarder comme des caissons les compartiments établis à la voussure de la porte occidentale dans certaines églises du XIIe et du XIIIe siècle, où l'on figurait les travaux champêtres par les divers signes du zodiaque. Ne pourrait-on pas même aller plus loin en considérant comme une variété des caissons les trèfles ou quatre feuilles de certaines façades de cathédrales, comme à Auxerre, dans le fond desquels on a sculpté des scènes historiques ou des ornements variés.

Nous devons reconnaître néanmoins que le style ogival a rarement employé les caissons dans son ornementation : on peut ajouter qu'il n'en a jamais fait usage comme système. C'est à l'époque de la Renaissance seulement que les architectes adoptèrent l'usage des caissons dans l'ornementation de la plupart des édifices religieux ou civils. Il n'y a pas d'églises du milieu du XVIe siècle, où l'on n'en rencontre un très-grand nombre. Le *champ* ou le *fond* des caissons est rempli de masques humains, de figurines et quelquefois de peintures. Au château de Chambord, les voûtes sont chargées de caissons au centre desquels sont sculptés des F couronnés et des salamandres au milieu des flammes, emblèmes du roi François Ier. A l'église de Sully-la-Tour, au diocèse de Nevers, le portail situé sous la tour est orné de caissons remplis de sculptures fort délicates : il en est de même aux églises de Saint-Symphorien, à Tours, et de Montrésor, en Touraine.

Les grands retables d'autels, au XVIe siècle, surmontés d'un baldaquin en demi-voûte saillante au-dessus de la table de l'autel, offrent communément des caissons ornés avec beaucoup de luxe et de goût. Il n'est pas jusqu'aux grands siéges et aux stalles de la même époque qui ne présentent le même système de décoration.

Les nervures des voûtes gothiques, au XVIe siècle, en multipliant et compliquant leurs rameaux, ont formé des espèces de caissons irréguliers dans lesquels la sculpture n'a placé aucun ornement. Ce système de nervures nombreuses, s'épanouissant dans tous les sens, a donné naissance, en Angleterre, à des compositions aussi savantes qu'originales. Nous citerons seulement ici la chapelle de Windsor et la chapelle du Roi au collége de Cambridge. A la cathédrale de Strasbourg et à celle de Beauvais, dans des chapelles accessoires, on admire aussi des voûtes à compartiments multipliés, d'une grande finesse et d'une grande élégance.

CALENDRIER. — I. On a sculpté, au portail d'un assez grand nombre d'églises romano-byzantines, au XIe et au XIIe siècle, et même d'églises ogivales du XIIIe siècle, dans des espèces de caissons ou de médaillons, des emblèmes représentant les divers travaux de l'agriculture : ces emblèmes figurent eux-mêmes les mois de l'année durant lesquels les travaux des champs sont exécutés. Ces calendriers, qu'il ne faut pas confondre avec les zodiaques, ornent communément les pieds droits des portes et sont toujours très-curieux par les renseignements qu'ils donnent sur le costume et les usages populaires de l'époque à laquelle ils appartiennent.

Dans l'introduction à son livre de l'*Iconographie chrétienne*, M. Didron, en faisant une rapide analyse du *Miroir universel* de Vincent de Beauvais, montre que la sculpture avait pris à tâche de reproduire, par des statues et des bas-reliefs, l'ordre scientifique suivi par le savant précepteur de saint Louis dans son résumé des connaissances au XIIIe siècle. L'ordre de classification adopté par Vincent de Beauvais est suivi dans la statuaire qui décore l'extérieur de la cathédrale de Chartres. Après avoir représenté la création et la chute de nos premiers parents, l'artiste plaça, à la droite d'Adam chassé du paradis terrestre et condamné au travail, et pour la perpétuelle instruction de tous, d'abord un calendrier de pierre avec tous les travaux de la campagne ; puis, un catéchisme industriel avec les travaux de la ville ; enfin, et pour les occupations intellectuelles, un manuel des arts libéraux personnifiés de préférence, dans un philosophe, un géomètre et un magicien. Le tout se développe en cent trois figures au porche du nord, et prin-

cipalement dans l'arcade de droite. (*Introd. à l'Iconog. chrét.*, pag. XIII et XIV).

Nous lisons dans le *Guide de la peinture*, sous le titre : *Comment on représente le temps mensonger de la vie*, que les Grecs figuraient sur les murailles de leurs églises un calendrier avec les différents signes du zodiaque. « Après avoir tracé un premier cercle où sont figurées les quatre saisons, sous l'emblème de personnages allégoriques, décrivez un autre cercle encore plus grand que le premier, dit l'auteur du *Guide*. Tout autour faites douze cases ; puis au dedans les douze signes des douze mois. Faites bien attention de placer chaque signe auprès des saisons qui y répondent. Ainsi donc vous mettrez auprès du printemps, le bélier, le taureau, les gémeaux ; auprès de l'été, le cancer, le lion, la vierge ; auprès de l'automne, la balance, le scorpion, le sagittaire ; auprès de l'hiver, le capricorne, le verseau et les poissons. Disposez donc ces signes suivant leur ordre, tout autour du cercle, et ayez soin d'écrire au-dessus de chacun, son nom, et aussi les noms des mois, de la manière suivante. Au-dessus du bélier, écrivez mars ; au-dessus du taureau, avril ; au-dessus des gémeaux, mai ; au-dessus du cancer, juin ; au-dessus du lion, juillet ; au-dessus de la vierge, août ; au-dessus de la balance, septembre ; au-dessus du scorpion, octobre ; au-dessus du sagittaire, novembre ; au-dessus du capricorne, décembre ; au-dessus du verseau, janvier ; au-dessus des poissons, février. » (*Guide de la peint.*, trad. Durand, pag. 409.)

Les observateurs ont fait une remarque assez curieuse en examinant les calendriers en pierre sculptés à la porte des églises romano-byzantines : c'est que les emblèmes des travaux champêtres, de même que les signes du zodiaque, ne se suivent pas toujours régulièrement, selon l'ordre de la succession des saisons. Quelques-uns en ont conclu que ces sculptures étaient exécutées avant la porte dont elles forment le principal ornement, soient qu'elles y aient été apportées d'ailleurs, enlevées à un édifice antérieur et maladroitement replacées, soit qu'elles aient été travaillées sur des pierres isolées, que l'architecte a fait ensuite entrer dans sa construction. D'autres y voient une distraction du constructeur, sinon un acte d'ignorance. Il arrive parfois qu'au sommet de l'archivolte on voit un emblème qui devrait se trouver plus bas : on a cru que c'était un signe propre à marquer à quelle époque les travaux avaient été entrepris. Nous n'attachons pas grande importance à ces diverses conjectures ; nous les avons notées cependant, par considération pour ceux qui sont d'une opinion contraire.

II. Autrefois, dans certaines églises cathédrales, collégiales et abbatiales, on avait coutume d'attacher au cierge pascal une table en forme de calendrier, où étaient indiquées les principales fêtes de l'année. Cet usage a disparu depuis assez longtemps. Pour en donner une idée exacte, nous allons transcrire quelques pages des *Voyages liturgiques* par Lebrun Desmarettes :

« Il y a une pratique à Rouen qui est fort ancienne, et que nous trouverions sans doute dans l'ancien ordinaire de six cent quarante ans, si l'on n'en avait pas déchiré quelques feuillets à cet endroit-là. C'est l'inscription de la Table pascale sur un beau vélin, que l'on attache à hauteur d'homme autour d'une grosse colonne de cire, haute environ de 25 pieds, au haut de laquelle on met le cierge pascal entre le tombeau de Charles V et les trois lampes ou bassins d'argent. Cette table était (à ce que je m'imagine) autrefois lue tout haut par le diacre, après qu'il avait chanté son *Paschale præconium*, dont elle était apparemment une partie. Du moins était-elle exposée, comme elle est encore présentement, à la vue de tout le monde, depuis Pâques jusqu'à la Pentecôte inclusivement. Il en est fait mention dans le livre VI*e* *des divins Offices* de l'abbé Rupert, chap. 29 ; dans le livre intitulé *Gemma animæ*, d'Honorius d'Autun ; au traité *de antiquo Ritu missæ*, chap. 102 ; dans Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, lib. VI, cap 80 ; et dans Jean Beleth, *Livre des divins Offices*, chap. 108, en ces termes : *Annotatur quidem in cereo paschali annus ab incarnatione Domini : inscribuntur quoque cereo paschali indictio vel æra, atque epacta.* Quand j'ajouterai qu'on y marquait non-seulement l'année et l'épacte, mais encore les fêtes mobiles, combien il y a que l'église de Rouen est fondée, qui en a été le premier évêque, combien il y a qu'elle est dédiée, l'année du pontificat du pape, celui de l'archevêque de Rouen et celui du roi ; ce n'est rien dire : il faut la donner ici telle qu'elle était en l'année 1697.

Tabula Paschalis, anno Domini 1697.

Annus ab origine mundi	5697
Annus ab universali diluvio	4052
Annus ab Incarnatione Domini	1697
Annus a Passione ejusdem	1664
Annus a Nativitate B. Mariæ	1711
Annus ab Assumptione ejusdem	1647
Annus indictionis	5
Annus cycli solaris	29
Annus cycli lunaris	7

Annus præsens a Pascha præcedente usque ad Pascha sequens est communis abund.

Epacta		7
Aureus numerus		7
Littera dominicalis		F
Littera martyrologii		G
Terminus Paschæ	14	april.
Luna ipsius	16	april.
Annotinum Paschæ	22	april.
Dies Rogationum	13	maii
Dies Ascensionis	16	maii
Dies Pentecostes	26	maii
Dies Eucharistiæ	6	junii
Dominicæ a Pentecoste usque ad Adventum		26
Dominica prima Adventus	1	decemb.
Littera dominicalis anni sequentis		E
Annus sequens est 1698, communis ord.		
Littera martyrologii anni sequentis		C
Dominicæ a Nativitate Domini usque ad Septuagesimam anni sequentis		4

Terminus Septuagesimæ anni sequentis	26	januar.
Dominica Septuagesimæ anni sequentis	26	januar.
Dominica I Quadragesimæ anni sequentis	16	februar.
Dies Paschæ anni sequentis	30	mart.
Annus ab institutione S. Meloni		1439
Annus a transitu ejusdem		1588
Annus ab institutione S. Romani		1066
Annus a transitu ejusdem		1053
Annus ab institutione S. Audoeni		1051
Annus a transitu ejusdem		1008
Annus a dedicatione hujus ecclesiæ metropolitanæ		663
Annus ab institutione Rollonis primi ducis Normanniæ		785
Annus a transitu ejusdem		779
Annus a coronatione Guillelmi primi ducis Normanniæ in regno Angliæ		623
Annus ab obitu ejusdem		609
Annus a reductione ducatus Normanniæ ad Philippum II, Franciæ regem		493
Annus ab alia reductione ducatus Normanniæ ad Carolum VII, Franciæ regem		247
Annus pontificatus SS. Patris et DD. Innocentii papæ XII		5
Annus ab institutione R. Patris et DD. Jacobi Nicolai Archiepisc. Rothomag. et Normanniæ primatis		7
Annus a Nativitate Christianissimi principis Ludovici XIV, Franciæ et Navarræ reg s		59
Annus regni ipsius		54

Consecratus est iste cereus in honore Agni immaculati, et in honore gloriosæ Virginis ejus Genitricis Mariæ.

« C'était bien à propos qu'on publiait cette Table la nuit de Pâques, puisque c'était le premier jour de l'année durant plusieurs siècles, jusqu'à l'an 1565, qu'on commença l'année au premier jour de janvier, suivant l'ordonnance de Charles IX, roi de France. Cette table est une espèce de calendrier ecclésiastique. C'est à M. le chancelier de l'église cathédrale de Rouen à l'écrire, ou à le faire écrire à ses dépens. Et ce n'était pas seulement dans cette église; il y a tout lieu de croire qu'on en mettait une pareille dans les églises collégiales ou du moins dans les abbatiales, comme dans celle du Bec; car il en est parlé dans les statuts que le bienheureux Lanfranc, qui en était prieur, a faits pour être observés dans les monastères de l'ordre de Saint-Benoît, dans les Coutumes de Cluny, et dans les Us de Cîteaux. » (*Voyag. liturgiques*, pag 318).

CALICE. — I. En instituant l'Eucharistie, Jésus-Christ se servit de la coupe ou calice en usage de son temps dans les festins des Juifs. « Dans les repas destinés à cimenter une alliance, dit Bergier, ou à la fin d'un sacrifice, on ne manquait pas de boire la coupe d'actions de grâces et de bénédictions : c'était alors la coupe d'alliance et d'amitié. » Cette coupe était ordinairement un vase à deux anses, qui contenait assez de vin pour que tous les conviés pussent en boire. Le vénérable Bède dit qu'on montrait à Jérusalem, dans l'église du Saint-Sépulcre, le calice dont Notre-Seigneur se servit dans la Cène avec ses disciples; il était enfermé dans un riche étui où l'on avait pratiqué une ouverture par laquelle les fervents chrétiens pouvaient baiser cette précieuse relique. Il est probable que lorsque les apôtres célébrèrent les saints mystères, ils se servirent de calices pareils à celui dont leur divin maître avait usé dans la dernière Cène. On prétend que ces coupes étaient de verre; mais on n'a guère, pour appuyer cette opinion, que la croyance communément répandue que le calice de la Cène était de cette matière. Pour avoir une idée de sa forme, il suffit de voir le calice représenté sur les monnaies des Juifs; le sicle d'argent porte d'un côté une branche d'amandier ou d'olivier, ou la verge d'Aaron, et de l'autre un vase plein de manne d'où s'échappent des vapeurs abondantes. Ce vase présente une coupe largement évasée, soutenue sur une tige dont le milieu est orné d'un nœud ou anneau, et dont la partie inférieure est fixée sur un pied solide : on y reconnaît évidemment le type de nos calices. (Voir la figure à la fin du vol., art. CALICE.)

II. Avant de donner quelques détails sur la matière et la forme des calices aux différents siècles du moyen âge, il est nécessaire de distinguer plusieurs espèces de calices : les calices ordinaires servant pour le célébrant lui-même dans l'oblation du saint sacrifice; ceux avec lesquels on administrait aux fidèles la communion sous l'espèce du vin, et qui étaient désignés sous le nom de calices ministériels, *calices ministeriales*; les calices du baptême, *calices baptismi*, qu'on employait pour communier les nouveaux baptisés et pour mettre le lait et le miel qu'on leur faisait prendre; enfin, ceux qui ne servaient que pour l'ornement des autels. Ces derniers avaient souvent un poids et des dimensions considérables. L'évêque Conrad, dans la Chronique de Mayence, décrivant les vases sacrés de cette église, fait mention d'un calice d'ornement qui était si grand qu'il n'aurait pu servir pour l'administration de la sainte eucharistie. Anastase le Bibliothécaire parle en plusieurs endroits du *Liber Pontificalis* de ces sortes de calices. Dans la Vie de Léon III il en cite un qui avait été offert par Charlemagne et qui pesait 58 livres. Dans la Vie de Grégoire II il en indique un autre dont le poids était de 34 livres. Dans la Vie de Léon IV il parle de dix grands calices suspendus en cercle, et de quarante autres placés entre les colonnes de l'autel, pesant ensemble 267 livres. Il dit, dans la Vie de Pascal Ier, que ce pape en fit pour être suspendus dans l'église 42, dont le poids total était de 231 livres. Ces calices avaient deux anses, et on les attachait ordinairement avec des chaînes aux jours de grande solennité. Mais il y en avait que l'on plaçait simplement sur l'autel : c'est ainsi que dans les anciennes Coutumes de Saint-Bénigne de Dijon, on mettait aux principales fêtes plusieurs calices sur l'autel : *calices aurei super altare ponantur ad ornatum*. Les calices ministériels, sans être aussi grands que ceux qui servaient pour l'ornement, avaient cependant des dimensions considérables, qui variaient selon le nombre

des communiants. Il est question de ces calices dans plusieurs des Ordres romains publiés dans le ***Musæum Italicum***, et ils y sont quelquefois désignés sous le nom de ***scyphi***. Le Livre des Pontifes parle aussi de ces sortes de calices : on y lit en particulier que Constantin en donna 50 petits du poids de deux livres : ***Dedit calices minores ministeriales quinquaginta, pensantes libras binas*** (In Vit. Sylv.). Il est encore fait mention dans ce dernier ouvrage des calices du baptême : il y est dit, dans la Vie d'Innocent Ier, que ce pape en donna trois d'argent qui pesaient chacun 2 livres : ***Obtulit calices argenteos baptismi numero tres, pensantes singuli libras binas*** (L'abbé Barraud, ***Bullet. mon.***, pag. 394).

III. On a employé pour la fabrication des calices des matières très-diverses. Dans les premiers temps du christianisme on s'est quelquefois servi de calices de bois. Tout le monde connaît cette parole célèbre de saint Boniface, évêque de Mayence au VIIIe siècle, parole que l'on répète souvent avec des intentions malignes : « Autrefois des prêtres d'or se servaient de calices de bois, maintenant au contraire des prêtres de bois se servent de calices d'or (1). » Guy Coquille, dans son ***Histoire du Nivernais***, cite la même parole rimée selon l'esprit du temps où il vivait, en l'appliquant aux évêques :

Au temps passé du siècle d'or
Crosse de bois, évêque d'or ;
Maintenant changent les lois,
Crosse d'or, évêque de bois.

Saint Isidore, évêque de Séville, était si persuadé que les premiers calices étaient en bois qu'il cherche l'étymologie du mot calice dans un mot grec qui signifie ***bois*** : « Les Grecs, dit-il, appelaient κᾶλον, toute espèce de bois (2). » Saint Benoît, le patriarche des moines de l'Occident, se servit d'abord d'un calice de bois ; plus tard il lui en substitua un de verre, persuadé que la pauvreté monastique lui faisait un devoir de n'user que de substances communes, même dans les cérémonies les plus sacrées. La coutume d'employer des calices en bois paraît s'être conservée jusqu'au IXe siècle ; mais comme cette matière est trop poreuse, elle fut défendue par respect pour le sacrement. Dès le commencement du IXe siècle, d'après Yves de Chartres, un concile tenu à Reims en 803 interdit les calices de bois, de verre, de cuivre et d'airain. Le pape Léon IV, qui occupait le trône pontifical en 847, défendit expressément de s'en servir : ***Ne quis ligneo calice aut vitreo audeat missam cantare.*** La même défense fut faite au concile de Tribur, tenu en 895 sous le pape Formose : ***Ne sacerdotes in ligneis vasis ullo modo conficere præsumant.***

On employait communément des calices de verre dès les premiers siècles, comme nous l'avons indiqué précédemment, et nous pourrions apporter un grand nombre de témoignages pour prouver que ces sortes de vases se conservèrent aussi jusqu'au IXe siècle. Saint Jérôme, au Ve siècle, rapporte que saint Exupère, évêque de Toulouse, ayant vendu les vases de son église pour secourir les pauvres, portait le corps de Jésus-Christ dans un petit panier d'osier et son sang précieux dans une coupe de verre (1). Saint Honorat de Marseille, au Ve siècle, et saint Césaire d'Arles, au VIe, sont loués comme ayant fait la même action, en vendant les vases précieux de leur église, et ne conservant que des vases de verre (2). Il paraît qu'on eut en Angleterre, pendant quelque temps, des calices de corne, puisque le concile de Calchut, tenu au VIIIe siècle, les prohibe absolument, et que Thomas Bartholin dit qu'il eut en sa possession un calice de corne qui avait servi autrefois en Norwége.

Le comte Everard, fondateur du monastère de Chisoing, au diocèse de Tournay, dans le cours du IXe siècle, légua par son testament à Bérenger, le plus jeune de ses fils, un calice d'ivoire qui faisait partie de sa chapelle : ***De paramento capellæ calicem eburneum.*** M. l'abbé Barraud en cite un autre qui se trouve aujourd'hui entre les mains de M. Voillemier de Senlis, d'une forme singulière et que l'on pourrait comparer à la fleur de la campanule. Mais ces calices, de même que ceux qui étaient faits avec une pierre précieuse, devaient être très-rares, et on ne doit les considérer que comme des exceptions. La reine Brunehaut, au VIe siècle, au rapport de l'abbé Lebœuf, donna à l'église d'Auxerre un magnifique calice en ***onyx***, garni d'or très-fin. On lit dans le concile de Douzi, tenu en 871, qu'un des crimes dont on accusa Hincmar de Laon fut la soustraction d'un calice également en ***onyx***, orné d'or et de diamants. On trouve encore dans les écrivains ecclésiastiques d'autres indications de calices semblables : l'abbé Suger, dans les Mémoires de son administration, rapporte qu'il acheta un calice en ***sardoine*** pour l'usage de l'autel. Ce calice est probablement celui qui existait avant la révolution de 1793 dans le trésor de Saint-Denis et dont il est fait mention dans le IVe volume de l'***Explication des cérémonies de l'Eglise*** par dom Claude de Vert. La coupe seule était faite avec une agate orientale, et sur la garniture qui était en vermeil et enrichie de pierreries on lisait : SVGER. ABBAS. Nous reproduisons la figure de ce calice (3) (Fig. A.) L'abbaye de Saint-Denis possédait deux

(1) « Apophthegma celebre hoc circumfertur S. Bonifacii episcopi Moguntini et martyris. Interrogatus si liceret in vasculis ligneis sacramenta conficere, respondit : « Quondam sacerdotes aurei ligneis calicibus utebantur, nunc e contra lignei sacerdotes aureis utuntur calicibus. » (*Biblioth. Patrum Lugd.*, tom. XV, pag. 194.)

(2) « Græci enim omne lignum κᾶλον dicebant. » (Op. tom. IV, pag. 499.)

(1) « Nihil illo ditius qui corpus Domini canistro vimineo et sanguinem portat in vitro. » (*Epist.* 4, *ad Rust.*)

(2) « Qui eo credidit omnia distrahenda quousque ad patenas vel calices vitreos veniret. » — « An non in vitreo habetur sanguis Christi ? »

(3) Voir à la fin du volume, art. CALICE.

autres calices en pierres précieuses, représentés dans l'ouvrage de dom de Vert. Le premier (Fig. B) était d'une seule agate gravée, d'un prix inestimable : on prétend que la coupe avait autrefois servi aux libations des païens. Le second (Fig. C), que l'on assurait avoir été à l'usage de saint Denis, avait une coupe en cristal de roche : la coupe était enchâssée dans l'or et la tige en était ornée de pierreries.

Les métaux furent le plus souvent employés dans la confection des calices, et dès les temps les plus reculés il est fait mention de calices en or et argent Il serait superflu d'extraire des anciens écrivains et des saints Pères les passages où il est question des vases sacrés en métal précieux : à l'époque même des persécutions, et dans les moments où les chrétiens étaient poursuivis avec le plus d'acharnement, les évêques et les prêtres se servaient de vases en or et en argent. Ainsi saint Grégoire de Tours, au livre Ier de la *Gloire des martyrs*, chap. 38, fait mention de vases sacrés en argent trouvés dans les souterrains où les fidèles s'étaient retirés dans les temps de persécution. Le même saint Grégoire nous dit que Chilpéric rapporta de son expédition d'Espagne soixante calices, quinze patènes, vingt coffrets pour le livre des Evangiles, et que tout cela était d'or et garni de pierreries. (Greg. Turon., *Hist. Franc.* lib. III, c. 10.)

Outre l'or et l'argent, on employa quelquefois le cuivre, l'airain et l'étain. Saint Colomban, ainsi que nous l'apprend l'auteur de sa Vie, offrait toujours le saint sacrifice avec un calice de bronze ou d'airain, parce que la tradition rapportait que les clous qui avaient percé les mains et les pieds de Jésus-Christ étaient de ce même composé métallique. Saint Gall, disciple de saint Colomban, imitait l'exemple de son maître. Depuis longtemps les calices en cuivre ou en airain sont interdits, parce que ces substances s'oxydent facilement et qu'il en résulte de graves dangers pour celui qui s'en sert et pour le respect que l'on doit au sacrement. Cette prohibition a toujours été sévèrement maintenue jusqu'à nos jours. Quant aux calices d'étain, dans beaucoup de diocèses de France on les toléra pour les églises pauvres jusqu'après la révolution de 1793. Aujourd'hui on se sert seulement de calices dont la coupe au moins est en argent doré en dedans; pour faire usage de calices en étain, il faudrait en avoir une autorisation spéciale de la part de l'évêque. Le Missel romain en permet l'emploi dans le cas d'extrême pauvreté.

Un grand nombre de calices étaient précieux par le métal dont ils étaient formés et plus encore par les ornements dont ils étaient chargés; l'art donnait à la matière une valeur inestimable. Tout le monde sait que les calices étaient ornés de l'image du bon Pasteur au temps de Tertullien, au témoignage de cet auteur. Le *Liber Pontificalis*, cette mine riche et inépuisable en renseignements sur les arts ecclésiastiques, mentionne plusieurs calices donnés par les papes et décorés de sculptures admirables ; c'est ainsi que Léon IV donna à une église un calice orné d'une croix et de la figure des évangélistes. Au moyen âge les calices étaient fréquemment ornés d'émaux, au moyen desquels on figurait sur le pied, sur la tige et même quelquefois sur la coupe, des feuilles, des fleurons, des rosaces, des enroulements, et plus souvent encore des personnages. Les couleurs employées étaient surtout le bleu, le rouge et le vert. Les calices offraient souvent des inscriptions en rapport avec le mystère auxquels ils sont consacrés.

La figure D représente un calice ministériel qui se trouvait autrefois dans le trésor de l'église de Saint-Josse-sur-Mer, et sur la coupe duquel on lisait au-dessus des figures ces deux vers latins :

Cum vino mixta fit Christi sanguis et unda,
Talibus his sumptis salvatur quisque fidelis.

Mabillon, dans son *Musæum Italicum*, parle d'un calice déposé au trésor de l'abbaye de Clairvaux, dont le bord supérieur était garni de sonnettes. Ce calice avait appartenu à saint Malachie, primat d'Irlande; les clochettes étaient destinées à avertir les fidèles, afin de les exciter à la piété, quand le célébrant touchait au calice.

IV. Quant à la forme des calices, nous en dirons quelques mots seulement; les dessins que nous plaçons à la fin du volume en donneront une idée assez exacte. La plupart des calices qui servaient à l'ornement de l'autel avaient deux anses au moyen desquelles on les suspendait; les calices ministériels et même les calices ordinaires étaient également munis d'anses. On lit dans le premier des Ordres romains contenus dans le *Musæum Italicum*, que, lorsque le pontife dit à la messe ces paroles : *Per ipsum et cum ipso*, l'archidiacre prend le calice par les anses et le tient élevé devant lui. (*Cum dixerit pontifex :* PER IPSUM ET CUM IPSO, *levat* (archidiaconus) *cum offertorio calicem, et tenens exaltat eum juxta pontificem. Pontifex autem tangit a latere calicem cum oblatis* [Mus. Ital., Ord. I, n. 16].) Cet Ordre, d'après Mabillon, remonte au moins au temps de saint Grégoire le Grand, au VIe siècle. Depuis cette époque jusque vers le milieu du XIIIe siècle, on trouve dans les auteurs les calices à anses ou oreilles assez fréquemment mentionnés. Le moine Théophile, dans son *diversarum artium Schedula*, indique la manière de s'y prendre pour faire un calice en cette forme. Ce passage est trop curieux pour que nous l'omettions « Si vous voulez, dit-il, appliquer des oreilles à un calice, dès que vous l'aurez battu, et avant d'y faire aucun autre travail, prenez de la cire, formez-en des oreilles et modelez-y des dragons, des animaux, des oiseaux ou des feuillages de quelque façon que vous voudrez. » (*Div. Art. Sched. Theoph. presbyteri et monach.*, lib. III, cap. 29). Ce texte nous apprend de quelle forme et de quels

ornements étaient composées ces anses.

Du reste, les calices ont eu dès l'origine à peu près la même forme qu'on leur donne aujourd'hui. Ils ont toujours consisté en une coupe plus ou moins haute, plus ou moins ouverte, soutenue par une tige munie d'un ou de plusieurs nœuds, et reposant sur un pied plat, hémisphérique, conique ou pyramidal. On trouve dans l'*Histoire de l'art* par Séroux d'Agincourt la figure de deux calices qui datent des premiers siècles. L'un (Fig. E) est en verre blanc; la coupe a la forme d'un cône tronqué renversé; la tige est ornée de quatre têtes barbues; le pied est conique. L'autre (Fig. F) est en verre bleu : la coupe a la forme d'une demi-ellipse allongée; elle est liée à un pied conique par un bouton et une rosette en cuivre. On trouve dans une Histoire de saint Bonaventure, imprimée en 1747, le calice qui avait servi à ce saint docteur, et qui datait par conséquent du XIIIe siècle. Ce calice ressemble plutôt à un vase du XVIe, et ce n'est que sur la tradition formelle conservée à Lyon jusqu'à l'époque où il fut dessiné et publié, que nous pouvons nous appuyer pour le reproduire (Fig. G). Ce calice a une coupe tout unie, ornée à la base de rayons qui sortent de la tige; le pied en est très-élevé, il est formé de huit pans arqués, séparés les uns des autres par des côtes aiguës; la tige, munie d'un nœud assez étroit, présente quelques cannelures. Dans les *Annales archéologiques* dirigées par M. Didron, on a publié le dessin de trois calices très-remarquables. Nous mentionnerons seulement ici deux calices du XIIIe siècle, dont l'un a été découvert, en 1844, dans le tombeau de l'évêque Hervé, fondateur de la cathédrale de Troyes, et enseveli dans son église en 1223. Le second n'existe plus et a été gravé dans la *Liturgia Alemannica* de Martin Gerbert. Tous deux ont une coupe très-basse et largement ouverte; la coupe du calice allemand est ornée et celle du calice de Troyes est simple et unie.

Dans son *Glossaire des ornements ecclésiastiques* M. Pugin mentionne un assez grand nombre de calices du moyen âge, qui ont échappé à la destruction, soit en Angleterre, soit en Allemagne. Ainsi, dans la sacristie de la cathédrale de Mayence, on voit deux magnifiques calices du XIVe siècle, ornés de riches émaux représentant les cinq mystères douloureux : ces émaux sont enchâssés dans le nœud et dans le pied du calice. A l'église de Saint-Jacques, à Liége, il y a un beau calice du XVe siècle, en vermeil, orné de niches et de statuettes. Au collége de *Corpus Christi* et dans d'autres colléges d'Oxford, on conserve d'anciens calices, ornés de devises et d'inscriptions du XVe siècle. Au collége de Sainte-Marie, à Oscott, il y a trois calices en vermeil, également du XVe siècle. A l'église de Saint-Chad, à Birmingham, on admire un magnifique calice de la première partie du XIVe siècle, enrichi de curieux émaux enchâssés dans le pied. Quelques églises paroissiales d'Angleterre, depuis l'acte du schisme et de l'hérésie, conservent toujours d'anciens calices consacrés autrefois par les catholiques; mais c'est dans les chapelles particulières des familles catholiques, restées fidèles à la foi malgré la persécution, que l'on trouve un très-grand nombre d'anciens calices.

Dans les inventaires de quelques cathédrales d'Angleterre, cités par M. Pugin, on remarque des détails intéressants, sur la nature des ornements de certains calices. « Calix de auro qui fuit Alardi decani, ponderis cum patena XXXV s X d. Et continet in pede XII lapides, et in patena est medietas imaginis Salvatoris. — *Item*, calix de auro cum pede cochleato, et in patena manus benedicens, cum stellulis in circuitu impressis, ponderis cum patena XLI s VII d. — *Item*, calix de auro qui fuit Henrici de Wengham episcopi, continens in pede circulos aymalatos, et circa pomellum sex perlas, et in patena *Agnus Dei* ponderis cum patena XLVIII s III d. — *Item*, calix argenteus deauratus, qui fuit, ut dicitur, magistri Rogeri, capellani, cum flosculis in pede levatis, et, in patena, plena imagine majestatis, ponderis cum patena LIII s. — *Item*, calix argenteus Henrici de Northampton deauratus cum pede cochleato et scalopato, et pineato, ponderis cum patena L s. » (*Invent. de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul, à Londres.*)

Dans l'inventaire de la cathédrale de Lincoln on a mentionné : « Un calice en or, avec perles et diverses pierres précieuses incrustées dans le nœud et dans le pied : la patène est de même métal; on y a gravé ces mots : *Cœna Domini*, avec la figure de Notre-Seigneur, au milieu des douze apôtres, le tout pesant 32 onces. — *Item*, un grand calice, en vermeil, avec sa patène, pesant 74 onces, donné par lord William Wickham, évêque de Winchester, après avoir été quelque temps archidiacre de Lincoln : sur le pied du calice sont représentées la Passion et la Résurrection de Notre-Seigneur, la Salutation angélique, et sur la patène, on a figuré le Couronnement de la sainte Vierge; tout autour est une banderole sur laquelle on lit : *Memoriale domini Willielmi Wickham*.

Extrait de l'inventaire de l'église métropolitaine d'York. — *Item*, un riche calice avec sa patène en or, orné de pierres précieuses, au nœud et sur le pied et de quatre perles à la patène : donné par M. Walter Grey, pesant trois livres et une once. — *Item*, un calice d'or avec sa patène, ayant une image gravée sur le pied, et émaillé tout autour, pesant trois livres huit onces et un quart. »

CALLIGRAPHIE. — Dans un Dictionnaire consacré à faire connaître l'état des arts au moyen âge, et le degré auquel certaines branches spéciales de l'art avaient atteint sous les influences de la religion, nous devons entrer dans quelques détails sur un art qui fit des progrès supérieurs à tout ce qui a jamais existé dans le même genre, et qui a été particulièrement cultivé dans les cloîtres. Nous n'avons point à considérer la *calligraphie* au point de vue de la diplomatique, c'est-à-dire

des caractères d'antiquité et d'authenticité des manuscrits. Notre tâche est absolument différente : nous devons nous contenter d'une appréciation artistique et archéologique.

La calligraphie, ce luxe de la copie des manuscrits, si naturel à un écrivain, qui allége ainsi son fastidieux travail en se plaisant à l'embellir, s'était introduite, dès l'origine, dans les monastères, puisqu'un abbé des premiers siècles de la vie cénobitique craignait déjà de voir attacher plus d'importance aux accessoires qu'au fond, et qu'il ne se glissât dans cette complaisance des *antiquarii* pour leur ouvrage, quelque vaine gloire. *Si feceris librum, ne exornes illum, hoc quippe affectum tuum ostendit.* (Regula Isaiæ abbatis, cap. 23. ap. Mabillon, *Etudes monastiques.*) Saint Jérôme, dont le génie ardent condamne si souvent l'abus dans des termes où l'on croirait lire la censure de l'usage même légitime, se plaignait déjà du luxe des manuscrits au IVe siècle, y voyant plus d'affection pour le matériel que d'amour pour le sens pratique des Ecritures. *Inficiuntur membranæ colore purpureo, aurum liquescit in litteras, gemmis codices vestiuntur, et nudus ante fores Christus emoritur.* (Hieronym., *ep.* 22 *ad Eustoch.*) Plus tard encore, la rivalité des Cisterciens et des Clunistes inspirant aux premiers le même excès de zèle, les disciples de saint Bernard blâmèrent aussi amèrement la recherche des manuscrits de Cluny. Mais des hommes, du reste, non moins austères, ne partagèrent point la sévérité des censeurs. Saint Ephrem, cité par Mabillon (*Etudes monastiques*, chap. 15), loue au contraire les solitaires du IVe siècle, qui écrivaient en or ou en argent, sur des peaux teintes de pourpre ; et ce luxe fut considéré plus tard comme de rigueur pour les copies de l'Ecriture sainte et pour les livres destinés au service de l'Eglise ; en sorte que nous voyons saint Meinwerk, évêque de Paderborn au XIe siècle, un des plus grands artistes du moyen âge, prendre sur ce point précisément le contrepied de saint Bernard et de saint Jérôme ; si bien qu'il fit jeter au feu le missel de son hôte, saint Heimrad, ne le trouvant pas digne de figurer dans l'office divin. Lingard (*Antiq. de l'Eglise anglo-saxonne*, chap. 4) et le *Nouveau Traité de Diplomatique* (tom. III) parle d'une copie des quatre Evangiles, commandée par saint Wilfrid, au VIIe siècle, et exécutée en lettres d'or sur fond de pourpre. Le saint, qui destinait ce livre à l'église de Ripon, le fit enfermer dans une cassette d'or garnie de pierres précieuses ; et ce n'est là qu'un exemple entre mille de la magnificence généralement usitée au moyen âge pour les livres liturgiques.

Les Bénédictins de Saint-Maur ont traité fort au long ce qui regarde les couleurs, plus ou moins éclatantes, données aux parchemins des vieux manuscrits, ou employées pour tracer les lettres. Ils font observer que l'art de teindre le vélin en pourpre semble baisser beaucoup au IXe siècle ; que les manuscrits tracés entièrement en lettres d'or appartiennent à la période renfermée entre le VIIIe et le Xe siècle ; que, durant cette époque, on distingue parfois des parties saillantes caractérisées exclusivement par cette couleur, comme dans un Evangéliaire du IXe siècle, aujourd'hui à la bibliothèque nationale, à Paris, où toutes les paroles de Notre-Seigneur tranchent par ce moyen sur le reste du texte. Les lettres d'or deviennent rares du XIe au XIIIe siècle, et reprennent faveur du XIVe au XVIe ; mais l'époque de leur grande vogue semble être le IXe.

Quand il s'agit d'aborder la forme des lettres, la difficulté devient grande. Les formes les plus usitées et communément employées à tracer la plus grande partie du texte, ont bien pu être déterminées par les diplomatistes, avec un travail énorme, il est vrai, et après des querelles dont nous nous contentons aujourd'hui de recueillir les fruits, sans guère nous enquérir des flots d'érudition et de bile qui ont été versés sur le champ de bataille. Mais lorsque les savants ont voulu appliquer la classification aux lettres ornées qu'enfanta l'imagination des calligraphes, le langage n'a point suffi à leurs téméraires essais. Je ne parle point des lettres historiées où le caractère alphabétique n'est qu'une occasion ou simplement un cadre pour tracer un petit tableau ; cela regarde les *miniatures*. Mais comment caractériser autrement que d'une façon extrêmement vague, les lettres *barbues*, chargées d'une chevelure ou plutôt d'une crinière touffue d'appendices démesurés et d'accompagnements sans nombre ? Les lettres *tondues* ou *rasées*, c'est-à-dire, réduites, quant au corps de l'écriture, à leur plus simple expression ; lettres *perlées*, ou à enchâssures de petites baies ; lettres *bordées de points ; brodées* ou tressées ; en *treillis* ou à *mailles* en chaînettes ; nouées et entortillées ou *labyrinthoïdes* : le règne de ces dernières est le IXe siècle. Lettres à *jour* : des pages entières de cette sorte paraissent tracées avec une plume à deux becs ; lettres *marquetées*, ou à compartiments de traits et de couleurs diverses, qui semblent autant de pièces rapportées ; *complexes*, ou à enclaves ; *conjointes* ou associées : des mots entiers, surtout pour les monogrammes, sont réduits ainsi à une sorte d'hiéroglyphe enveloppé comme dans un seul trait. Lettres *sagittées, fleuronnées, hachées* ou tailladées, *filigraniformes, en pilastres, anguleuses et fracturées, arrondies, carrées*, etc., etc.

La nomenclature des accidents botaniques n'est qu'un jeu, au prix de ce qu'il faudrait imaginer pour fixer la dénomination de ces caprices. Les productions diverses de la nature y sont mises à contribution avec un mélange de fantaisie fait pour désespérer toute prétention à la méthode. On y trouve des ornements végétaux et animaux ; mais les lettres *anthropoïdes, ichthyoïdes, ophioïdes, dracontoïdes, ornithoïdes, anthoïdes, phylloïdes*, etc., etc., ne formeraient que des genres qu'il faudrait subdiviser de nouveau, dans un système où l'on prétendrait classer ces fantaisies d'une manière précise ; et le Linné

de cette méthode est encore à trouver.

Heureusement que cette lacune est de peu d'importance, tant qu'on n'aura point déterminé la méthode diplomatique de manière à pouvoir désigner une forme calligraphique sans l'aide de représentations. Bornons-nous à faire remarquer que les lettres à caprices paraissent dater seulement du VII^e siècle, et qu'à partir de là il n'est rien dans la nature normale ou tourmentée dont ces lettres n'aient épuisé la forme, pour ainsi dire. L'imagination, après avoir emprunté toutes les formes naturelles, recourut au fantastique, faute de modèles existants. Cependant, l'ignoble et le laid, proprement dits, n'y paraissent guère que du XII^e au XV^e siècle, comme par lassitude, après avoir tari toutes les sources. Un effort de retour se manifeste dès le XIV^e siècle ; mais les calligraphes, en abusant de leurs plumes, avaient joué leur dernier jeu. Leur règne était passé dès lors, et la peinture envahit les manuscrits, ne laissant plus guère aux copistes que le rôle de retracer le texte avec toute la sagesse et toute l'exactitude possibles, lorsqu'ils voulaient se distinguer de la foule.

Les manuscrits totalement écrits en *capitales* sont antérieurs au VII^e siècle. L'écriture *onciale* n'est guère qu'une sorte de petite capitale arrondie, comme pour devenir plus expéditive. La *minuscule*, seconde forme de transition, est un acheminement au caractère *cursif*, où l'écriture devient définitivement liée et expéditive. Au VII^e siècle, on commença à se contenter d'écrire le texte entièrement en *onciale* et en *minuscule*. Les initiales seules prirent au VIII^e siècle, ou déjà peut-être dans le VII^e, la forme capitale en manière d'enjolivement, et les capitales de l'époque mérovingienne sont remarquables, en effet, par leur beauté ; on en voit qui ont jusqu'à un pied et demi de hauteur, occupant toute la première page du manuscrit. Ce luxe d'initiales prescrivit plus tard, et les lettres capitales conservent une assez grande beauté jusqu'à la fin du XII^e siècle, époque du dépérissement des écritures latines.

On a donné aux caractères des dénominations différentes, plus ou moins contestables, assez généralement admises et que tout le monde comprend. On est donc convenu de se comprendre, dit M. l'abbé Cahier, auquel nous empruntons ces détails, quand on parle de *romaine*, de *lombarde* ou italienne du VII^e au XIII^e siècle, de *visigothique* ou écriture de l'Espagne et de la France méridionale. Ce caractère céda la victoire à celui des *antiquarii* de France, lorsque, en 1091, le concile de Léon ordonna qu'on abandonnerait en Espagne la *visigothique* pour y substituer l'écriture *française*. L'*anglo-saxonne* eut une grande influence sur les *scriptoria* d'Allemagne, par les fondations de Saint-Boniface, à Fulde, etc., et de Saint-Gall, d'autant plus que le monastère de Saint-Gall eut une école célèbre de calligraphie depuis le VIII^e siècle jusqu'au XIII^e, presque constamment, et de nouveau au XVI^e siècle. Le nom de *gallicane* indique l'écriture en usage dans les Gaules avant et quelque temps après l'arrivée des Francs ; la *mérovingienne* ou franco-gallique, et la *caroline* (carlovingienne), ou nouvelle gallicane, portent assez clairement leur indication dans leur nom. La *teutonique* (période germanique de l'Empire) se mêle en plusieurs choses aux caractères précédemment indiqués. Car, à part l'influence britannique, la *capitale* des manuscrits germaniques, aux IX^e et X^e siècles, ne diffère guère de la *caroline*. La *capétienne* ou française proprement dite, s'étendit au loin et gagna presque toute l'Europe. C'est que dans le fait, la minuscule capétienne du XI^e siècle, époque de son triomphe en Espagne, est belle et de meilleur goût qu'on ne serait tenté de le croire, d'après l'idée que nous avons de ce temps. Enfin, vient la *gothique* moderne ou *monacale*, qui paraît vers la fin du XII^e siècle. On y avait préludé, si l'on veut, par des brisures de lettres employées pour enjoliver les capitales. Puis ces embellissements auront amené un système d'alphabet ordinaire en zigzag, surtout pour les inscriptions : on la trouve parfois serrée et allongée en même temps, d'une manière qui désoriente absolument l'œil peu exercé ; mais les manuscrits ne l'offrent pas encore fréquemment du XIII^e au XV^e siècle. Quoique aujourd'hui l'Allemagne l'ait prise sous son patronage, et semble y tenir comme à un titre de famille, son origine allemande n'est rien moins que prouvée. Bien plus, elle ne s'introduisit que fort tard chez les Allemands, et ne reçut le nom d'écriture allemande que par son adoption dans l'imprimerie, art inventé et répandu en Europe par des artistes des bords du Rhin. Mais dans l'ancienne écriture italienne, elle portait le nom de *lettera francese*.

Vouloir indiquer ici les plus brillants monuments calligraphiques du moyen âge, ce serait empiéter sur la description des miniatures, parce que la peinture entre presque toujours dans les beaux manuscrits. D'ailleurs toutes les descriptions n'équivaudraient pas à un coup d'œil jeté sur les manuscrits eux-mêmes ou sur des *fac-simile*. On peut indiquer au moins : l'Evangéliaire de saint Kilian, autrefois à Wurzbourg, antérieur au IX^e siècle ; la superbe Bible latine, dite de *Saint Paul*, à Saint-Callixte de Rome ; l'*Exultet* du samedi saint, à la bibliothèque Barberini ; le *Codex Argenteus* (d'Ulphilas), aujourd'hui à Upsal ; les *Leges Bajuwariorum*, un des plus beaux manuscrits du X^e et du XI^e siècle, et qui était autrefois à la bibliothèque d'Ingolstadt ; l'Evangéliaire de Saint-Emmeram, du IX^e siècle, musée calligraphique de l'époque ; le manuscrit grec et latin des quatre Evangiles, qui, de Saint Irénée de Lyon, était passé entre les mains de Bèze, et se trouve aujourd'hui à Cambridge ; les manuscrits de Saint-Pierre de Salzbourg, indiqués par Bessel, etc., etc.

CALOTTE (VOUTE EN). — On désigne sous le nom de *voûte en calotte* une voûte sur un plan circulaire qui a peu d'élévation de cintre. C'est aussi la partie supérieure

d'une voûte sphérique ou sphéroïde, inscrite dans un carré ou un polygone régulier quelconque. Les voûtes en calotte ont l'avantage de réunir la solidité et l'économie. Les efforts qui résultent de ces voûtes combinées se détruisent mutuellement; les murs et les points d'appui qui les soutiennent ont besoin de moins d'épaisseur que pour toute autre combinaison de voûtes. *Voy.* VOUTES.

On appelle encore *calotte* une portion de voûte sphérique ou sphéroïde que l'on pratique dans les plafonds, quelquefois au-dessus de lunettes ouvertes dans d'autres grandes voûtes ou dans des coupoles, pour faire paraître celles-ci plus élevées, et pour servir de champ à des peintures. On les fait assez ordinairement avec des courbes de charpente lambrissées de plâtre.

CAMAIEU. — La peinture en *camaïeu* est une peinture monochrome, ou d'une seule couleur, qui ne représente les objets que sous le rapport de la solidité et du relief exprimés au moyen des ombres. On appelle aussi les tableaux en ce genre *peintures en clair-obscur*. On donne ordinairement le nom de *grisailles* à celles de ces peintures qui sont en blanc ou en jaunâtre, pour imiter les bas-reliefs en plâtre, en pierre ou en marbre; et l'on réserve plus spécialement celui de camaïeu à celles qui sont en vert, en rouge, en bleu, etc. Ces camaïeux qui diffèrent également des couleurs de la nature et de celles des représentations que l'on fait de la nature par le moyen de la sculpture, ont été fort à la mode dans le courant du XVIII[e] siècle. Depuis, on a cessé de les estimer et de les exécuter. Au temps de leur plus grande vogue, toutefois, on ne les employait guère qu'à de petits sujets, pour assortir, dans l'intérieur des appartements, les ornements en peinture aux couleurs de l'ameublement. La peinture en camaïeu a été fort peu pratiquée au moyen âge: on préférait à cette époque, et avec raison, les effets variés produits par l'assemblage des couleurs et par l'harmonie des teintes les plus riches.

A la cathédrale d'Aix, en Provence, on admire un tableau gothique qui attire depuis longtemps l'attention des connaisseurs. C'est un triptyque, dont le milieu représente le buisson ardent, dans le haut duquel apparaît la vierge Marie. Le roi René, à genoux et en prière, occupe l'un des volets; à ses côtés, on distingue entre autres figures celle de saint Maurice, patron de la cathédrale d'Angers et protecteur de l'ordre du Croissant. Sur l'autre volet est Jeanne de Laval, seconde femme de René, dans la même attitude et entourée d'autres saints personnages. Sur les revers des volets, on voit l'Annonciation peinte en camaïeu. On croit communément, à Aix, que ce tableau a été peint par le roi René. Quelques-uns l'attribuent à Van-Eyck; mais cette opinion n'est pas admissible, puisque Jean Van-Eyck, plus connu sous le nom de Jean de Bruges, était mort avant que René eût épousé Jeanne de Laval.

Dans le musée de peinture, à Cologne, on conserve de fort curieux monuments de la peinture en camaïeu. Nous avons eu l'occasion de les voir et d'admirer la collection de tableaux du moyen âge et des temps les plus reculés de la peinture, collection la plus belle et la plus riche, peut-être, en ce genre, qui existe en Europe.

CAMÉE. — Les camées sont des pierres fines gravées en relief: à proprement parler, ce sont des pierres gravées qui ont des couches de différentes couleurs. Les auteurs ne sont pas d'accord sur l'origine du mot *camée*. Selon Du Cange, on trouve ce mot écrit de diverses manières, *camæus*, *camahutus*, *camahelus*, *camaholus* et *camaheu*. Ces derniers mots étaient dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle de 1376. D'après d'anciens minéralogistes, Lessing cite encore les mots suivants: *camehujæ*, *gemohuida*, *gemmahuija*. D'après tout ce qu'on sait, il paraît constant que ce mot n'est guère plus ancien que le XIV[e] siècle. Quelques auteurs ont pensé que ce mot vient de l'hébreu *cameu*, ou de l'arabe *camaa*, qui signifie une amulette; et, comme ces amulettes étaient de sardonyx, et gravées en relief, on a été conduit à penser que les pierres de cette espèce ont depuis été nommées *camées*. Quelle que soit l'origine du mot, les camées se travaillent de la même manière que les intailles, ou pierres gravées en creux.

Dans la gravure des camées, l'art ne se borne pas à imiter le modèle placé sous les yeux, comme cela a lieu dans la sculpture en bas-relief: il cherche à tirer le parti le plus avantageux possible des nuances de la pierre ou des diverses couches de la pierre. C'est ainsi que l'on connaît des camées d'un très-grand prix, où l'art se rapproche, autant qu'il est possible de le faire, des couleurs de la nature. Non-seulement les chairs, mais encore les cheveux, la barbe et les vêtements sont de couleur variée, et produisent un effet surprenant et qu'on n'espérerait guère de ce genre de travail.

Les camées sont moins communs que les intailles (*Voy.* GLYPTIQUE); on en possède cependant beaucoup d'antiques. Au XV[e] et au XVI[e] siècle, on a gravé un grand nombre de camées qui peuvent aisément passer pour antiques aux yeux de ceux qui ne sont pas habiles dans la connaissance de la glyptologie.

On possède dans les cabinets de Paris et de Vienne des camées d'une grande perfection et d'une grande valeur. On en connaît quelques-uns qui ont appartenu aux premiers chrétiens: au musée sacré du Vatican, à Rome, on en montre plusieurs qui sortent des tombeaux chrétiens des Catacombes. Il n'est pas trop rare de rencontrer des camées antiques sur les châsses du moyen âge. Ces camées sont ornés de figures mythologiques, et l'on est parfois étrangement surpris de voir des têtes de Jupiter, de Minerve, de Vénus ou de Bacchus sur les reliquaires de nos martyrs, de nos vierges et de nos pontifes.

CAMERA. — Il n'est personne ayant étu-

dié les documents historiques relatifs à l'histoire ecclésiastique qui n'ait souvent trouvé dans les auteurs latins des expressions difficiles à traduire en français. Le sens même en est quelquefois tellement vague et indéterminé, que la traduction en est impossible. Le mot *camera* a été interprété diversement. Suivant Servius, l'étymologie de *camera* serait *camerus*, qui signifie *courbé*. Dans son Traité d'architecture, Vitruve parle des *lacunaria*, qui ne seraient autre chose que le renfoncement produit par les solives d'un plancher; tandis que les *cameræ*, qu'il oppose aux *lacunaria*, seraient des planchers voûtés, de véritables voûtes. Ces deux expressions se rencontrent fréquemment dans les écrits de saint Grégoire de Tours : on les traduit communément, *lacunar* par *plafond*, et *camera* par *voûte*.

CAMPANE. — Ce mot est peu usité actuellement : on le trouve dans les écrivains des derniers siècles. En architecture, *campane* signifie le chapiteau corinthien ou composite qui représente un panier ou une corbeille entourée de feuilles. Les ouvriers l'appellent *tambour* ou *vase ;* on place au-dessus l'abaque ou tailloir. L'origine du mot *campane* est le mot latin *campana*, parce qu'on trouve de la ressemblance entre cette forme et celle d'une cloche renversée.

Campane se dit aussi de certains petits ornements ronds, qui sont comme de petits cônes, et qu'on appelle autrement *larmes* ou *gouttes*.

Il y a encore un ornement de sculpture que l'on désigne sous le nom de campane : de cet ornement pendent des houppes en forme de petites cloches. Cette espèce de décoration est employée à un dais d'autel, de trône ou de chaire de prédicateur. C'est, à proprement parler, une crépine de fil d'or ou d'argent, ou de soie, qui se termine en petites houppes façonnées en forme de clochettes.

CAMPANILE. — Le mot *campanile* est italien et signifie un clocher. Il a été transporté dans notre langue, et on l'applique particulièrement à des tours rondes ou carrées, bâties auprès des églises dont elles sont entièrement isolées, et formant un édifice à part. L'Italie possède un grand nombre d'édifices de ce genre fort célèbres et bien connus des voyageurs. Les campaniles, en Italie, font l'ornement des villes qui toutes ont rivalisé entre elles pour élever des monuments supérieurs les uns aux autres, en hauteur et en magnificence. C'est un ornement qui manque à nos villes de France; car on ne saurait ranger parmi les campaniles les rares clochers bâtis chez nous en dehors du corps des églises. On vante surtout les campaniles de Crémone, de Florence, de Bologne et de Pise. Comme la plupart de ces édifices ont une élévation considérable et une base étroite, il en résulte un dérangement sensible dans leur à-plomb. On a fait la remarque que presque tous les campaniles d'Italie ont une inclinaison plus ou moins marquée. Cet effet est sensible aux campaniles de Ravenne, de Padoue et de Sainte-Agnès, à Mantoue, mais particulièrement à ceux de Bologne et de Pise.

La tour penchée ou Campanile est l'édifice le plus curieux de Pise, et l'une des merveilles de l'Italie. Il est de forme cylindrique, ayant 56 mètres de hauteur, sur 17 mètres de diamètre, et cerné de sept étages de colonnades d'ordre différent. Ces colonnes sont alternées avec tant de goût qu'on n'aperçoit aucune confusion dans leur disposition. Son inclinaison est si grande qu'un niveau jeté du sommet va toucher à plus de quinze pieds de la base. Cette inclinaison a donné lieu aux dissertations les plus étranges et, disons le mot, les plus ridicules ; nous ne les rapporterons point ici, et nous dirons seulement que nous nous rangeons à l'opinion de ceux qui ont attribué ce phénomène à l'affaissement du sol, parce que cette solution nous paraît la plus raisonnable et qu'elle a été soutenue par les hommes les plus compétents en architecture. Quoi qu'il en soit, cet édifice, commencé en 1174 par Guillaume d'Inspruck et Buonanno de Pise, et terminé vers le milieu du XIVe siècle par Thomas Pisan, est d'une grande solidité, et il ne paraît pas que son architecture ait subi jusqu'à présent la plus légère altération.

CANAL. — Le *canal*, en termes d'architecture, est un évidement pratiqué dans le plafond d'un larmier.

On appelle aussi *canaux* certains ornements, consistant en petites cannelures fort courtes. Ils sont assez communs sur les piédestaux des colonnes, dans les monuments d'une architecture riche et ornée, durant la seconde partie du XIIe siècle, sous l'empire des influences de la transition proprement dite, et durant les premières années du XIIIe siècle, sous le règne du style ogival primitif. Ils sont ordinairement évidés suivant la forme semi-circulaire ; quelquefois, cependant, ils rappellent la forme des triglyphes doriques.

On appelle encore *canal* le sillon en spirale tracé sur la volute des chapiteaux : tel est en particulier le creux formé par le listel de la volute du chapiteau ionique dans sa circonvolution : c'est le *canal de volute*. Enfin, on nomme *canaux* les cavités droites, ou torses, dont on orne les tigettes des caulicoles d'un chapiteau.

CANCELS ou CHANCELS. — Le *cancel* ou *chancel*, en latin *cancelli*, était une barrière qui était placée en avant du sanctuaire ou du chœur, et dont la forme et la disposition ont varié suivant les prescriptions de la liturgie et dans le cours des siècles. Nous en avons déjà parlé à l'article AUTEL. Nous y reviendrons ici en peu de mots. Exposons d'abord quelques passages des anciens écrivains ecclésiastiques, qui nous donneront à ce sujet l'idée la plus exacte.

Saint Grégoire de Tours, dont les écrits sont une mine inépuisable de renseignements de toute espèce sur nos antiquités gallicanes primitives, saint Grégoire nous apprend que les cancels ou chancels étaient placés sous l'arc où les clercs chantaient les psaumes. (*De Gloria martyrum*, lib. I, cap. 39.) Quoique ce passage ait trait à l'église de Saint-

Pancrace, située non loin des murs de la ville de Rome, nous le citerons néanmoins, à cause de son importance en cette matière. Saint Grégoire rapporte que saint Pancrace était un vengeur sévère des parjures, et continue en ces termes : *Ad cujus sepulcrum, si cujusquam mens insana juramentum inane proferre voluerit, priusquam sepulcrum ejus adeat, hoc est, antequam ad cancellos, qui sub arcu habentur, ubi clericorum psallentium stare mos est, accedat; statim aut arripitur a dæmone, aut cadens in pavimentum emittit spiritum.*

Dans nos anciennes églises, les chancels étaient destinés à former une barrière entre le sanctuaire, le chœur et les nefs. Les clercs seuls avaient droit de se tenir au delà des cancels et de s'approcher du sanctuaire et de la région absidale. Les laïques ne pouvaient pas franchir les cancels : cette défense est exprimée en termes formels dans le quatrième canon du second concile de Tours : *Ut laici secus altare, quo sancta mysteria celebrantur inter clericos, tum ad vigilias, quam ad missas, stare penitus non præsumant : sed pars illa quæ a cancellis versus altare dividitur, choris tantum psallentium pateat clericorum.*

La disposition était un peu différente dans les églises grecques, où les cancels étaient destinés à séparer les clercs eux-mêmes du sanctuaire proprement dit, dont l'entrée n'était ouverte qu'aux prêtres seuls. Ce fait est mentionné par Du Cange, num. 70, dans sa description de Sainte-Sophie de Constantinople.

Il y avait aussi des cancels autour des tombeaux des saints. C'étaient des espèces de grilles qui étaient quelquefois d'argent. C'est du moins ce que l'on peut conclure de la conduite de saint Césaire d'Arles, qui les vendait et se servait du produit pour racheter les captifs. *Videntur etiam hodieque, ait Cyprianus* (in lib. I de ejus Vita, num. 17) *securium ictus in podiis et cancellis, dum inde columnarum ex argento excutiuntur ornamenta.* Mais ces cancels étaient plus communément en bois et ceux qui entouraient le tombeau de saint Martin, à Tours, étaient primitivement de cette sorte. Saint Grégoire de Tours rapporte l'action d'un homme qui avait enlevé le bois vénérable du cancel du tombeau de saint Martin : *Lignum venerabile de cancello lectuli beati Martini.*

Par extension, les anciens écrivains comprenaient souvent sous la dénomination de *cancel*, tout l'espace enfermé entre cette barrière et le jubé, qu'on a depuis appelé *le chœur*. En Angleterre, le chœur est encore communément désigné sous le nom de *chancel*. *Voy.* Chœur, Autel, Jubé, Clôture du chœur.

CANDÉLABRE. — *Voy.* Chandelier.

CANIVEAU. — Pierre creusée dans le milieu de sa face supérieure, soit par des biseaux, soit par une courbe, pour faciliter l'écoulement des eaux. On place les caniveaux sur les terrasses ou galeries extérieures des églises, pour diriger vers un conduit commun les eaux qui tombent des toits. Presque partout ce sont des arcs-boutants qui servent de conduits, et le rampant qui sert de couronnement ou d'extrados, est creusé, à cet effet, en caniveau communiquant avec une gouttière ou gargouille, à travers le contrefort. *Voy.* Gargouille.

CANNELURES. — Nous diviserons cet article en deux parties : nous parlerons d'abord des cannelures employées par l'architecture classique, ensuite de celles employées dans les monuments du moyen âge.

I.

Les cannelures sont des espèces de canaux ou de cavités longitudinales, taillés perpendiculairement ou en spirale autour du fût d'une colonne, le long d'un pilastre, sur divers membres d'architecture, autour des vases, et sur la superficie de plusieurs autres objets. En étudiant les plus anciens monuments de l'Egypte, on découvre assez aisément l'origine des cannelures, quoique les Egyptiens n'aient pas employé les cannelures proprement dites, surtout de la manière dont nous les voyons usitées dans l'architecture grecque et romaine. Plus recherchés dans leurs constructions que les Egyptiens, les Perses portèrent le luxe et le nombre des cannelures dans la décoration bien plus loin que les Grecs, et jusqu'à un degré qui atteste plutôt leur goût pour la magnificence que pour l'élégance simple et vraie : on compte jusqu'à quarante cannelures sur le fût des colonnes de Persépolis. L'ordre dorique, chez les Grecs, admet des cannelures, mais, dans les édifices les plus anciens, on remarque que le fût des colonnes n'en a jamais moins de seize, ni plus de vingt. Il parait que l'usage d'orner de cannelures les colonnes doriques est aussi ancien que l'ordre dorique lui-même, puisqu'on en voit sur les ruines des édifices primitifs élevés selon les principes particuliers à cet ordre. Les colonnes doriques, suivant les prescriptions de Vitruve, doivent avoir vingt cannelures ; la manière des Grecs était de les faire peu concaves dans cet ordre, et de les tailler à vive arête, à peu près dans le genre adopté par Servandoni pour les colonnes du péristyle de l'église Saint-Sulpice, à Paris.

Les cannelures de l'ordre ionique et de l'ordre corinthien diffèrent des cannelures doriques, par le nombre, la forme et les ornements que les premières peuvent recevoir : dans ces deux ordres, leur nombre est de vingt-quatre, et quelquefois de trente-deux, selon Vitruve et les modernes ; leur forme a aussi un caractère particulier. Elles ne sont pas légèrement creusées, comme au dorique, mais leur enfoncement est ordinairement de tout le demi-cercle, ou d'une portion de cercle soutenu par le côté d'un triangle équilatéral inscrit. Aux ordres ionique et corinthien, les cannelures sont séparées entre elles, non plus par une simple arête, comme au dorique, mais par un listeau ou listel, qui fait ce qu'on appelle la côte. La méthode la plus ordinaire d'orner les cannelures ioniques et corinthiennes, est de remplir leur cavité d'une rudenture, c'est-à-dire d'une sorte de bâton simple, ou taillé en manière de corde ; c'est ce qui fait appeler ru-

dentées les colonnes où sont ces espèces d'ornements. (*Voy.* RUDENTURE.) L'objet principal de cette pratique, dit Millin, est de donner plus de solidité aux parties inférieures de la colonne, et particulièrement de fortifier les côtes des cannelures, qui sans cela seraient exposées à être fracturées, et à éprouver tous les accidents qui peuvent menacer des colonnes placées en bas. D'après cela, on peut dire que les cannelures rudentées ne doivent s'employer que dans les colonnes qui sont au rez-de-chaussée, c'est-à-dire, en danger d'être heurtées, et non dans celles que leur élévation sur des piédestaux met hors d'un pareil risque, ou qui se trouvent appliquées à un second ordre ; ensuite, que les rudentures ne doivent occuper que la partie inférieure des cannelures, puisque le besoin qui les motive dans cette même partie de la colonne ne subsiste plus par rapport à la portion du fût que la hauteur met hors de la portée de tout accident.

Ce qui a été dit des cannelures par rapport aux ordres ionique et corinthien, s'applique en entier à celles de l'ordre composite. Quant à l'ordre toscan, il n'en comporte pas, d'après les règles de progression de richesse, déterminée entre les cinq ordres ; et si on lui en donnait, l'austérité de cet ordre ne permettrait que de lui adapter les cannelures doriques ou celles à pans.

Les cannelures s'appliquent quelquefois aux colonnes, moins par un motif d'embellissement que pour faire croire à l'œil leur diamètre plus grand qu'il n'est en effet. On appelle *cannelures à côtes* celles qui sont séparées par des listels de certaine largeur, ornés quelquefois d'astragales ou baguettes, de côté, ou dessus, comme on en voit aux deux colonnes du sanctuaire de Sainte-Marie de la Rotonde, à Rome. Les *cannelures à vive arête* sont celles qui ne sont point séparées par des côtes ; ces cannelures sont propres à l'ordre dorique. Les *cannelures de gaîne*, de *terme* et *console*, sont plus étroites par le bas que par le haut. On appelle *cannelures ornées* celles qui ont dans la longueur du fût de la colonne, ou par intervalle, ou enfin depuis le tiers d'en bas, de petites branches ou bouquets de laurier, de lierre, de chêne, etc., etc., ou fleurons et autres ornements qui sortent les plus souvent des roseaux ou bâtons formant la rudenture. On désigne sous le nom de *cannelures plates*, celles qui sont faites en manière de pans coupés, au nombre de seize, comme l'ébauche d'une colonne dorique : on peut aussi appeler *cannelures plates*, celles qui sont creusées carrément, en manière de petites facettes ou demi-bâtons dans le tiers inférieur du fût, comme aux pilastres du Val-de-Grâce, à Paris. Les *cannelures rudentées* sont remplies de bâtons, de roseaux et de câbles jusqu'au fût de la colonne. Les *cannelures torses* sont celles qui tournent en vis ou ligne spirale autour du fût d'une colonne ou d'un vase.

II.

L'architecture chrétienne primitive, dans les monuments que certains archéologues attribuent à l'*époque latine*, fit un usage fréquent des cannelures aux colonnes des églises, en imitation de l'architecture antique proprement dite. Les fûts des colonnes sont creusés de cannelures soit verticalement, soit en spirales.

Au XI^e et au XII^e siècle, l'architecture romano-byzantine a fait un emploi fréquent des cannelures, surtout dans certaines régions architectoniques, comme en Bourgogne, dans le Bourbonnais et le Nivernais. Cette particularité a paru si remarquable aux archéologues, qu'elle leur a suffi pour caractériser l'architecture de l'*école bourguignonne*. Nous avons eu l'occasion d'en faire plusieurs fois l'observation, notamment dans le livre intitulé *Cathédrales de France* et dans un autre qui porte pour titre : *Esquisse archéologique des principales églises du diocèse de Nevers*. Les grandes églises du XII^e siècle des provinces que nous venons de nommer présentent des colonnes et des pilastres à cannelures, que l'on ne rencontre presque jamais ailleurs. On connaît la cause qui a produit cette particularité architectonique. A Autun et à Langres on trouve encore de magnifiques restes d'architecture romaine, où les colonnes et les pilastres sont creusés de cannelures. Les architectes du moyen âge, frappés du style de ces constructions n'ont pas cru pouvoir mieux faire que de les copier ou de les imiter. L'intention est si évidente, que dans la cathédrale d'Autun, par exemple, les colonnes, ornement ordinaire des grandes églises, ont été remplacées par de hauts et larges pilastres cannelés, parce que les portes d'Aron et de Saint-André, dans la même ville, arcs de triomphe bâtis par les Romains, sont décorés de pilastres de cette même forme.

A la magnifique et curieuse église de la Charité-sur-Loire, on voit de nombreux pilastres cannelés, et l'on semble même avoir affecté d'employer cette forme presque exclusivement, comme si l'architecte de cet édifice eût voulu montrer qu'il tenait à suivre un système différent de celui que l'on avait adopté dans le reste de la France. Nous avons observé spécialement les colonnes et pilastres à cannelures dans les églises de Langres, de Châlons-sur-Saône, de Mâcon, d'Autun, de Nevers, de la Charité, d'Avallon, etc. Nous en avons remarqué encore au portail de la belle église de Saint-Remi de Reims, et c'est peut-être l'exemple le plus frappant d'un édifice aussi avancé dans le nord de la France. (*Voy.* ECOLES.)

A l'époque de la Renaissance, on fit un emploi très-commun des colonnes et des pilastres à cannelures.

Quant à la période ogivale proprement dite, elle ne fit point usage de cannelures dans ses constructions. Ce n'est que fort improprement que l'on a donné le nom de cannelures aux sillons ménagés entre les moulures prismatiques et serrées les unes contre les autres du style ogival flamboyant, au XVI^e siècle.

Nous devons dire que plusieurs antiquaires ont regardé les colonnes à cannelures, dans les monuments chrétiens du moyen âge, comme arrachées à des monuments antiques, et non comme exécutées au XI[e] et au XII[e] siècle. Un examen attentif des monuments eux-mêmes suffit pour faire abandonner une pareille opinion. Il est évident, aux yeux de ceux qui ont parcouru les grandes villes de l'ancienne province de Bourgogne, que les constructeurs du moyen âge ont exécuté eux-mêmes les colonnes cannelées qui se trouvent dans un si grand nombre d'églises et jusque dans les moindres villages. Il faut ajouter à cela que dans certaines localités on voit des pilastres cannelés dans des églises d'ailleurs fort mal bâties et dans des villages où l'on ne rencontre pas le moindre vestige d'antiquité de l'époque romaine. D'autres antiquaires ont exprimé un doute sur l'ancienneté de ces mêmes cannelures, et ont demandé si elles n'auraient pas été exécutées après coup, au XVI[e] siècle, par exemple, au moment où les idées de renaissance et de retour vers l'antique dominaient tous les esprits. Les raisons énoncées tout à l'heure suffisent amplement pour faire rejeter cette supposition ; il serait d'ailleurs fort étonnant que, dans les églises de la Bourgogne et du Nivernais, cette importante modification eût été faite dans un grand nombre d'églises, sans qu'il restât à ce sujet le moindre document historique pour la signaler ; nous ne prétendons pas que cette modification n'ait été faite dans aucune église de la Bourgogne, comme cela eut lieu à Paris, sous le règne de Louis XIV, pour l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois ; nous croyons que le fait général est celui de l'établissement primitif des colonnes et pilastres à cannelures.

CANON.—Le *canon* est une règle ou un type qui sert à fixer de quelle manière on doit exécuter une œuvre d'art. On ne saurait guère douter que les artistes du moyen âge aient exécuté un grand nombre de sculptures d'après un *canon* déterminé : non-seulement le genre du travail et la ressemblance entre plusieurs statues et bas-reliefs, mais la similitude entre les têtes qui ont la même expression, les poses, les draperies et les ornements en sont un indice certain. M. Raoul Rochette, dans son *Essai sur la statuaire au moyen âge*, a exprimé et soutenu cette opinion.

Je suis loin de supposer que les artistes du moyen âge n'avaient pas la liberté de dessiner et de sculpter les sujets qu'ils exécutaient suivant leur inspiration personnelle : mais n'étaient-ils pas guidés dans leurs compositions, pour la distribution des personnages, le type des visages, le mouvement des physionomies, par des règles auxquelles ils ne pouvaient se soustraire? Le passage suivant, extrait du *Rational* de Guillaume Durand, évêque de Mende, auteur du XII[e] siècle, ne saurait détruire cette conjecture. *Diversæ historiæ tam Novi quam Veteris Testamenti pro voluntate pictorum depinguntur ; nam pictoribus atque poetis quælibet audendi semper fuit æqua potestas.* Guillaume Durand exagère ici certainement l'indépendance des artistes. En Occident, comme en Orient, l'art est libre, le peintre est maître de l'exécution : mais l'invention et l'idée ne lui appartiennent pas ; elles sont imposées par la tradition ecclésiastique, par les saints Pères, par la théologie, par l'Eglise. Nous n'en donnerons pour preuve que le canon suivant du second concile de Nicée. « Non est imaginum structura pictorum inventio, sed Ecclesiæ catholicæ probata legislatio et traditio. Nam quod vetus ate excellit, venerandum est, ut inquit divus Basilius. Testatur hoc ipsa rerum antiquitas et Patrum nostrorum, qui Spiritu sancto feruntur, doctrina. Etenim, cum has in sacris templis conspicerent, ipsi quoque animo propenso veneranda templa exstruentes, in eis quidem gratas orationes suas et incruenta sacrificia Deo omnium rerum Domino offerunt. Atqui consilium et traditio ista non est pictoris (ejus enim sola ars est), verum ordinatio et dispositio Patrum nostrorum, quæ ædificaverunt. » (*Concil. Labbe*, tom. VII, col. 831 et 832.)

En racontant l'histoire de la découverte du *Guide de la peinture*, dans son voyage au mont Athos, en Grèce, M. Didron met fort habilement en lumière comment les artistes grecs ne peuvent s'écarter d'un type consacré par le temps et par l'expérience, arrêté par l'enseignement des auteurs ecclésiastiques. Il ajoute les réflexions suivantes, que nous transcrivons, pour servir de complément à ce que nous avons dit ci-dessus. « Je m'expliquai alors, dit M. Didron (après avoir vu le manuscrit du *Guide de la peinture*), je m'expliquai alors la constance et l'identité des types figurés dans toutes les parties de la Grèce, depuis Syra, Mistra et Smyrne, jusqu'à Triccala, les Météores, Salonique, le mont Athos et Constantinople. La forme des cheveux et de la barbe, l'âge, la physionomie, le costume, et l'attitude, sont consignés dans ce livre. Ainsi donc, avec une mémoire ordinaire et une intelligence assez commune, servies par ce code d'une part, de l'autre par la vue ou l'étude continuelle des anciennes peintures, et surtout par la pratique constante de l'art, un artiste, quel qu'il soit, peut facilement être un Joasaph (peintre auquel l'auteur avait vu dessiner et peindre de belles et nombreuses compositions). Ainsi s'expliquait le bel ordre des peintures de Salamine. Ce qui se passait au mont Athos avait dû se passer en France et dans toute l'Europe chrétienne, au moyen âge. La composition et la distribution des sculptures qui décorent les portails des cathédrales d'Amiens, de Reims, de Chartres surtout, témoigneraient d'un grand génie, si quelque artiste picard ou beauceron les avait inventées ; mais elles ne réclament qu'un homme ordinaire, assisté d'un code analogue à celui du mont Athos. Il en est de même pour la peinture sur verre. Je tenais donc enfin la solution d'un problème

qui m'avait tourmenté depuis longtemps, et qui s'obscurcissait à mesure que j'étudiais et que j'admirais nos monuments du moyen âge. » (*Manuel d'iconographie grec. et lat.*, *Introd.*, pag. XXII.)

Ce serait une erreur de penser que les artistes de l'Orient se soient trouvés dans une situation de dépendance différente de celle des artistes de l'Occident. Je sais que cette pensée a été émise et soutenue : mais elle n'est pas suffisamment appuyée sur les faits. L'étude approfondie des monuments iconographiques, calligraphiques et autres, exécutés en Orient ou en Occident, à une époque identique, démontre qu'ils ont été inspirés et achevés sous l'action d'influences semblables.

CANTONNÉ.— *Cantonné* se dit d'un bâtiment, d'une façade ornée ou fortifiée sur les angles, de pilastres ou *antes*, de colonnes, de contreforts, de tours, ou de tout autre membre d'architecture, même d'un autre bâtiment adhérent, de moindre importance toutefois que le bâtiment central. On trouve des façades *cantonnées* de deux tours ; des dômes et des tours *cantonnés* de tourelles ; des flèches *cantonnées* de clochetons ; des contreforts *cantonnés* de colonnettes. Nous nous bornerons à ces indications générales au sujet de l'application du mot *cantonné*. Il n'y a aucun édifice qui ne présente des exemples de quelques-unes des parties qui le composent *cantonnées* de diverses manières. Nous devons noter que les monuments de style ogival du centre de la France présentent parfois des membres d'architecture ornés de colonnettes sur leurs angles, comme les contreforts de la cathédrale de Tours qui sont cantonnés de colonnettes très-élégantes, disposition plus rare dans le nord et dans le midi.

On dit que le *pilier* des églises romano-byzantines ou ogivales est *cantonné*, pour marquer que ce pilier, carré ou cylindrique, est accompagné de quatre colonnes disposées sur le plan géométral en forme de croix (engagées, tangentes et même parfois isolées), bien que, relativement au pilier carré, elles soient appliquées sur ses faces, et non sur ses angles, et que d'autre part le pilier cylindrique n'ait ni faces, ni angles.

CAPITULAIRE (SALLE). — La salle capitulaire, autrement appelée *le chapitre*, est une grande salle ornée où se font les réunions des membres d'un chapitre de chanoines ou de religieux. Dans chaque abbaye, comme dans chaque église cathédrale ou collégiale, il y a une salle capitulaire où se traitent les affaires particulières à la communauté ou à la compagnie. Personne n'y est admis s'il n'est membre du chapitre.

Les salles capitulaires ont été construites et disposées sur un plan varié : il y en avait de carrées, de rondes, de polygonales. Elles étaient ordinairement décorées avec un certain luxe de sculptures, de peintures et de vitreaux de couleur. Le mobilier consistait en siéges en forme de stalles, ornés de feuillages et de bas-reliefs sculptés en bois.

En France, la plupart des anciennes salles capitulaires attenantes aux églises cathédrales ou collégiales, ont été démolies ou ont changé de destination. A Tours, l'archevêque Jean de Bernard, en 1460, avait fait bâtir un cloître, une bibliothèque et une salle capitulaire. Le cloître et les salles de la bibliothèque, d'une architecture très-élégante, subsistent toujours : la salle capitulaire seule a été détruite à la révolution de 1793.

En Angleterre, les chapitres des cathédrales, avant l'époque de la réformation, étaient composés pour la plupart de chanoines réguliers. Ce qui nous explique pourquoi les églises cathédrales sont quelquefois nommées *monastères* et entourées de cloîtres spacieux et somptueusement bâtis. Malgré les destructions si regrettables, en tout genre, opérées par les prétendus réformés, les cloîtres anciens et les salles capitulaires qui les accompagnent, existent encore aujourd'hui. C'est là que nous étudierons spécialement les salles capitulaires : nulle part ailleurs elles ne sont plus belles et en meilleur état de conservation.

A la cathédrale de Bristol, il y a une vaste salle capitulaire de la période romano-byzantine : elle est adjacente au frontispice méridional du transsept. C'est un admirable spécimen de l'architecture du XII^e siècle. Elle est précédée d'un vestibule de la même époque, formé de deux travées d'arceaux à plein cintre, appuyés sur des colonnes groupées. La salle capitulaire également voûtée en plein cintre, est éclairée par un beau triplet roman, c'est-à-dire, par trois fenêtres semi-circulaires ouvertes à côté l'une de l'autre. Tout autour de la salle, règne une espèce de dé ou de socle, comme dans quelques-unes de nos églises romano-byzantines de la fin du XII^e siècle : au-dessus, se développe un soubassement orné d'arcades aveugles et simulées. Par-dessus, s'étend une espèce de galerie feinte, composée d'arcades à plein cintre entrelacées. L'archivolte de ces arcades est formée de plusieurs moulures toriques et ornée de perles. Les colonnettes, de deux en deux, ont le fût entouré d'une ligne saillante qui monte en spirale. Les nervures de la voûte sont ornées de dessins géométriques et de zigzags simples ou opposés. Cette construction présente un caractère sévère, mais elle n'est pas dépourvue de noblesse et de grandeur. La longueur totale, y compris le vestibule, est de 60 pieds anglais ; celle de la salle capitulaire proprement dite est de 45 pieds ; la largeur dans œuvre est de 25 pieds.

On connaît plusieurs salles de chapitre, dans les églises cathédrales ou collégiales, affectant la forme polygonale ; mais celle de la cathédrale de Lincoln fut probablement la première bâtie en Angleterre sur ce plan. Les salles capitulaires connues pour avoir été bâties au XII^e siècle, comme celles de Durham, de Gloucester, de Bristol et de Péterborough, sont toutes oblongues. L'auteur du texte anglais des *Cathédrales d'Angleterre*, publiées par Winkles, pense que ce change-

ment dans les formes primitives fut introduit en imitation des églises circulaires des chevaliers du Temple, élevées à la fin du XII^e siècle, en souvenir de l'Eglise du Saint-Sépulcre, à Jérusalem.

La cathédrale de Lincoln est incontestablement l'une des plus remarquables de toute l'Angleterre et de la chrétienté : c'est un des plus beaux travaux des mains catholiques du moyen âge, instrument de travaux qui font et feront toujours l'admiration de la postérité. Le plan géométral en est surtout magnifique : les connaisseurs l'estiment supérieur à tous ceux des monuments religieux d'Angleterre. La salle capitulaire est une construction également distinguée. Elle est bâtie sur le plan du décagone, ou à dix pans. Le diamètre est de 60 pieds; la hauteur de 42 pieds. La voûte est en pierre. Au centre de la salle est un pilier composé de dix colonnettes de marbre de Purbeck, disposées autour d'un pilier en pierre auquel elles sont attachées, vers le milieu du fût, par un annelet circulaire. Les chapiteaux de ces dix colonnettes sont formés de feuillages finement découpés, agencés de manière à couronner le pilier d'un large chapiteau, tout en couronnant les colonnettes d'un chapiteau distinct fort gracieux. Les arceaux de la voûte s'appuient d'un côté sur le pilier central, et de l'autre sur des colonnettes groupées, à chaque angle du décagone, appuyées sur des consoles richement ornées.

A l'extérieur, la salle capitulaire de Lincoln présente un système de contreforts fort ingénieux. Des arcs-boutants soutiennent chaque angle de la construction : les contreforts sont ornés de quatre-feuilles à leur sommet, et les fenêtres, extérieurement, étaient surmontées de frontons aigus d'un bon style, comme on en voit à la cathédrale d'Evreux, à celle de Cologne, et ailleurs.

La magnifique cathédrale de Salisbury présente, au nombre des bâtiments accessoires qui l'accompagnent, des cloîtres, et la salle capitulaire, situés à la partie méridionale de l'édifice. Le côté oriental du cloître, qui forme un carré parfait, communique par un vestibule et une double porte à la salle du chapitre, construction élégante et achevée sous tous les rapports. On croit que la salle capitulaire (*chapter-house*) fut bâtie sous l'épiscopat de l'évêque Bridport, mort en 1262 : les détails de l'architecture et le style de la sculpture se rapportant aisément à cette époque. La salle du chapitre est bâtie sur un plan octogonal, ayant au centre un pilier composé d'un faisceau de colonnettes, comme soutien apparent des nervures ramifiées de la voûte. Les fenêtres, au nombre de huit, sont larges et hautes; elles étaient garnies primitivement de vitraux peints; le pavé lui-même était formé de carreaux émaillés, dont il reste encore de curieux débris, une arcade creusée à la partie inférieure des murailles et une plinthe saillante en pierre, où les chanoines s'asseyaient sur des tapis. La partie orientale de la salle, à l'opposite de la porte d'entrée, était réservée à l'évêque et aux dignitaires. Dans la profondeur de l'arcade qui s'élève au-dessus des siéges des chanoines, est une série de traits historiques, tirés de l'Ancien Testament, sculptés en bas-relief; et quelques-uns des bustes qui terminent les lambels des arcades sont de curieux objets d'art, remplis de caractère et d'expression. Dans la salle du chapitre, se trouve une table en bois fort intéressante, exécutée il y a environ six siècles, pour l'usage du chapitre : c'est un admirable spécimen de l'ancien mobilier. Cette table repose sur huit pieds en forme de colonnettes avec bases, chapiteaux et annelets d'un travail fin et délicat : sur les colonnettes s'appuient huit arcades ogivales d'une forme gracieuse. Il paraît que la table entière était peinte et dorée, à en juger par les vestiges qu'on peut encore découvrir.

La salle capitulaire de Cantorbéry est un somptueux appartement, où l'architecture a déployé un système d'ornementation d'un beau caractère : elle a 92 pieds de long sur 37 de large. Les murailles sont ornées d'une série de colonnes et d'arcades, au-dessus des siéges en pierre sur lesquels se plaçaient les chanoines réguliers dans les chapitres pléniers. A l'extrémité orientale est un trône ou riche stalle pour le président du chapitre. La grande fenêtre a des meneaux qui indiquent le style perpendiculaire anglais. L'érection de cette salle capitulaire paraît devoir être attribuée au temps où vivait le prieur Eastry jusqu'à celui où vécut le prieur Chillendren. A la fenêtre orientale et à la fenêtre occidentale correspondante, on voit le nom et les armoiries de Chillendren. La fenêtre de l'ouest conserve encore quelques restes de vitraux peints : ce sont des figures d'anges représentant la hiérarchie céleste : on y lit les inscriptions suivantes : *Cherubim, seraphim, angeli, archangeli, virtutes, potestates, dominationes.* Les murailles du nord et du midi sont ornées de grandes arcades à meneaux prismatiques et perpendiculaires, de manière à faire symétrie avec les fenêtres. La voûte est d'une richesse et d'une élégance dont il serait difficile de donner une idée par des descriptions : elle est en berceau et couverte de nervures qui s'entre-croisent en mille sens : au point d'intersection se voient des rosaces, des étoiles et des écussons.

La salle capitulaire de l'église archiépiscopale d'York fut construite, à ce que l'on prétend, par l'archevêque Walter Grey, sous le règne des rois Jean et Henri III; mais elle appartient probablement à une époque plus récente. En comparant l'architecture de la salle capitulaire avec celle de la cathédrale, on trouve de notables différences dans la forme des fenêtres, les contreforts, les galeries, les figures grotesques et d'autres particularités d'ornementation. La nef et la partie occidentale de la cathédrale furent bâties vers l'an 1291; la salle capitulaire ne peut être attribuée avec vraisemblance qu'à

l'époque du roi Edouard Ier. Sur un des piliers on lit l'inscription suivante :

Ut rosa flos florum, sic est domus ista domorum.

Le plan est octogone : les fenêtres sont divisées par quatre meneaux très-légers, et terminées, à leur sommet, par trois jolies rosaces superposées.

La cathédrale de Wells, dont un des principaux fondateurs fut l'évêque Jean de Villula, natif de Tours, possède une salle capitulaire qui mérite une description spéciale. Elle est bâtie au-dessus d'une crypte fort ancienne et dans un style très-élégant. Les voûtes surtout sont originales et admirables. Au centre de l'octogone de la salle s'élève un pilier composé de nombreuses colonnettes groupées : du chapiteau de ce pilier mille nervures partent et s'épanouissent au-dessus de la salle, comme les branches d'un palmier. L'effet de cette belle disposition est piquant et saisissant à la fois : tout y est sculpté avec un goût excellent. C'est une des plus charmantes créations d'une riche imagination : nulle part on ne voit de salle plus splendidement bâtie. Elle fut fondée par l'évêque de la Marche, trésorier d'Angleterre, sous le règne d'Edouard Ier. Les dépenses en furent faites par les contributions volontaires des populations.

Nous aurions pu décrire encore quelques-unes des salles capitulaires des cathédrales de l'Angleterre. Nous en avons assez dit pour donner une idée exacte de la nature de ces constructions et du système de décoration qui était usité dans leur ornementation. Ces magnifiques salles et les cloîtres qui accompagnent les cathédrales de ce pays jadis si catholique, aujourd'hui séparé de la communion de l'Eglise, ne sont plus actuellement qu'un souvenir des vieux temps. Espérons qu'un jour l'Angleterre reviendra à l'antique foi de ses pères, que les magnificences du culte catholique se déploieront de nouveau sous des voûtes qui ont été faites pour les abriter, et que les chants romains réveilleront des échos accoutumés jadis à les répéter !

CAPRICE. — Ce terme est employé en architecture pour désigner, en général, toute espèce de décoration qui n'a de motif que dans la fantaisie ou l'imagination, et qui semble s'éloigner des règles communes et des lois ordinaires du goût. On observe dans l'architecture trois espèces de caprices, ceux de construction, ceux de plan ou de disposition, et ceux de décoration ou d'ornement. On appelle caprices de construction tous ces secrets de construction qui consistent le plus souvent à déguiser les points d'appui par le moyen d'une coupe de pierres plus ou moins ingénieuse ou par un système caché d'armatures solides en fer. Les caprices de plan et de décoration sont beaucoup plus nombreux dans l'architecture moderne que dans l'architecture ancienne. La science moderne abuse souvent des ressources qui sont à sa disposition pour se jouer dans des caprices de tout genre, le plus souvent aux dépens des bons principes de l'architecture. Les caprices d'ornement ou de décoration sont, sans contredit, les plus nombreux de tous. Il serait impossible de soumettre à l'analyse et à la description ces mille formes plus ou moins gracieuses qui doivent naissance aux besoins ou aux rêves de l'imagination. On trouve des caprices de cette espèce dans les édifices des anciens, mais c'est principalement dans les monuments du moyen âge, dans ceux du XVIe siècle et de la Renaissance que l'on remarque les formes les plus multipliées et souvent les plus ingénieuses. Nous sommes peu portés à louer les fantaisies de l'architecture et de la sculpture qui ne reconnaissent d'autre cause et d'autre but que la singularité et la bizarrerie, et qui, trop souvent, offensent autant le bon goût que les lois sévères de l'art. Mais aussi nous n'avons pas le courage de condamner ces charmants caprices qui se déroulent sur les murailles des églises et des châteaux du XVIe siècle et de la Renaissance. On y reconnaît l'inspiration libre d'un génie fécond qui se joue avec la plus grande aisance dans les mille détails fins et délicats de compositions féeriques. Essayer de retracer même les motifs de prédilection le plus en usage au XVIe siècle, ce serait vouloir reproduire les couleurs changeantes de l'arc-en-ciel, ou fixer les formes mouvantes des nuages poussés par le vent. Nous serions injustes si nous ne payions pas un juste tribut d'éloges à ces artistes dont la verve inépuisable a créé ces innombrables caprices que l'art moderne admire tant, quoique les écrivains du siècle dernier les aient si injustement décriés. Ce n'est pas sans étonnement que l'on contemple les compositions capricieuses qui se développent sur une grande échelle au frontispice de nos plus célèbres basiliques, ou dans de délicieuses miniatures sur les marges des précieux manuscrits, le plus somptueux ornement de nos bibliothèques.

CARACTÈRE. — I. Le *caractère*, dans une œuvre d'art, est, à proprement parler, l'ensemble des formes extérieures réunies entre elles suivant des proportions déterminées d'étendue, de couleur, etc. Cette expression est très-fréquemment employée par les écrivains qui ont traité de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, et surtout par ceux qui se sont appliqués à décrire les monuments. C'est pour cela que nous avons cru convenable d'entrer ici dans quelques explications à ce sujet. De nos jours, beaucoup de littérateurs, ou prétendus tels, écrivent sur les antiquités et émettent leur jugement sur les chefs-d'œuvre de l'archéologie religieuse. Sous leur plume, le mot *caractère* appliqué aux monuments est un terme hasardé, comme bien d'autres, et l'on a peine à saisir le sens qu'il y faut attacher.

Pour nous restreindre aux seuls monuments d'architecture, le *caractère général* d'un édifice se reconnaît à l'ensemble de la construction. Toute œuvre a son *caractère*, à moins que ce ne soit une mauvaise copie d'une œuvre originale, dans laquelle un

inhabile architecte aura dénaturé l'ensemble des proportions et des lignes, de manière à n'en faire qu'une *bâtisse* qui ne saurait être décrite en langage artistique. Il y a des constructions d'un *caractère simple, sévère, noble, élégant* ; il y en a d'un *caractère riche, orné*, où l'on remarque par-dessus tout la recherche et la prétention.

Les monuments antiques de la Grèce ont un caractère de pureté, de noblesse et de simplicité, qui les ont rendus le modèle de l'architecture classique. Ceux de l'Italie, et de Rome en particulier, ont un caractère d'austérité ou de recherche, qui n'est pas sans affectation, d'une part comme de l'autre. Les constructions primitives des Romains sont d'une lourdeur qui montre des préoccupations de durée et de solidité bien plus que de grâce et d'élégance : celles qui leur succédèrent, lorsque l'empire romain fut parvenu à son apogée, portent les traces de la prétention à la richesse et même à la somptuosité. Nous faisons allusion seulement aux édifices où l'art déploie ses ressources, et non à ceux bâtis uniquement dans un but d'utilité.

Les constructions religieuses du moyen âge portent toutes un *caractère* spécial. Les édifices chrétiens, durant la période romano-byzantine, sont ordinairement lourds dans leur ensemble ; l'ornementation n'y est originale et brillante que dans des parties accessoires. Mais à mesure que l'on approche du XIIIe siècle, époque de la complète transformation de l'architecture, les édifices prennent un caractère remarquable de grandeur et d'élégance. Déjà, au XIIe siècle, pendant la phase de transition, les églises sont bâties sur un plan et dans des proportions qui ne seront plus changées, qui subiront seulement des modifications. Au XIIIe siècle, lorsque le style ogival triomphe pleinement, nos cathédrales offrent un *caractère* de dignité, de majesté, de convenance religieuse, qui n'a jamais été surpassé, ni même égalé. Quand on parcourt le centre, l'ouest et le nord de la France, on retrouve partout, dans les magnifiques cathédrales d'Auxerre, de Bourges, de Tours, du Mans, de Coutances, de Bayeux, de Rouen, de Chartres, de Paris, de Beauvais, d'Amiens, de Senlis, de Reims, etc., le même caractère qui distingue éminemment l'architecture ogivale et qui en fait l'objet de l'admiration des hommes versés dans l'étude de l'archéologie chrétienne. Au XVe siècle, surtout dans la seconde moitié de ce siècle, et dans les premières années du siècle suivant, le *caractère* du beau style ogival fut altéré par la recherche et l'affectation non-seulement dans l'ornementation, mais encore dans la forme et l'établissement des principales lignes. Cette dégénérescence était l'indice d'une révolution qui ne tarderait pas à s'accomplir. Et, en effet, dès le commencement du XVIe siècle, on en voit les premiers signes, et au milieu du même XVIe siècle, elle était consommée. L'architecture chrétienne du moyen âge était délaissée pour l'architecture antique, modifiée par les artistes de la renaissance italienne.

Les monuments élevés par la Renaissance proprement dite ont un caractère en accord avec celui de la littérature, à la même époque. On abandonne les règles et les vieux principes. L'art de bâtir, comme l'art d'écrire, est libre dans toutes ses compositions, mais de cette liberté qui s'éloigne de l'Evangile et qui court après la licence du paganisme. Les murs des châteaux, et même ceux des églises, au moins dans des œuvres accessoires, comme les stalles, etc., sont couverts d'allégories païennes, où la décence est blessée ouvertement, où les traditions de la sainteté chrétienne sont oubliées et foulées aux pieds.

Les édifices construits sous les règnes de Louis XIII, de Louis XIV, et de Louis XV, présentent un caractère bien prononcé qui aide à les distinguer les uns des autres. Les édifices bâtis au XVIIe siècle ont un caractère de grandeur qui les a rendus justement célèbres, et l'on admire avec raison les églises des Invalides, du Val-de-Grâce, la chapelle de Versailles, et la colonnade du Louvre.

II. Outre le *caractère* d'un édifice, considéré en général, il y a un autre *caractère* particulier, qui en est le signe distinctif. C'est à l'aide des *caractères* particuliers, que l'on a établi un système de classification dans les monuments du moyen âge, de même qu'en histoire naturelle, en se servant de *caractères* de différent genre, on réussit à ranger toutes les productions naturelles selon les lois de la méthode.

On a nié l'existence réelle des *caractères* dans les édifices d'architecture, c'est-à-dire, on a prétendu que la similitude des formes n'était pas une raison suffisante d'affirmer que deux constructions portant les mêmes caractères appartinssent à la même époque. Si la puissance de l'analogie est méconnue dans les sciences d'observation, il faut renoncer à toute recherche philosophique dans ces mêmes sciences : elles resteront stationnaires et ne tarderont pas à tomber en décadence. *Voy.* ANALOGIE.

Quiconque a étudié l'histoire du moyen âge, et en a suivi les diverses évolutions, a remarqué que les œuvres artistiques portaient, à chaque période, un cachet particulier qui sert à les caractériser. Ne suffit-il pas de comparer entre elles les principales œuvres architecturales d'une même époque, qui remontent authentiquement au même temps selon les documents les plus irrécusables de l'histoire, pour y reconnaître, pour ainsi dire, une physionomie commune, des traits semblables et presque identiques ? Ce sont précisément ces traits qui constituent ce que nous appelons les *caractères* propres aux œuvres de cette époque. Et ce qui doit faire une vive impression sur les esprits réfléchis, c'est que les *caractères* architectoniques, tels qu'ils ont été établis d'après l'observation, n'ont jamais trompé personne dans l'appréciation d'une œuvre d'architecture. Qui pour-

rait donc leur refuser l'autorité scientifique qui leur appartient si justement ?

Le système de classification que nous avons adopté et suivi pour les monuments religieux du moyen âge, repose entièrement sur la réalité et la valeur des caractères architectoniques particuliers. *Voy.* STYLE OGIVAL, ROMANO-BYZANTIN, BYZANTIN, CLASSIFICATION, ECOLES.

Nous nous sommes appliqué, dans autant d'articles, à mettre en évidence les signes qui constituent les caractères propres à chaque variation ou évolution de l'architecture durant une même période. Nous ne parlons pas de ces *caractères* de convention que l'art cherche à donner à certaines compositions de sculpture ou de peinture. Ces détails sont étrangers à notre sujet. Notons cependant, en passant, que les anciens attachaient à cela la plus grande importance. Sous le nom d'*attributs*, ou d'*emblèmes*, les artistes chrétiens ont donné aux personnages les plus célèbres de l'histoire de la religion un *caractère* qui pût aider à les faire reconnaître. Il y a encore pour certains personnages illustres, un *caractère historique* dont il n'est pas permis de s'éloigner, et les *types* consacrés dans l'iconographie chrétienne doivent être fidèlement reproduits.

CARLOVINGIENNE (ARCHITECTURE). — I. Nous renvoyons à l'art. CLASSIFICATION, afin de ne point répéter ici ce que nous y avons dit sur la succession des styles architectoniques au moyen âge. Nous y avons clairement expliqué quelle valeur il faut attribuer à ces expressions *architecture lombarde*, *architecture carlovingienne*, *architecture saxonne*. Certains auteurs ont attaché et attachent encore une trop grande importance à ces dénominations. Dans l'histoire générale de l'architecture, on établit que l'art de bâtir se développa dans la partie centrale et septentrionale de l'Europe, d'une manière *synchronique*, pour employer un mot consacré par l'usage, c'est-à-dire, en suivant partout une marche semblable et des procédés analogues. La plus ou moins grande perfection qu'il sut imprimer à ses œuvres, doit être attribuée à des causes particulières. Si l'on se bornait à désigner ces causes spéciales et locales sous le nom de *carlovingienne*, de *saxonne*, etc., non-seulement ces dénominations ne devraient pas être rejetées de la langue archéologique, mais encore elles y figureraient avec une signification vraie et bien déterminée. Il a existé en effet, en différentes contrées, un mouvement artistique plus prononcé qu'en d'autres ; et personne ne niera que sous Charlemagne, par exemple, il n'y ait eu sur les bords du Rhin une activité littéraire et artistique fort étendue, tandis que dans les provinces du centre et du nord de la Germanie, la barbarie régnait partout.

Nous avons donné des détails, autant qu'il nous a été possible, sur les monuments de l'époque *lombarde*, *carlovingienne*, *saxonne*, sans les regarder comme appartenant à un style architectonique particulier. (*Voy.* ANGLAIS (*Style*), SAXONNE, LOMBARDE (*Architecture*).

Il existe encore, en France et en Belgique, deux édifices fort remarquables, appartenant authentiquement à l'époque carlovingienne. Le premier est dans le Languedoc : ce sont les restes de l'antique et célèbre abbaye de Saint-Guillem-du-désert. M. J. Renouvier en a publié une description fort intéressante sous le titre suivant : *Histoire, antiquités et architectonique de l'abbaye de Saint-Guillem-du-Désert*.

Nous donnerons ci-après une notice très-abrégée sur l'architecture de Saint-Guillem. Commençons par citer un passage du livre de M. Renouvier, qui résume des observations curieuses sur la géographie et le développement des styles architectoniques.

« Toutes les fois que nous avons voulu comparer l'édifice de Saint-Guillem à quelque autre, dit M. Renouvier, c'est en Italie et en Allemagne qu'il a fallu aller chercher l'analogie. Ces rapprochements entre des monuments de pays si divers, ne sont point arbitraires. L'influence de Charlemagne, étendue sur l'Europe, y avait donné à l'art une impulsion unitaire. Les artistes qui se répandirent alors sur les bords du Rhin, dans le midi de la France, en Italie, y produisirent des églises qui n'étaient ni les basiliques de Constantin, ni les dômes byzantins de Justinien et des exarques de Ravenne, mais quelque chose de plus, un style nouveau déjà élancé, déjà chrétien. Ce style renfermait encore, il est vrai, beaucoup trop d'imitations romaines ; aussi la barbarie dut-elle se prolonger et s'étendre, pour que l'innovation s'introduisît jusque dans les moindres parties de l'art. Ce fut la tâche des Sarrasins, des Normands et de tous les barbares dont les invasions affligèrent les derniers moments de Charlemagne. Les pays plus particulièrement occupés par eux ne reçurent pas l'empreinte de ce style que quelques personnes veulent appeler la *renaissance carlovingienne*, terme impropre, puisqu'il désigne plutôt le retour au passé que le progrès vers l'avenir ; mais l'architecte ne laissa pas pour cela d'y marcher, par des voies qui lui étaient propres, à l'accomplissement de ses destinées. On chercherait vainement en Angleterre et en Normandie des monuments de style carlovingien. En Allemagne, ce style régna avec autorité sans repousser les innovations barbares, et conduisit, par une suite de changements logiques, à la grande et complète architecture chrétienne. En Italie, il eut à un plus haut degré les caractères d'imitation antique, et se continua avec les mêmes tendances jusqu'aux renaissances successives qui ont marqué l'art italien moderne. Dans le midi de la France, enfin, il fut souvent interrompu par les invasions du Nord ; mais elles n'y furent point assez complètes pour absorber tous les éléments antiques que ce style contenait, et empêcher les habitudes classiques de se reproduire avec plus de force au XIIe siècle. Aussi voit-on que, dans le midi de la France

comme en Italie, après de magnifiques tentatives, l'architecture manqua de force et d'élan, précisément dans le moment où dans le Nord elle prenait ce vol hardi qui marquera à jamais le XIIIe siècle comme une des plus grandes époques du développement du beau, lorsqu'on aura cessé, ce qui ne peut manquer d'arriver bientôt, de prendre pour type unique les époques de diffusion, d'imitation et de correction : Périclès, Antonin, Léon X, Louis XIV, et qu'on aura remis en honneur les époques d'organisation, d'unité et d'originalité : Solon, Tarquin, Charlemagne, Innocent III, et saint Louis. »

II. Non-seulement, dans les parties importantes de l'antique abbaye de Saint-Guillem, mais encore jusque dans les parties accessoires, on reconnaît les caractères propres à la construction primitive. On y retrouve le cloître primitif dont Guillaume avait mesuré les proportions. Les galeries du nord et de l'ouest ont échappé à l'affreux vandalisme qui a vendu pièce à pièce les galeries plus élégantes des faces latérales et d'un cloître supérieur qui formait un premier étage de chaque côté.

Le caractère distinctif des parties conservées du cloître inférieur consiste en deux petits cintres composés chacun d'un double arc en pierre, caractère distinctif des anciennes constructions de Saint-Guillem, et séparés par une légère colonnette : mode de construction qui trouva plus tard son perfectionnement ou plutôt son développement naturel dans les lancettes géminées de l'architecture ogivale. Quant aux chapiteaux des colonnettes, ils ont la forme d'un cône tronqué et renversé, et quelques-uns sont ornés de têtes plates, de figures d'hommes ou d'animaux grossièrement ébauchés, dans le genre des décorations de l'abside. L'ensemble du vieux cloître, bien que d'un aspect un peu lourd, n'était point dépourvu d'élégance à l'extérieur.

La description que nous allons donner de l'église de Saint-Guillem, est faite d'après les notes manuscrites de M. l'abbé Crosnier, curé de Donzy, chanoine honoraire de Nevers. Nous commencerons par indiquer la forme du plan et le symbolisme qui s'y trouvait exprimé.

Le plan du monastère fut d'abord réglé définitivement, et, à quelques changements près, il est facile de le reconnaître dans les dispositions actuelles de Saint-Guillem-du-Désert. Le duc Guillaume fit creuser les fondements de la basilique en commençant par le sanctuaire, dont il jeta les premières pierres au nom de *Jésus-Christ sauveur du monde*. Comme l'observe très-bien l'auteur de la légende, une disposition mystique déterminait ce premier acte de la part du fondateur, et tout dut répondre à ce début : c'est-à-dire, que chaque partie de la basilique fut un symbole, une représentation de quelque idée religieuse. Il importe au moins de remarquer ici cette règle constante de l'architecture chrétienne, qui, à partir de l'époque de Charlemagne, donna toujours aux chœurs des églises une ornementation plus riche, plus élégante et plus légère que celle de la nef. C'était là un des caractères de la rénovation qui s'opérait alors dans les arts, et c'est pourquoi le pieux fondateur avait choisi un lieu où il n'y eût aucun oratoire déjà construit, car il ne voulait plus réparer, comme on l'avait fait si longtemps, de vieilles constructions à la fois païennes, barbares et chrétiennes. L'art mélangé et sans caractère distincts, qui jusqu'alors avait accommodé, sans aucun choix, au culte de la religion nouvelle, tous les édifices sacrés ou profanes de l'antiquité, n'avait représenté que trop fidèlement dans cette espèce d'anarchie, le chaos social de l'époque mérovingienne : aussi cet art ne pouvait-il convenir ni au but de Guillaume, ni à la civilisation de Charlemagne.

Celle-ci, retrempée à la source même du christianisme, devait imprimer à l'architecture un mouvement plus logique, un développement plus pur et plus régulier. Elle commença donc à consacrer la forme des édifices religieux, et les revêtit de certains caractères typiques invariables, qui plus tard constituèrent définitivement le symbolisme de l'art chrétien.

L'église de Saint-Guillem fut fondée en 804. Le plan géométral représente la croix latine ; il y a trois nefs, divisées en quatre travées, non compris l'arcade qui soutient les orgues, et qui formerait une cinquième travée pour la nef principale. Mais cette partie est postérieure au reste de l'édifice et ne saurait être attribuée à une époque antérieure au XIe ou au XIIe siècle. L'abside est circulaire et est voûtée en petites pierres noyées dans du mortier ; c'est de cette manière que sont bâties les voûtes absidales que les archéologues font remonter à une époque antérieure au Xe siècle et qui sont attribuées à l'architecture romano-byzantine primordiale. On voit deux chapelles absidales parallèles au sanctuaire, précédées d'une travée. Chaque abside est éclairée par trois fenêtres.

L'église est orientée et l'appareil y est différent dans la partie primitive, dans la construction et dans celles que l'on rapporte au XIe ou au XIIe siècle.

Quant aux voûtes, elles sont en berceau, et aussi hautes aux croisillons du transsept, que dans la nef majeure. On remarque dans le croisillon septentrional du transsept une tribune élevée au XIIIe siècle. La voûte y présente la croisée d'ogives, et, à la clef, on voit une main qui bénit. Dans la partie méridionale, il y a une voûte élevée au XVe siècle et bien caractérisée par les nervures prismatiques.

Dans tout l'édifice, les arcades sont en plein cintre. Les arcs-doubleaux des bas-côtés sont en plein cintre surhaussé. L'arc qui s'ouvre sur l'abside principale est en retraite et laisse un large espace entre son sommet et l'extrémité de la voûte. Cet espace est garni par deux espèces de fenêtres en œil-de-bœuf séparées par une croix grecque. Au pignon

de chaque abside il y a un œil-de-bœuf semblable.

Les piliers ne sont ornés que de pilastres extrêmement simples avec une corniche en chanfrein, dans la nef. Les deux chapelles absidales présentent sur les côtés, deux colonnes engagées, sans chapiteaux, prenant insensiblement la forme de la plate-bande de l'arc-doubleau. Ce qui doit être remarqué, c'est que les piliers ne sont nulle part ornés de chapiteaux, excepté au narthex. Au-dessus des pilastres de la grande nef, règne une corniche qui s'étend tout autour de l'église jusqu'à l'abside.

Les fenêtres, comme les arceaux, sont en plein cintre ; elles sont évasées à l'intérieur, et le cintre est formé d'une double rangée de claveaux : le second rang de claveaux ne fait aucune saillie sur le premier.

L'entablement extérieur présente une espèce d'engrenage de dents de scie qui règne tout autour de l'église et des absides ; on remarque deux dalles en saillie sur cette sorte d'ornementation.

A l'extérieur de l'abside, on remarque des arcatures appuyées sur des colonnettes à chapiteaux grossiers, environnant toute la grande abside, au-dessous des modillons. Chaque arc est composé d'une triple rangée de claveaux. Au premier rang de ces claveaux sont des têtes d'animaux dessinées et sculptées d'une façon barbare.

On distingue plus spécialement dans l'ornementation, des losanges placés de distance en distance : ils sont parfois formés d'autres losanges plus petits, de pierres de couleur et travaillées.

Nous avons donné au mot Autel une description assez détaillée d'un très-curieux autel, appartenant à l'église de Saint-Guillem, et consacré en 1070 par un légat du pape saint Grégoire VII.

III. Nous allons ajouter aux détails précédents la description d'un édifice carlovingien fort intéressant et que nous croyons très-authentique. L'ancienne abbaye de Saint-Guillem-du-Désert a conservé beaucoup plus de souvenirs historiques que de monuments archéologiques proprement dits. Il en est autrement de la chapelle du château de Nimègue : quoique l'édifice ait perdu quelques-unes de ses parties, et que d'autres aient été dénaturées, on y retrouve cependant des caractères évidents de la construction carlovingienne.

L'histoire nous apprend que Charlemagne fonda une maison ou un palais impérial à Nimègue, dans le but d'y tenir des cours plénières. (Eginhard. *Vit. Car. Magn*, cap. 17.) Dans le mois de mars 777, il se rendit à Nimègue accompagné de plusieurs seigneurs, et il y célébra les fêtes de Pâques avec une solennité inaccoutumée. Le pape Léon III, en 799, selon d'anciennes chroniques, consacra la chapelle octogonale de Nimègue. L'empereur affectionnait le séjour de Nimègue, puisqu'il y revint souvent et qu'il y passa un temps assez considérable à diverses reprises, notamment en 804, en 806, en 807 et en 808.

Nous empruntons la description suivante à M. Oltmans, d'Amsterdam. On y trouvera, au moins comme termes de comparaison, quelques détails sur l'église d'Aix-la-Chapelle, et sur celle d'Othmarsheim, qui est regardée comme remontant également à l'époque carlovingienne.

Le plan géométral de la chapelle de Nimègue consiste en un octogone régulier, de 6,72 mètres de diamètre, chaque face ayant à peu près la longueur de 2,6 mètres. Les faces ont des arceaux ouverts, de manière que l'octogone intérieur repose sur huit pieds-droits ou piliers brisés. Deux galeries superposées environnent l'octogone ; elles ont une largeur de 2,6 mètres, et donnent sur l'intérieur par le moyen des arceaux. Du côté de l'ouest, ces galeries ont une espèce de vestibule, et à l'est on voit une tribune pour l'autel de chaque galerie.

Toutes les faces de l'octogone à l'intérieur étant semblables, nous nous contenterons de donner la description d'une seule face. L'arceau du rez-de-chaussée, haut de plus de 2 mètres, a une forme lourde et trapue, surtout en faisant la comparaison de ces arceaux avec ceux de l'église d'Aix-la-Chapelle. Le diamètre du plein cintre est plus grand que l'espace entre les pieds-droits, et le cintre s'appuie dans l'épaisseur du mur sur une moulure d'un profil barbare. Ce profil n'existe que dans l'épaisseur du mur ; car dans l'intérieur et dans la galerie le mur est uni ; on en peut voir cependant distinctement l'assise ; ce qui diffère de ce que l'on voit à Aix-la-Chapelle, où ces moulures continuent partout. Aussi nous ne trouvons pas une moulure à la base de l'arceau de la galerie supérieure, faisant le tour de l'octogone, et qui indique le deuxième étage à Aix-la-Chapelle et à Othmarsheim.

Cet arceau de la galerie supérieure est d'une proportion plus basse que celui d'Aix-la-Chapelle; mais il est pourtant plus haut (de 0,5ᵐ) que l'arceau du rez-de-chaussée. On y trouve aussi la moulure dans l'épaisseur du mur et le plein cintre au diamètre plus grand que l'espace entre les pieds-droits. Au milieu de l'arceau on voit une colonne, dont le sommet du chapiteau est dans une ligne horizontale avec le sommet de la moulure : cette colonne sert d'appui à deux petits arceaux en plein cintre un peu surhaussés, qui retombent de l'autre côté sur la moulure. A Aix-la-Chapelle, on voyait dans ces arceaux quatre colonnes tirées de Ravenne, et placées deux à deux, de sorte que les unes étaient superposées aux autres. A Othmarsheim ces colonnes existent encore.

Au-dessus du deuxième arceau nous voyons une ouverture ou fenêtre qui est fermée en haut par une ogive. On peut expliquer cette différence en considérant que le mur a été bâti jusqu'à cette hauteur de grandes pierres de tuf, de forme carrée, et a été élevé plus tard en briques.

Au-dessus de cette fenêtre, est placé maintenant un plancher, et ce n'est pas sans fondement que nous pensons que le plein cintre de la coupole, qui, sans doute, existait primitivement comme à Ravenne, à Aix-la Chapelle et à Othmarsheim, commençait à cette hauteur.

Il est probable qu'après la chute de la voûte, causée par les ravages des Normands ou par la vétusté de la maçonnerie, on a tâché de couvrir la chapelle d'une manière plus simple.

Dans les galeries qui environnent l'octogone, le mur extérieur est formé de seize faces, dont huit sont parallèles aux faces de l'octogone, et les huit autres sont placées vis-à-vis des pieds-droits. Cet arrangement est cause que l'espace de ces galeries consiste en des carrés et des triangles qui se suivent tour à tour. C'est une preuve des plus fortes pour le rapport qui existe avec l'église d'Aix-la-Chapelle, quoique nous ne voyions pas ici les arcs doubleaux en plein cintre, qui sont là-bas placés parallèlement entre le mur intérieur et extérieur.

Les voûtes de ces deux galeries ont la même forme. Dans les espaces carrés, c'est une voûte d'arête, formée de deux voûtes en berceau qui se croisent. En considérant ces voûtes dans la coupe, nous trouvons un fait singulier, c'est que ces voûtes ne sont pas placées horizontalement, mais qu'elles descendent vers l'octogone au lieu de monter. Dans la galerie supérieure elles sont posées horizontalement.

Dans l'église d'Aix-la-Chapelle, nous ne trouvons pas une pareille singularité : au contraire, nous y voyons dans la galerie supérieure un tout autre arrangement, qui consiste dans des voûtes en berceau montant vers l'octogone et semblant soutenir cette partie de l'édifice. Aussi, on n'y trouve pas le resserrement des espaces carrés dont nous venons de parler. La forte saillie des arêtes à Nimègue donne à ces voûtes une forme caractéristique, qui plaide pour leur antiquité, quoiqu'il soit probable que cette construction n'ait pas été favorable à la solidité, et qu'elle est peut-être la cause pour laquelle on a été obligé de consolider dans quelques endroits le centre des arêtes par des fers.

Dans la galerie inférieure, nous voyons, en quelques endroits, les fenêtres primitives, qu'on a murées, mais qui ont pourtant la même forme que celles d'Aix-la-Chapelle ; elles sont couvertes en plein cintre et les parois se rapprochent beaucoup. En d'autres endroits, nous voyons que l'on a changé ces fenêtres, durant la période romane.

Du côté oriental, nous voyons à Nimègue, en haut et en bas, un autel, et nous n'aurons pas à douter de l'authenticité de cette disposition primitive. M. Mertens, dans sa Restauration de l'église d'Aix-la-Chapelle, nous fait voir une disposition semblable, qui a été plus tard changée en ajoutant au polygone un grand chœur de style ogival, en 1353, et en démolissant ces autels. Le même auteur dit qu'on rencontre des autels doubles dans l'ancienne église de Sainte-Marie-au-Mont, auprès de Brandenbourg, dans les chapelles doubles à Eger, Ratisbonne, Nurenberg, Freybourg, Landsberg en Saxe, Schwartz-Rheindorf près de Bonn, etc. Aussi peut-on croire que la disposition de la chapelle de Nimègue plaide fortement en faveur de la restauration faite par M. Mertens.

Suivant M. Schnaase, on voit à Othmarsheim une espèce de chœur carré, oublié par Schoepflinus, qui ne parle que de chapelles qui auraient été ajoutées plus tard. Il est possible que Schoepflinus n'ait pas fait une attention suffisante à cette disposition, parce que, même à Nimègue, ces autels ne sont, à proprement parler, que des fenêtres ou baies profondes de 1,7 mètre de large, couvertes par des voûtes en berceau. L'appui a une retraite de 0,4 m., et sert d'autel ; on y voit encore la table, ayant cinq croix comme de coutume ; l'autel a la hauteur d'un mètre. Cette description peut servir pour les deux autels à la fois ; seulement nous voyons à l'autel d'en haut une pierre à peu près carrée qui paraît avoir servi au sacrifice. Au-dessus de ces autels, on peut voir que trois fenêtres ont été placées dans la direction de trois côtés d'un octogone. Les restes de leur encadrement de pierre de taille font voir le demi-trèfle, et on en peut tirer la conclusion qu'elles ont été restaurées durant la période romane, ainsi que la plupart des fenêtres du polygone.

On a tellement changé l'extérieur de la chapelle de Nimègue qu'il serait fort difficile de se faire une idée de l'état primitif du monument, si deux des faces du polygone n'avaient conservé la maçonnerie première. On y voit de grandes pierres de tuf, souvent taillées irrégulièrement, tandis que l'on voit ailleurs des briques dont on s'est servi pour une restauration plus récente. Le mur ne monte pas plus haut que la voûte de la galerie supérieure, et les deux fenêtres accusent les deux galeries. Ces fenêtres, placées l'une au-dessus de l'autre, sont en plein cintre ; elles sont basses et larges, et les parois s'approchent vers l'intérieur de la même manière que nous avons décrite pour l'intérieur du monument.

Au-dessous du toit on voit une corniche d'un profil grossier. Cette corniche a été primitivement construite en pierres de taille ; mais, à la restauration de la muraille extérieure, on a remplacé ces matériaux par des briques, qui sont posées sur le côté étroit et ont le même profil. Ce profil est plus grossier que celui d'Aix-la-Chapelle et de Ravenne ; il est en rapport avec l'extrême simplicité de l'intérieur.

Il est à remarquer que l'intérieur de la chapelle du château de Nimègue, comme les autres monuments carlovingiens, était revêtu de peintures murales. Il serait impossible d'indiquer actuellement, à cause de l'état de dégradation de l'édifice, quel était le système adopté dans la décoration peinte ;

mais des traces, encore bien apparentes, de peinture à fresque, suffisent pour nous faire savoir que l'art n'avait rien négligé pour orner avec magnificence la chapelle de Nimègue.

IV. Dans une description historique de la province de Groningue, nous lisons que jadis existait à Groningue une église consacrée à saint Walburge. Cette église était située dans le grand cimetière, près de la cathédrale dédiée à saint Martin. On attribuait son origine à l'ère païenne, et on la considérait comme le monument le plus ancien de la ville de Groningue. Par une suite d'accidents de divers genres, le monument tomba en ruines en 1611, et on résolut en 1627 de démolir le reste et d'en vendre les matériaux.

Par un heureux hasard, on possède une estampe représentant cette église de Saint-Walburge, et tirée du *Trésor d'antiquités néerlandaises* du docteur L. Smids. Elle a été reproduite aussi en guise de cartouche sur quelques vieux plans de Groningue. Il est vrai que l'estampe ne paraît pas être d'une exactitude scrupuleuse; mais on y voit assez pour conclure que ce monument était composé de trois parties différentes, que la partie principale (celle du milieu et l'église primitive) est un polygone, auquel on a ajouté plus tard une tour carrée, située à l'ouest, et un chœur de style ogival situé à l'est. Le polygone offre la plus grande ressemblance avec l'église d'Aix-la-Chapelle et la chapelle de Nimègue. J. de Lemmege dit, dans sa chronique, qu'on voyait entre la tour et l'église, une voûte garnie en haut de petites fenêtres. Corn. Kempius (*De origine, qualitate et quantitate Frisiæ*) rapporte que ce monument était couvert d'un toit de plomb. Il est facile de conclure de tout cela que l'église de Saint-Walburge était une copie de l'église d'Aix-la-Chapelle, et qu'elle devait être rangée à côté des monuments carlovingiens de Nimègue et d'Othmarsheim.

V. L'œuvre capitale de Charlemagne, en architecture, est, sans contredit, la magnifique église qu'il fit construire à Aix, sa résidence habituelle. Pour la faire bâtir avec toute la somptuosité possible, il avait fait venir des ouvriers habiles de toutes les parties de l'Europe. La célébrité de ce temple fut telle, que la ville en prit le nom d'Aix-la-Chapelle. L'influence que ce monument exerça sur toutes les grandes constructions de l'époque se conçoit mieux qu'elle ne peut s'exprimer : nous manquons aujourd'hui d'objets d'étude pour en constater l'étendue et l'importance ; mais nous possédons un trop grand nombre de documents historiques pour qu'il soit possible d'en douter.

Charlemagne, par l'effet de son génie, communiqua une activité prodigieuse à toutes les branches des sciences humaines : il protégeait, encourageait et récompensait les artistes. Nous sommes étonnés aujourd'hui de la grandeur colossale de ses entreprises et du résultat de ses efforts pour procurer la civilisation à d'innombrables populations, à l'aide de la religion chrétienne. Ceux qui ne voient dans Charlemagne qu'un prince guerrier et qu'un conquérant ne sauraient apprécier à sa juste valeur cet homme extraordinaire, dont la réputation ne peut que s'augmenter aux yeux de ceux qui en connaissent mieux les grandes œuvres. Malheureusement, lorsque Charlemagne fut descendu dans le tombeau, l'art de bâtir, comme tous les autres, qu'il avait si puissamment favorisés, déclina rapidement, et Charlemagne, avant de mourir, eut la douleur de voir, sans y pouvoir mettre aucun obstacle, les vaisseaux de ces pirates du Nord qui devaient semer dans son vaste empire tant de ruines et de deuil. Les descendants de cet empereur, princes pour la plupart faibles et incapables, ne surent pas continuer ce qu'il avait si glorieusement commencé, et furent impuissants à préserver la France des horribles dévastations des Normands. Bientôt notre pays fut couvert de débris, et bien loin d'entreprendre de nouvelles constructions religieuses, les populations n'étaient pas en état de réparer les désastres causés par l'invasion normande. C'est ce qui explique la justesse de l'expression adoptée par les antiquaires pour désigner sous le nom de *renaissance* le mouvement qui eut lieu dans l'art de bâtir et les arts qui en dépendent, dès le commencement du XIe siècle.

VI. A la fin du VIIIe siècle, Charlemagne travailla avec ardeur à la restauration des arts. Adrien Ier et Léon III se montrèrent en Italie les dignes émules de ce grand homme dans cette noble entreprise ; mais ce furent encore les monuments de l'antiquité que les artistes de cette époque prirent pour modèles. Les admirables manuscrits ornés de miniatures que cet âge nous a légués, les fragments de mosaïque existant à Rome, quelques restes de constructions, comme cette muraille de l'abbaye de Lorsch sur le chemin de Manheim à Darmstadt, et les chapiteaux du château de Ingelheim qu'on voit au musée de Mayence, sont autant de preuves qu'ils s'appliquèrent à conserver assez fidèlement le style de l'antiquité romaine. Néanmoins on ne peut méconnaître qu'une certaine influence byzantine n'ait commencé dès lors à se faire sentir : ce qui s'explique facilement par les relations de Charlemagne avec la cour d'Orient. Le style oriental se prêtait trop bien à cette richesse d'ornementation, que les hommes préfèrent la plupart du temps à la noblesse et à la simplicité, pour ne pas avoir eu une grande influence sur toutes les industries artistiques qui s'occupaient de produire les armes, les bijoux, tous les objets meubles, en un mot, à l'usage des grands. On peut s'en convaincre par la couronne de Charlemagne que possède le trésor de Vienne, où la forme est sacrifiée à la richesse de la matière et à l'exhibition des énormes pierres fines dont elle est surchargée.

Ce que nous disons de l'époque de Charlemagne doit se rapporter également au temps où régnèrent ses fils et ses petits-fils. La vive impulsion donnée par ce grand homme ne s'éteignit pas immédiatement à sa

mort, et jusqu'à la fin du règne de Charles le Chauve les arts reçurent encore des encouragements.

Si la sculpture monumentale des premiers siècles du moyen âge ne nous a légué que de rares débris, la sculpture appliquée aux objets mobiliers présente des spécimens plus fréquents dans ces feuilles d'ivoire qui proviennent de diptyques ou de la couverture de riches manuscrits.

VII. Lorsque Charlemagne voulut relever le culte des arts dans le vaste empire qu'il avait soumis à ses lois, il trouva, pour l'orfévrerie, des artistes tout prêts à seconder ses vues. Les églises furent abondamment pourvues de vases d'or et d'argent; les princes et les évêques rivalisèrent de magnificence dans les présents dont ils dotèrent les basiliques restaurées et embellies par les ordres du puissant empereur. Son testament, que nous a fait connaître Eginhard, est un curieux témoignage des immenses richesses en orfévrerie que possédait ce prince. Entre autres objets, il faut remarquer trois tables d'argent et une table d'or, d'une grandeur et d'un poids considérables. Sur la première était tracé le plan de la ville de Constantinople, sur la seconde une vue de Rome; la troisième, très-supérieure aux autres par la beauté du travail, était convexe et composée de trois zones qui renfermaient la description de l'univers entier, figuré avec art et finesse. Ainsi, la science et l'art avaient réuni leurs efforts dans l'exécution de ces monuments.

Un assez grand nombre des plus belles pièces d'orfévrerie que possédait Charlemagne le suivirent dans son tombeau. Son corps embaumé fut, dit-on, renfermé dans une chambre sépulcrale, sous le dôme de l'église d'Aix-la-Chapelle. Il était assis sur un siége de marbre orné de lames d'or et revêtu des habits impériaux, ayant au côté une épée dont le pommeau était d'or, comme la garniture du fourreau; sa tête était ornée d'une chaîne d'or à laquelle était suspendue une croix d'or renfermant un morceau du bois de la vraie croix, son sceptre et son bouclier, tout d'or, étaient suspendus devant lui. (Mabillon, *Discours sur les anciennes sépultures des rois*; *Mém. de l'Acad. des Inscript.*, tom. II, pag. 698 et 699.)

Ces richesses tentèrent la cupidité des empereurs d'Allemagne, ses successeurs, qui s'en emparèrent : ce fut probablement lorsqu'en 1166 Frédéric Barberousse, qui avait obtenu de l'antipape Pascal la canonisation de Charlemagne, retira son corps du tombeau et partagea ses ossements pour les renfermer dans des châsses. Les seuls monuments d'orfévrerie qui nous restent de ce grand homme, au témoignage de M. J. Labarte, sont sa couronne et son épée. (*Introd. hist. à la descript. de la collect. Debruge*, pag. 215.)

CAROLLE. — Niche pourvue d'un siége et d'un pupitre de pierre. On en pratiquait autrefois dans les corridors de quelques cloîtres : c'est là que les moines calligraphes se retiraient pour copier les manuscrits. Il paraît qu'on donnait aussi ce nom à celles qui, dans quelques basiliques primitives, étaient pratiquées autour du *presbyterium*, et qu'il passa ensuite aux chapelles du pourtour du chœur, lesquelles ont précédé de longtemps celles des nefs. Cette dénomination n'est plus usitée.

CARREAUX. — On a employé, pour paver les églises, des carreaux de marbre, de pierre ou de terre cuite. Nous parlerons ailleurs des dalles en général, des pierres tombales et des carreaux de marbre ou de pierre qui s'y rapportent.

On distingue des carreaux de terre cuite, destinés au pavage des églises, de différents genres. Il y en a d'une seule teinte, dont la pâte est colorée dans la masse; il y en a d'autres qui sont émaillés à la surface; d'autres, enfin, sont incrustés de terres de diverses couleurs.

Les carreaux de la première espèce ont été le plus fréquemment employés, depuis le XII^{e} siècle jusqu'au XVI^{e}. Ils étaient ajustés ensemble, en assortissant les couleurs, de manière à former une mosaïque brillante et variée. Les couleurs dominantes étaient le noir, le rouge, le blanc et le jaune pâle. Le dessin formé par l'assemblage de tous les carreaux était encadré dans une bordure formée elle-même de carreaux ajustés différemment. Cette manière d'orner le sanctuaire, le chœur et les chapelles, était bien préférable au système employé communément aujourd'hui, et qui consiste le plus souvent à transporter dans nos églises les carreaux qui servent à paver les antichambres de nos appartements. Il est difficile d'imaginer, si l'on n'a vu les ajustements des petits carreaux du moyen âge, à quelle infinie variété de combinaisons se prêtent ces carreaux, qui n'ont que cinq à six centimètres de côté. Quelquefois chaque carreau est encadré dans de petites bordures aussi en terre cuite, d'une couleur tranchée, de façon à produire une espèce de réseau d'un effet très-original et très-pittoresque.

Les carreaux sont parfois découpés d'une manière très-ingénieuse, formant des figures fort élégantes et présentant par leur assemblage une mosaïque du meilleur goût, composée de losanges, damiers, cercles entrelacés, broderies réticulées et festonnées avec une grande délicatesse.

A la richesse des formes et des assemblages vient s'ajouter l'éclat des couleurs les plus variées dans les carreaux émaillés et vernissés. Chaque carreau porte un dessin particulier, d'une couleur brillante, sur un fond également de couleur; ou bien il ne porte qu'une partie d'un dessin compliqué, qui se développera à l'infini et se complétera par l'union de carreaux de même nature. Alors le pavé ressemble vraiment à la plus éblouissante mosaïque, et peut rivaliser en éclat avec les verrières peintes qui garnissent les fenêtres. L'imagination des artistes du moyen âge s'est jouée dans des combinaisons de couleurs et d'ajustements qui

sont de beaucoup supérieures, comme effet, à nos tapis les plus hauts en couleur. La chapelle du Temple, à Londres, est pavée de carreaux en émail bien conservés. Nous en avons vu de nombreux échantillons provenant de nos églises. Il y en a encore dans la charmante église de Notre-Dame de l'Epine, près de Châlons-sur-Marne. On en a découvert plusieurs en faisant les travaux de restauration de Saint-Julien de Tours. Il n'y a pas de pays, pour ainsi dire, où l'on n'en possède des fragments plus ou moins curieux. Mais, malheureusement, l'émail qui recouvre la terre est fragile; il n'adhère pas toujours parfaitement à l'argile, il y a parfois des boursouflures qui, en s'écrasant, font disparaître la couche colorée; l'émail lui-même s'use par le frottement et ne tarde pas à disparaître entièrement. C'est dans l'état le plus triste que nous apparaît aujourd'hui le pavé en carreaux émaillés de certaines églises; et l'on ne saurait juger de sa magnificence primitive que par de rares spécimens, assez bien conservés, parce qu'ils étaient moins exposés aux causes ordinaires de détérioration.

Pour obvier à ce grave inconvénient, on eut recours à un système fort ingénieux et qui consiste à incruster en terres de couleurs variées, dans un carreau dont la couleur locale forme le fond, des dessins diversement combinés. Les dessins ne sont pas exposés à disparaître par le frottement; les carreaux s'usent d'une manière égale, ainsi que les dessins, sur toute leur superficie, et comme les formes d'ornementation sont incrustées jusqu'à une certaine profondeur, elles demeurent toujours solidement imprimées et suffisamment apparentes. Ajoutons, en faveur des carreaux incrustés, que la surface en est d'un ton légèrement brillant ou même absolument mat, bien plus agréable à l'œil que l'éclat vitreux de l'émail: il est difficile de marcher sur la surface polie et glissante de l'émail; il est, au contraire, aisé de se tenir sur des carreaux qui n'ont pas un poli plus dangereux que celui des carreaux ordinaires.

Nous terminerons cette courte notice en citant un passage de l'Histoire de l'ancienne abbaye de Foigny, par M. A. Piette. Parmi les ruines de l'église on rencontre, non plus en place, mais épars sur le seuil, des pavés en terre cuite, noirs et blancs, qui par leur réunion formaient un dallage imitant le marbre et la pierre de liais. Ils sont de petite dimension; ils n'ont pas tout à fait neuf centimètres de côté. Les noirs n'ont pas seulement leur face extérieure de cette couleur: ils sont teints dans la masse. Je ne sache pas qu'en France on fasse beaucoup usage actuellement de pavés noirs en terre cuite; en Belgique, ils sont dans le commerce. Le procédé employé pour donner à la terre une teinte noire consiste à chauffer le four avec du bois d'aulne, qu'on a laissé plongé dans l'eau pendant plusieurs mois. On allume; mais au lieu d'être consumé par la flamme, le bois imprégné d'eau s'en va en fumée. C'est une solution de noir de charbon dans de la vapeur d'eau qui monte, qui pénètre dans la terre par tous ses pores, qui s'y dépose et la colore à tout jamais. Les pavés blancs de Foigny sont le produit d'un procédé tout aussi ingénieux. Ils se divisent en deux couches: l'une plus épaisse, en terre rougeâtre; l'autre, qui occupe la partie supérieure, en terre blanche et tirant légèrement sur le jaune. C'est de la terre à poterie d'une certaine finesse qui sert, pour ainsi dire, de couverte à l'autre. L'union de ces deux terres de nature différente est intime, et, quoique les tranches soient bien nettes, la solidité est parfaite. A côté du pavé noir, qu'on prendrait pour du marbre, ce pavé blanc ressemble très-bien à la pierre de liais.

CARTONS. — I. En peinture, on appelle *cartons* des dessins de figures ou de compositions, dont le trait est bien correct, sur du papier fort, ou sur du carton plus ou moins épais. On en fait usage surtout pour la peinture à fresque et la peinture sur verre. Chacun sait que pour l'exécution des tableaux dans chacun de ces genres de peinture, il est indispensable d'arrêter avec soin, au moins au trait et sans couleur, ordinairement avec l'indication des clairs et des ombres, les compositions qui doivent être fixées sur le mortier frais ou *fresco* des murailles, ou sur le verre qui doit être divisé en un grand nombre de parties, peint diversement et porté au fourneau pour y subir l'action du feu. L'exécution des cartons est donc une opération préalable absolument nécessaire, et l'artiste jaloux de la perfection, y doit apporter la plus grande application.

Dans la peinture à fresque ou murale, qui est la grande peinture historique et monumentale, l'emploi des cartons dessinés à l'avance est indispensable, parce qu'il est impossible de dessiner sur le mur frais, ensuite parce que l'enduit sèche vite, de sorte qu'il faut y peindre avec beaucoup de promptitude, pour que la couleur puisse s'y incorporer, avant que l'enduit soit sec. On comprend alors que l'artiste ne pourrait pas se livrer au feu de l'inspiration, exécutant d'abord largement son tableau, dans l'espoir d'y retoucher les parties défectueuses ou celles dont il serait mécontent, puisque le *fresco* ne permet que de très-légères retouches, et que généralement on ne peut pas y revenir à plusieurs fois.

Entrons à ce sujet dans quelques détails pratiques. Lorsque l'enduit dont on couvre le mur ou la voûte qu'on veut enrichir d'un tableau à fresque, a pris assez de consistance pour qu'il ne cède plus au doigt, et qu'il conserve cependant de la fraîcheur et de l'humidité, on y applique le carton sur lequel est dessiné et découpé correctement le trait de la figure qu'on veut peindre. On trace avec une pointe le contour de la figure en suivant exactement les bords du carton. Ce trait, légèrement enfoncé dans l'enduit,

remplace le dessin que le peintre ne peut pas tracer sur le mur, comme il le tracerait sur la toile. Le carton découpé n'est propre à guider que pour une seule figure, mais lorsqu'on doit tracer une composition entière, on pique le trait de tous les objets dessinés sur le carton, on passe dessus un sachet avec de la poussière de charbon, de manière à marquer sur l'enduit l'esquisse du dessin qui doit servir de guide à l'artiste chargé de peindre la fresque.

II. On se sert aussi de cartons pour la peinture en mosaïque et pour exécuter les tapisseries. On conserve en Angleterre des cartons originaux que Raphaël a exécutés pour des tapisseries. Ces cartons, dit Millin, qui représentent sept sujets tirés du Nouveau Testament, ont été achetés par Charles Iᵉʳ, roi d'Angleterre ; ils ont été conservés longtemps dans le château de Hampton-court, et on les voit encore dans celui de Windsor. On les compte parmi les travaux les plus accomplis de Raphaël, et par conséquent au nombre des ouvrages les plus parfaits de la peinture.

III. Dans la peinture sur verre, les cartons doivent être dessinés par un artiste versé dans la connaissance de l'archéologie, autant que dans la pratique de l'art ; autrement les vitraux qui garniront les fenêtres de nos églises ne seront en accord ni avec les exigences de l'architecture, ni avec celles du bon goût. Les artistes du moyen âge attachaient beaucoup d'importance aux cartons qu'ils composaient ; ces cartons servaient parfois à l'exécution de plusieurs vitraux, surtout au xvᵉ siècle. Aux époques antérieures au style ogival flamboyant, nous ne voyons guère, par les monuments qui nous restent encore en assez grand nombre, du xiiiᵉ siècle, par exemple, que les mêmes cartons aient servi à l'exécution des vitraux de plusieurs cathédrales. C'est une observation digne d'être notée. N'est-ce pas une preuve de la merveilleuse fécondité et de la verve qui caractérisent les époques vraiment artistiques ?

Le travail du carton, pour les verrières de couleur, est très-long, puisqu'il doit être triple : le premier, pour servir de modèle dans l'exécution; le second, pour être découpé en autant de parties que les figures ou ornements demandent de morceaux de verre taillés de différentes formes ; ce carton est souvent remplacé par de simples calques pris sur les parties les plus délicates ou les plus importantes ; le troisième sert au vitrier pour découper les morceaux de verre teint en couleur, et ensuite, après l'opération de la peinture et de la cuisson terminée, pour la mise en plomb. *Voy.* VITRAUX.

CARTON-PIERRE. — Le *carton-pierre* est une espèce de pâte de papier, mêlée de pierre pulvérisée ou d'autres ingrédients, durcie au moyen de la gélatine, dont on fait des ornements, des figures, des membres d'architecture montés en relief, et en état de recevoir la dorure et la peinture. Ce genre de décoration est très-expéditif, et l'on en a étrangement abusé, il y a quelques années, pour simuler des ornements gothiques. Ce mauvais procédé, condamnable sous tous les rapports, n'offre aucun caractère de résistance et de durée. On peut appliquer avec justesse la dénomination de *colifichets* aux ornements en *carton-pierre*. Depuis que le retour aux vrais principes de l'art chrétien est devenu plus général, l'usage du carton-pierre et des autres composés analogues est tombé complétement. Il serait fâcheux de voir remplacer, dans nos églises, des ornements, des feuillages, des chapiteaux, par un système de décoration prétendu économique, mais qui est fort dispendieux en réalité, puisque les produits en sont très-fragiles et de peu de durée. Le moyen âge ne l'a jamais pratiqué : laissons-en l'usage pour les appartements où règnent les caprices de la mode et où la décoration varie chaque année.

CARTOUCHE. — On appelle *cartouche*, en architecture, un petit *champ* de marbre blanc ou coloré, de pierre ou de plâtre, de bois ou de métal, destiné à recevoir des armoiries, des emblèmes, une inscription ou même des bas-reliefs. Il est ordinairement entouré de moulures, de membres d'architecture, d'ornements variés et capricieux, d'enroulements, de feuillages, de rubans, de cordelettes, etc. ; il est parfois appuyé sur des figures de support. Les cartouches ne sont pas fort anciens, dans les monuments d'architecture, surtout dans les édifices religieux ; ils ne remontent pas communément à une époque antérieure à la Renaissance. On en voit sur le frontispice des maisons religieuses ou communautés, sur les tombeaux, sur des murailles et au-dessus de monuments commémoratifs, dans les plafonds, sur les voûtes, sur les autels eux-mêmes, sur des chaires à prêcher, sur des vases, sur des vêtements où il est brodé en or ou en couleur. Le champ du cartouche n'est pas déterminé dans sa forme : il est rond, ovale, carré, polygonal, ou découpé d'une manière bizarre ; il est encore convexe ou concave, tout cela selon le plaisir de l'artiste. Les architectes et les sculpteurs de la Renaissance en ont varié à l'infini les formes et l'ornementation.

On appelle *cartels* les petits cartouches qui servent dans la décoration des frises, des corniches et des autres membres d'architecture.

La forme primitive du cartouche est un carton roulé, et telle est l'étymologie du mot italien *cartoccio*. Les graveurs encadrent dans des cartouches les petits sujets destinés à servir de vignettes aux livres. On donne volontiers à la bordure des tapisseries la forme d'un cartouche. Les Allemands ont leurs armoiries posées ordinairement sur un écu en forme de cartouche.

CARYATIDES. — Ce sont des figures employées par les architectes au lieu de colonnes ou de pilastres, pour servir de soutien à une architrave ou à une autre partie d'une construction qu'elles portent sur leur

tête. Les anciens ont fait très-rarement usage de caryatides dans la décoration de leurs édifices; aussi la première origine en est-elle assez peu connue. Nous ne rapporterons point ici les fables qui ont été imaginées par Vitruve et par les autres. Les architectes chrétiens ne les ont jamais employées dans les églises, et à part des formes assez bizarres que l'on rencontre dans quelques édifices et qui pourraient à la rigueur passer pour des espèces de caryatides, on ne les voit apparaître qu'au siècle de la Renaissance. A partir de cette époque, on les a sculptées dans mille endroits, sans s'astreindre à suivre les traditions de l'antiquité. Primitivement, en effet, les caryatides étaient entièrement vêtues; à la Renaissance, elles furent quelquefois complétement nues. On ne saurait tolérer la présence de figures semblables dans nos églises; les seuls exemples que nous en connaissions se trouvent aux tombeaux sculptés de la Renaissance et dans les supports des buffets d'orgues. Il ne faut point donner le nom de *caryatides* aux statues qui décorent les portails des grandes églises.

CATACOMBES.

O Roma nobilis, orbis et domina,
Cunctarum urbium excellentissima,
Roseo martyrum sanguine rubea,
Albis et virginum liliis candida,
Salutem dicimus tibi! Per omnia
Te benedicimus, salve, per sæcula.

(*Hymne chrét.*, extr. d'un ms. du Vatican.)

I.

Importance de l'étude des Catacombes de Rome pour le chrétien, le théologien, l'historien, l'antiquaire, le philosophe et l'artiste.

Il y a dans Rome deux cités bien distinctes: la Rome païenne et la Rome chrétienne; la première s'offrant à nos souvenirs avec son origine merveilleuse, son sénat, ses consuls, ses grands capitaines, ses héros, sa population remuante, ses conquêtes et ses révolutions; la seconde se présentant avec ses pontifes, successeurs de saint Pierre, ses martyrs, ses luttes généreuses, où les vaincus en versant leur sang sont devenus plus célèbres que leurs vainqueurs; ses vierges, ses docteurs, ses basiliques et ses splendides monuments. L'une qui vit dans notre esprit par l'effet de notre première éducation littéraire, dont nous connaissons, par mille détails curieux, l'organisation sociale, civile et militaire, dont nous avons nommé tous les grands hommes, en étudiant les chefs-d'œuvre de sa littérature et en passant, pour ainsi dire, les premières années de notre adolescence au milieu de ses campagnes, de son Forum et de ses camps. L'autre qui vit au fond de nos cœurs dans l'amour inaltérable que nous portons au centre de l'unité catholique, qui nous montre la grande figure des apôtres et se personnifie, s'il est permis de s'exprimer ainsi, avec notre foi elle-même. Si la Rome antique resplendit dans l'histoire d'un éclat que toute nation envie et que nulle n'égalera jamais, sans doute, la Rome nouvelle brille d'une gloire plus grande encore aux yeux des chrétiens: elle garde pour la religion immortelle de Jésus-Christ des promesses qui dureront toujours. Nul cœur aujourd'hui ne palpite pour les cendres, depuis longtemps refroidies, de la Rome des consuls et des Césars: le silence du tombeau, à peine troublé par les recherches de l'archéologue et de l'historien, pèse lourdement sur les débris de ses grandeurs passées. Tout cœur catholique, au contraire, bat pour les destinées de la ville des apôtres et des pontifes, s'émeut au spectacle de ses grandeurs toujours croissantes, s'unit à ses craintes et à ses espérances: la pierre du sépulcre qui recouvre les ossements sacrés des martyrs est un monument de gloire et non de tristesse et de deuil.

Pèlerin de la science et de la religion, nous abandonnons volontiers les souvenirs et les monuments de la Rome païenne aux explorations des antiquaires, nous aimons mieux nous attacher à la recherche des souvenirs et des monuments primitifs de la Rome chrétienne. Nous abandonnons pour quelque temps les riches édifices qui font l'ornement et l'orgueil de la ville, pour descendre dans la profondeur des obscures Catacombes. Rome chrétienne jouit toujours d'une vie abondante et pleine; mais nous commencerons par interroger en elle, avant tout, la poussière de ses morts. N'est-il pas d'ailleurs naturel de penser d'abord aux choses de la tombe, qui sont partout les premières ou les plus grandes?

« C'est dans les Catacombes de Rome, dit M. Raoul Rochette, que se trouvent les monuments les plus anciens et les plus authentiques que le christianisme nous ait laissés de son premier âge. Partout ailleurs ces monuments sont restés enfouis sous la terre, ou voués à l'oubli, ou consumés par la vétusté; ou bien ils ont été détruits par la main de l'homme, qui détruit encore plus de choses que le temps. Mais à Rome, une si grande quantité des travaux des premiers fidèles s'est conservée jusque dans les entrailles de la terre et à travers tant de siècles, qu'il est impossible de méconnaître, devant un pareil fait, le dessein de la Providence, qui avait voulu placer le berceau de la primitive Eglise au centre même de l'unité catholique, et lier en quelque sorte la destinée de la nouvelle Rome à celle de la ville éternelle (1). »

L'aspect des Catacombes, les objets qu'on y rencontre, œuvres d'art ou autres, intéressent vivement le chrétien. Quand on pénètre dans ces souterrains ténébreux, il semble qu'on y respire quelque chose de la foi et du courage des premiers chrétiens. On y rencontre à chaque pas des témoignages éloquents en faveur des croyances et des pratiques des nouveaux convertis. C'est aux lieux fréquentés par les premiers disci-

(1) *Tableau des Catacombes*, 1 vol. in-12. Paris, 1837.

ples d'une religion que l'on peut espérer de retrouver les traces authentiques de l'adhésion de leur intelligence aux dogmes et de la soumission de leur volonté aux préceptes moraux qui en constituent le fond essentiel et distinctif. Aussi, nous ressentons une vive joie en voyant nos croyances et nos traditions confirmées par des monuments primitifs d'une autorité irrécusable. Les catholiques tiennent à honneur de conserver pur et inaltérable le dépôt de la révélation chrétienne : n'est-ce pas pour eux un argument invincible que l'identité des articles de foi qu'ils professent aujourd'hui avec ceux que croyaient et défendaient les martyrs qui ont habité et qui habitent encore les Catacombes? Nous repoussons de toute l'énergie de notre âme la funeste doctrine du progrès et du développement dans le dogme chrétien : la parole de Dieu, quand elle est clairement manifestée et qu'on y adhère, doit être acceptée dans son intégrité, sans subir la moindre modification. Quel triomphe pour le théologien catholique de montrer cette parfaite identité entre l'enseignement actuel de l'Eglise romaine et celui des apôtres ou des hommes apostoliques! Les cimetières sacrés offrent donc au chrétien, et surtout au théologien, comme un arsenal d'armes toutes prêtes pour combattre avec avantage les prétentions des novateurs. Dans les luttes de la controverse que les catholiques soutiennent contre les hérétiques! les debris, même les plus insignifiants en apparence, fournissent des arguments d'une force irrésistible. Nous ne pouvons pas ici entrer dans de longs détails : qu'il nous soit permis, pour appuyer nos assertions, de rappeler comment les peintures et les sculptures, si fréquentes dans toutes les parties des Catacombes, sont propres par leur seule présence à déconcerter les prétentions des iconoclastes anciens et des protestants modernes. Dans une foule d'inscriptions nous lisons en toutes lettres l'expression des vérités dogmatiques que les prétendus réformateurs du XVIe siècle accusent l'Eglise romaine d'avoir inventées ou dénaturées : la présence réelle de Jésus-Christ dans l'Eucharistie, le purgatoire, la pénitence, l'efficacité de la prière, l'intercession des saints, la prééminence de saint Pierre sur les autres apôtres, etc.

C'est dans ce sens que nous citerons ces belles paroles de saint Cyprien : *O tenebras sole ipso lucidiores, ubi constituta sunt Dei templa* (1)!

A un autre point de vue, l'étude des Catacombes chrétiennes promet à l'historien et à l'antiquaire une riche moisson d'observations. Il y a, jusque dans les moindres détails, des signes d'une grande révolution sociale. Au moment où le christianisme apparut dans le monde, les liens moraux étaient relâchés d'une manière effrayante. La civilisation allait s'engloutir dans un abîme épouvantable : la corruption des mœurs amenait la barbarie, barbarie mille fois plus terrible que celle dont le spectacle nous afflige chez les sauvages errant au milieu des forêts. Mais la prédication de l'Evangile jette au sein de cette société dépravée des germes de rénovation. Pour l'accomplissement de cette profonde parole du Sauveur, *les pauvres sont évangelisés* (2), à Rome, comme dans les autres villes, comme maintenant encore, les malheureux, les gens du peuple, c'est-à-dire, tout ce qui était pauvre, avili, opprimé, fut d'abord appelé à jouir des lumières et des bienfaits de l'Evangile. Dans les souterrains ténébreux des Catacombes, nous contemplons partout les signes de cette marche admirable du christianisme. La doctrine nouvelle compta ses premiers adeptes dans les rangs du peuple, et presque tous les monuments des cimetières sacrés indiquent une origine humble et modeste. C'est évidemment le peuple qui élève de ses propres mains ces pauvres tombeaux, qui dessine ces peintures grossières, qui recommande le souvenir de ses frères par ces inscriptions où abondent les incorrections et les fautes de langage.

Quand on veut suivre exactement les phases diverses et les évolutions de l'art à ses différentes périodes, on est obligé de demander aux monuments des Catacombes des renseignements qu'on chercherait en vain ailleurs. Il existe une lacune très-longue dans l'histoire générale des beaux-arts qu'il est impossible de remplir sans emprunter des éclaircissements aux premiers monuments figurés du christianisme. Depuis les empereurs sous lesquels les lettres et les arts firent briller leurs dernières inspirations, jusqu'au réveil de la littérature et de l'art à une époque mieux favorisée, les sculptures et les peintures qui ornent les souterrains sont les seuls produits du génie artistique. C'est une vérité proclamée par tous les auteurs qui se sont occupés de la marche de l'art dans l'antiquité : Séroux d'Agincourt, en particulier, dans son ouvrage de l'*Histoire de l'art par les monuments*, l'a reconnu et publié hautement.

Mais, si l'historien, qui se plaît à étudier le progrès des arts, à en signaler le développement ou la décadence, trouve de nombreux éléments de travail au sein des Catacombes, quelle mine féconde d'observations de toute espèce y rencontrera l'archéologue qui fait une étude spéciale des monuments anciens! Là, mille objets divers viennent solliciter son attention et fournissent de curieux points de comparaison à ses découvertes. A l'aide d'une foule d'objets insignifiants en apparence, il fait revivre pour ainsi dire des coutumes oubliées et nous révèle plusieurs traits de la vie privée des gens du peuple, généralement si peu connue.

Enfin, l'artiste lui-même, qui s'occupe de reproduire sur la toile, le marbre ou l'airain, les grands sujets religieux, trouvera dans les Catacombes, outre de puissantes

(1) S. Cyprian., lib. IV, *ad Matth.*

(2) *Pauperes evangelizantur.* (Matth. XI, 5.)

émotions, quelques vestiges des pratiques anciennes en fait d'art. Il y verra comment les disciples des apôtres comprenaient l'art chrétien et de quelle manière ils ont exprimé leurs idées dans des compositions hardies et originales; dans les tableaux de l'archaïsme chrétien il apprendra quels sont les types hiératiques, consacrés par la tradition et dont il n'est pas permis de s'éloigner, sans commettre un crime contre le goût et les convenances.

II.

Idée générale des Catacombes; description des principaux souterrains; disposition des salles ou cubicula; *un mot sur les monuments analogues.*

L'origine des Catacombes de Rome remonte à la naissance même de la ville; c'est assez dire qu'il est à peu près impossible à la science historique de préciser une date à ce sujet. Du moment où l'on creusa le sol pour en extraire une espèce de tuf volcanique, d'un excellent emploi dans les constructions, les Catacombes elles-mêmes commencèrent à se former. Le but que l'on se proposait en fouillant la terre, afin de se procurer la pouzzolane, nous explique la dénomination de sablonnières, *arenariæ*, que les Latins leur avaient imposée (1).

Lorsque les chrétiens eurent mis en usage les retraites obscures des souterrains de la Campagne romaine, soit pour y réunir l'assemblée des fidèles, soit surtout pour y déposer les corps de leurs martyrs et de leurs frères, le nom primitif fut changé. Dans les premiers âges du christianisme, le changement d'un nom annonça la révolution produite par l'Evangile dans les croyances et les sentiments de l'humanité sur la mort. Aux anciens noms par lesquels on désignait communément les lieux de sépulture, la foi chrétienne substitua, dans la langue qu'elle créait, le nom de *cimetière*, qui signifie en grec un *dortoir* (2). Chaque église, l'église de Rome surtout, se mit à veiller ses morts, ou, suivant l'expression de saint Paul, ses *endormis* (3), comme une mère veille son enfant au berceau. On sait avec quelle religieuse sollicitude les chrétiens s'occupaient de tout ce qui avait rapport à ceux de leurs frères qui avaient versé leur sang pour la défense de la foi. Nous lisons, dans un des plus anciens documents de l'Eglise romaine, que le pape saint Clément, qui vivait au Ier siècle, divisa Rome en sept régions, pour lesquelles il désigna des notaires chargés de recueillir, chacun dans son district, les renseignements les plus exacts et les plus détaillés pour rédiger les actes des martyrs (1). Les soins dont on entourait leur dépouille mortelle allaient de pair avec ceux qu'on donnait à leur mémoire. Les dames romaines, en particulier, s'empressaient de remplir ces derniers devoirs de la piété avec une tendresse courageuse, imitant ainsi, et souvent au péril de leur vie, l'exemple que leur avaient laissé Marie-Madeleine, Salomé et leurs compagnes, ces premières chrétiennes du Calvaire. Les noms de Basilisse et d'Anastasie (2), qui ensevelirent saint Pierre et saint Paul; de Perpétue (3), de Lucine (4), des deux sœurs Pudentienne et Praxède (5), qui couraient par toute la ville pour emporter les corps, et recueillaient le sang sur le pavé avec des éponges; de Plautille (6), de Félicité (7), d'Apollonie (8), qui consacrèrent aussi leurs propriétés, leurs veilles nocturnes et leurs mains à l'inhumation de ces restes sanglants; tous ces noms brillent, dans les récits funèbres de ce premier âge, comme des lampes placées dans des caveaux antiques (9).

Outre le nom de *cimetières*, les auteurs ecclésiastiques ont souvent employé d'autres locutions pour désigner les souterrains de Rome; les plus usitées sont celles de *Catacombes*, *Catatombes*, *cryptes*, etc.

Les Catacombes, dans le principe, étaient des carrières de sable peu profondes et peu nombreuses. Mais, à mesure que la ville de Rome prit de l'extension, les souterrains se multiplièrent et se creusèrent davantage. Les édifices, en s'élevant avec une grandeur et une magnificence en rapport avec la fortune incomparable de la république romaine, empruntèrent leurs matériaux aux souterrains. Après plusieurs siècles de gigantesques travaux, sans compter ces mille ouvrages moins importants exécutés sans cesse par une nation laborieuse, les carrières prirent des accroissements prodigieux. Bientôt les souterrains, par l'effet d'une exploitation active et prolongée, étendirent leurs méandres sous

(1) Les souterrains de Rome sont désignés dans un passage d'une harangue de Cicéron, par un mot et à une occasion qui ne laissent, ni l'un ni l'autre, de prise au moindre doute; c'est dans le *Discours pour Cluentius* où il est dit qu'un certain Asinius, attiré sous le prétexte d'aller dans les jardins ou maisons de campagne des faubourgs, et entraîné « dans des carrières hors de la porte Exquiline, » *in* ARENARIAS *quasdam extra portam Exquilinam*), y fut secrètement égorgé. C'est une locution équivalente qu'emploie Suétone, dans une circonstance analogue, lorsqu'il raconte que Néron, réduit à l'extrémité et conseillé par Phaon de se retirer « dans quelque caverne souterraine » (*in specum egestæ arenæ*), refusa de s'ensevelir ainsi tout vivant. Vitruve, dans son langage technique, se sert, pour désigner les souterrains en question, du mot employé par Cicéron.

(2) Κοιμάω, *dormir*; κοιμητήριον, *dortoir*. « In Christianis mors non est mors, sed *dormitio et somnus* appellatur. (S. Hieron., *epist.* 29.)

(3) « Nolumus autem vos ignorare, fratres, *de dormientibus*, ut non contristemini, sicut et cæteri qui spem non habent. » (*I Thess.* IV, 12.)

(1) « Hic fecit septem regiones dividi notariis fidelibus Ecclesiæ, qui gesta martyrum sollicite et curiose unusquisque per suam regionem perquirerent. » (Anast. Biblioth., *Lib. Pontif.*, *nom.* DAMASI.)

(2) *Menol. apud Lan*, tom. I.

(3) *Martyrol. Rom.*, 4 Aug.

(4) *Ibid.* 30 Julii.

(5) *Actus sanctarum ill.*

(6) *Act. SS. Rufin. et Secund.*

(7) *Act. SS. Marii et filior.*

(8) *Ibid.*

(9) *Esquisse de Rome chrétienne*, par l'abbé Ph. Gerbet, tom. I, p. 86.

toute la Campagne romaine. Ce furent des galeries innombrables, s'entrecroisant dans tous les sens, se dirigeant de tous côtés, selon les veines de la pouzzolane, taillées sans art ni méthode, descendant parfois jusqu'à une profondeur de vingt-six à vingt-sept mètres, et quelquefois affleurant, pour ainsi dire, la surface du sol, dont elles ne sont séparées que par une voûte peu épaisse. Ces galeries étroites, larges de un à deux mètres, sur une hauteur de deux à trois mètres, sont ordinairement longues de plusieurs kilomètres, quand aucun éboulement n'a eu lieu. Dans les parois des murailles ont été creusés, dans le tuf volcanique, quatre, cinq et six rangs de niches superposées, destinées à recevoir les corps des martyrs et des chrétiens. On trouve des Catacombes où se distinguent des excavations successives, exécutées en différents temps et à diverses profondeurs, formant jusqu'à quatre étages, entièrement remplis de tombeaux (1); on descendait d'un étage à l'autre par des escaliers grossièrement taillés dans le sol même.

Les Catacombes, telles que nous les voyons aujourd'hui (nous parlons seulement de leur disposition souterraine), ont-elles toutes une origine antique, remontant aux époques les plus reculées de la république, ou du moins à une époque antérieure à l'ère chrétienne? C'est une question fort importante et dont la solution intéresse vivement l'archéologie sacrée. Nous rencontrons souvent, dans les écrivains ecclésiastiques, l'expression de crypte neuve, *crypta nova*, et les inscriptions chrétiennes répètent souvent la même parole (2). Les souterrains ainsi désignés appartiennent-ils au travail des chrétiens, ou bien faut-il entendre simplement des galeries nouvellement appropriées aux usages des chrétiens? La plupart des antiquaires italiens s'accordent à regarder ces excavations, différentes des cryptes primitives, comme ayant été creusées sous les premiers persécuteurs de la religion chrétienne, quand, en vertu des édits, les fidèles furent condamnés en masse au travail des carrières (*ad fodiendam arenam*). Ils ajoutent encore, et le P. Marangoni défend cette opinion avec quelque vivacité, que de nouvelles galeries n'ont jamais été percées par les chrétiens dans le but direct d'y ménager des lieux de sépulture pour les martyrs. M. Raoul Rochette soutient, au contraire, et son sentiment nous paraît bien motivé, que dans les parties des Catacombes régulièrement taillées et disposées, on peut reconnaître l'œuvre des chrétiens travaillant à leurs propres sépultures. Il entre à ce sujet dans quelques détails pleins d'intérêt. « Dans les souterrains, dit-il, dont il vient d'être parlé en dernier lieu (il s'agit des cryptes neuves), et même dans quelques-uns de ceux qui appartiennent à la plus haute époque de l'occupation chrétienne, tels que le cimetière de Saint-Calixte, l'irrégularité du plan, qui tient aux anciennes excavations, sert à faire distinguer, au premier coup d'œil, les carrières primitives des cimetières chrétiens proprement dits, où règne une sorte de régularité dans la direction et l'alignement des allées souterraines; sans compter le mode même de travail et celui de la décoration intérieure, qui n'offrent pas moins de différences. On peut donc désigner sur le plan, et reconnaître encore sur le terrain, les *Catacombes nouvelles*, qui ont été ajoutées aux anciennes, à mesure que l'accroissement de la population chrétienne rendait ces additions nécessaires. On peut aussi s'assurer à un autre signe, de ces additions faites au plan des Catacombes primitives; voici de quelle manière: il s'est rencontré, en plus d'un endroit des Catacombes, des allées entières comblées de terre ou murées à l'entrée, lesquelles, après le déblaiement, ont été trouvées remplies de sépulcres comme les autres. Or, c'est là un fait grave et curieux, dans l'explication duquel les antiquaires romains se sont entièrement mépris, par suite de la préoccupation systématique qui les dispose à rapporter tous les faits à une donnée unique. Ainsi, on a cru que cet encombrement de terres et cette clôture des cimetières venaient de ce que, dans les temps de persécution, et principalement dans le cours de celle qui eut lieu sous Dioclétien, les chrétiens avaient voulu soustraire à la profanation les restes de leurs martyrs (1). Mais c'était aller chercher bien loin l'explication d'un fait bien ordinaire; ou plutôt c'était se refuser à voir ici le résultat nécessaire d'excavations nouvelles, qui avaient fait condamner les anciens caveaux déjà remplis, en y rejetant les terres provenant de ce travail.

Après avoir donné une idée générale des Catacombes romaines, et avant d'en donner une description plus détaillée, en parcourant les principaux souterrains, nous croyons qu'il est de notre devoir de mentionner plusieurs monuments analogues. La comparaison s'établira naturellement entre les cimetières sacrés de Rome et les hypogées de plusieurs nations anciennes. Chacun sait d'ailleurs que l'analogie est la meilleure voie que nous puissions suivre dans nos études archéologiques.

(1) Séroux d'Agincourt, *Hist. de l'art par les monuments*, planche IX, n°s 17 et 19, a donné la coupe d'une Catacombe curieuse, à plusieurs étages.

(2) Nous rapporterons ici une inscription où on lit ce mot: *Crypta nova*; on y verra en même temps un exemple des premiers monuments de l'épigraphie chrétienne. Elle est publiée dans *Boldetti*:

IN CRUPTA NOVA RETRO SAN
C'TUS EMERUM SE VIVAS BALER
RAE T SABINA MERUM LOC
U BISONI A BA PRONE ET A
BIATORE.

Il faut lire:

In cryp'a nova retro sanctos
eme u t se vivis Vale ia
et Sabina merum lo n n
bisom m ab Ap on et a
\ ato e.

(1) Telle est l'opinion émise par Buonarotti, *Osservazioni sui vetri antichi*, etc., pag. 12, suivie par Boldetti, pp. 6 et 7.

Dans la construction des Catacombes appartenant aux peuples primitifs, on reconnaît que certaines idées symboliques ont présidé à leur formation et à leur disposition. Le fait est clair chez les Egyptiens, qui soignaient la demeure des morts plus même encore que celle des vivants. La vaste nécropole à l'occident d'Alexandrie est amplement décrite dans Pococke ; elle se compose de larges routes souterraines, coupées transversalement par des galeries dont les faces latérales présentent trois rangs de cavités creusées les unes au-dessus des autres, et dans les dimensions du corps humain. La régularité architectonique des plans prouve qu'on les creusa dans le dessein positif d'en faire une ville des morts. Elles ont, suivant d'Agincourt, une analogie frappante avec celle des Sarrasins à Taormine en Sicile, où l'on voit des traces de rues de quatre mètres de largeur (1).

Une autre Catacombe égyptienne fut trouvée par Pococke exclusivement remplie de corps de gens du peuple, rangés debout dans les corridors ; les squelettes des riches étaient à part, sous des niches de formes diverses (2). Enfin celle de Saccara, à quatre lieues du Caire, dite la Catacombe des Oiseaux, fut en effet trouvée remplie de momies d'oiseaux embaumés dans des vases, de manière que leur tête surmontait régulièrement l'orifice.

Dans aucune de ces Catacombes on n'a pu reconnaître un symbolisme complétement clair et invariablement suivi, bien qu'on aperçoive qu'ils se proposaient de répéter au sein de la terre des morts une image de la cité des vivants, surmontée de la voûte azurée du firmament et éclairée par des milliers d'étoiles que remplaçaient les lampes suspendues aux alcôves funèbres.

Dans la Judée, Abraham, Jacob et les patriarches, avaient de semblables cryptes pour sépultures. Un tombeau des rois de Juda, entièrement taillé dans le roc vif, présente de nombreuses rangées de cellules, qui partaient comme autant de rayons d'une salle centrale (3). Les premiers modèles de ces cryptes étaient vraisemblablement les labyrinthes funèbres et sacerdotaux des nécropoles égyptiennes, avec leurs murs et leurs plafonds chargés d'histoires hiéroglyphiques. On lit que Simon Machabée couvrit de sept pyramides, où étaient sculptés des navires, la tombe de son père et de ses frères, peut-être en mémoire du candélabre à sept branches, emblème du monde éclairé par les sept rayons du soleil, en même temps que par les sept paroles du Verbe créateur.

Les hypogées étrusques diffèrent peu de celles qu'on observe en Asie. Mais de toutes les Catacombes de l'Europe les plus remarquables, après celles qui nous occupent spécialement dans ce chapitre, sont celles des Pélages, en Sicile et notamment à Syracuse : elles étonnent par leur grandeur et la perfection des détails, exécutés avec une patience digne d'admiration ; on y reconnaît les nations antiques préparant leurs tombeaux, comme si c'étaient leurs véritables demeures.

(1) *Voy.* d'Agincourt, planche IX de l'*Architect.*, n° 20.

(2) *Ibid.*, n. 4 et 5 de la planche IX.

(3) Bernardino Amico, *De' sagri edifizi di terra santa.*

Revenons aux cimetières sacrés de Rome.

C'est un fait constant que les Catacombes, creusées en partie sous la république, mais laissées alors généralement à l'état de carrières, ont été occupées par les chrétiens, dès les premières années de l'empire. Elles furent promptement remplies de monuments variés de leur culte et de la divine liturgie. De tous côtés apparurent bientôt de nombreuses images qui attestaient leur croyance et qui étaient destinées à demeurer à jamais comme d'immortels témoignages de leur vénération pour les *amis de Dieu, pour ceux qui habitent la maison du Seigneur et qui sont heureusement devenus les concitoyens des saints* (1). Déjà du temps de saint Jérôme les grottes obscures des Catacombes étaient un but de pèlerinage et l'on y descendait en foule en certains jours de fête pour y honorer la mémoire des martyrs. Les souterrains sacrés étaient remplis d'une multitude innombrable, surtout en deux circonstances spéciales, le jour de la nativité et le jour de la passion du martyr qu'on y honorait. Touchantes solennités des temps heureux de l'Eglise, alors que la foi était généreuse et que les actes étaient l'expression vivante de la croyance ! A ces deux anniversaires, toute la multitude des fidèles s'y précipitait pour passer la nuit sur le tombeau des saints splendidement illuminés et couverts des plus riches ornements. Devant ces mausolées embaumés du parfum de mille fleurs, retentissaient des hymnes pleines d'une céleste joie, où rayonnait l'espérance chrétienne ; car dans ces sépulcres la vue ne rencontre rien de triste ; la mort, à la vérité n'y est pas voilée, elle y est toujours couronnée de palmes ; partout s'élèvent des emblèmes de confiance et d'amour. Aussi les Catacombes, bien qu'inondant l'âme de mélancoliques souvenirs, l'exaltent et la rendent plus libre et plus légère : ce sont, en effet, les martyrs qui ont achevé la victoire de Jésus-Christ et qui *ont complété, en leur corps, ce qui manquait à la passion du Sauveur.* (L'abbé Gerbet, tome I^{er}, *Esquisse de Rome chrét.*)

N'anticipons rien et restons encore à examiner les premiers développements de la société chrétienne dans les Catacombes. Dès l'origine, les disciples des apôtres, fuyant la proscription et les poursuites acharnées des persécuteurs, se retirèrent dans les réduits secrets des labyrinthes souterrains. Comme partout ailleurs, les premiers fidèles à Rome furent des hommes du peuple, ce furent les élus de l'Evangile, les prémices de la société sainte, les éléments du royaume céleste sur la terre ; ces hommes obscurs, dont le nom

(1) *Cives sanctorum et domestici Dei.* (Ephes. II, 19.)

était gravé seulement dans la mémoire de Dieu, dont l'existence était réputée moins que rien par ces fiers citoyens de la cité impériale, étaient employés pour la plupart à des travaux vils et pénibles : quelques-uns d'entre eux étaient sans doute occupés à l'extraction du tuf volcanique des sablonnières. Les païens savaient fort bien que les chrétiens se réfugiaient dans les Catacombes; aussi, dès que les empereurs voulaient lancer un nouvel édit de persécution, ils commençaient par ordonner que l'on fermât l'entrée des souterrains. De là ce cri féroce rapporté par Tertullien : ***Cœmeteria claudantur, destruantur.***

Quand bien même l'histoire garderait le plus profond silence sur ce fait, il suffirait de parcourir les lieux pour y trouver des preuves convaincantes du séjour que les chrétiens firent souvent et à diverses époques dans les retraites inaccessibles des Catacombes. Nous savons même que plusieurs papes y ont demeuré. Anastase le Bibliothécaire, dans la Vie des souverains pontifes, en nomme plusieurs qui y restèrent habituellement enfermés.

Les corridors étroits de la plupart des cimetières sacrés aboutissent à de vastes salles ou *cubicula*, que certains antiquaires ont comparées aux colombaires des grandes familles romaines. Ces salles sont généralement oblongues, carrées ou arrondies et complétement ténébreuses. Il n'y avait d'autre lumière pour éclairer ceux qui s'y assemblaient que celle des lampes qu'on y allumait. Quelques salles néanmoins avaient au centre de la voûte une assez large ouverture par où descendait l'air et un peu de lumière : on les nommait : *cubicula clara*. Les martyrologes en mentionnent une dans le cimetière de Sainte-Priscille. Les soupiraux qui se rencontrent encore de loin en loin au-dessus des Catacombes, et qui rendent parfois les promenades solitaires si dangereuses dans la Campagne de Rome, ont été, sans le moindre doute, pratiqués dans la même intention, mais probablement en des temps postérieurs à la primitive occupation. Ces sortes d'ouvertures supérieures sont désignées, dans quelques actes de martyrs, par les mots *luminare cryptæ* (1); on a des exemples de chrétiens précipités vivants par cette voie dans les souterrains de Rome, et qui trouvèrent ainsi la mort au sein de ces mêmes Catacombes où les attendait la sépulture.

Les salles ou *cubicula* ont dû servir à la célébration des mystères sacrés et des agapes primitives. On y observe encore une disposition qui le démontre évidemment. Quelques-unes de ces salles creusées dans le tuf volcanique, plus ou moins spacieuses, sont entourées de gradins ou siéges, établis dans la paroi de la muraille, pour la foule des fidèles; tandis que des siéges adossés à la paroi principale étaient destinés au pontife qui présidait la réunion et aux clercs qui l'accompagnaient. Au centre était le tombeau d'un martyr recommandable par son insigne piété et par quelque action mémorable, qui servait d'autel et sur lequel s'offrait l'auguste sacrifice de la messe. Les murs de ces *cubicula* présentent des fragments de marbre, de pierre ou de brique en saillie, où l'on plaçait par milliers des lampes de bronze ou d'argile. Quand l'étendue de ces salles était en disproportion avec les points d'appui nécessaires pour soutenir le plafond, on ménageait des espèces de colonnes massives, dans le sol même, que l'on recouvrait ensuite d'une sorte de stuc, ou que l'on blanchissait simplement à la chaux.

Il se rencontre encore dans les Catacombes de petits édifices isolés, mais fort curieux. On les a considérés comme des chapelles dédiées à certains martyrs dont le nom était plus profondément gravé dans le cœur des fidèles, et plus souvent prononcé sur leurs lèvres. Ces édicules, par leur disposition et surtout par les motifs de leur ornementation, appartiennent sûrement au christianisme, quoi qu'en aient dit quelques auteurs protestants. Ce sont, pour ainsi dire, des oratoires particuliers, où, comme il est vraisemblable, se réunissaient les fidèles en certaines occasions, peut-être même sans qu'ils fussent présidés par l'évêque ou par des prêtres. Telles sont dans les cryptes du Vatican, les petites basiliques de Probus et de Bassus; dans les souterrains de l'ancienne voie Salaria, deux petits temples que l'on présume avoir été consacrés à saint Sylvain et à saint Boniface. Telle est encore l'église souterraine de Saint-Hermès, dans le cimetière de ce nom, sous cette même voie Salaria; tel enfin le petit temple Rond, dédié jadis à saint Marcellin et à saint Pierre, dans les souterrains de la voie Labicane.

Nous ne devons pas omettre que dans plusieurs endroits des Catacombes on trouve aux fontaines et aux citernes une disposition qui a fait croire avec beaucoup de raison, aux savants auteurs de la *Rome souterraine*, que ces lieux avaient servi à l'administration du baptême. Ce seraient donc là les baptistères primitifs, et les chrétiens auraient ainsi placé près du tombeau de leurs héros le berceau de leurs nouveaux frères. On rencontre aussi, dans quelques souterrains, des puits et des sources d'eau minérale : ces fontaines furent constamment l'objet de la vénération des fidèles, et au moyen âge on s'y rendait en pèlerinage avec grande dévotion. Une chapelle du cimetière de Pontien dont la peinture représente Jésus-Christ baptisé dans les eaux du Jourdain, mérite d'être particulièrement citée, quoique le temps auquel elle a été exécutée ne soit peut-être pas antérieur à Constantin. Mais cette réminiscence même d'un usage de la primitive Eglise, restée ainsi attachée aux

(1) On trouve dans les actes de saint Marcellin et de saint Pierre, à l'occasion du martyre de sainte Candide, le passage suivant : « Sanctam vero Candidam atque virginem, per præcipitium, id est, per *luminare cryptæ* jactantes, lapidibus obruerunt. » Ces actes sont rapportés dans le Recueil des Bollandistes, 2 juin, n. 10, pag. 173.

murs de l'un des cimetières de Rome, n'est pas moins précieuse, comme une tradition authentique de ce qui se passait dans les Catacombes, alors que les chrétiens n'avaient que ces retraites profondes pour y célébrer tous les mystères de leur culte (1).

« Voyageur, cherche Rome, sous Rome, » dit Aringhi dans la *Rome souterraine*. Descendons maintenant dans ces labyrinthes funèbres, et cherchons à prendre une notion exacte de leur topographie. Nous suivrons les traces des plus grands hommes dont puisse se glorifier le christianisme : Tertullien, saint Grégoire le Grand, saint Augustin, saint Jérôme et mille autres, sont venus méditer sous ces voûtes silencieuses, au milieu de ces vénérables débris. Les réflexions abondent dans l'esprit, quand on se recueille au sein de ces cryptes peuplées des plus grands souvenirs de la religion, mais les sentiments viennent encore plus nombreux au cœur, l'inondent de sensations vives, l'emplissent de joies et de tristesses saintes. C'est assurément au milieu des tombeaux des martyrs que la foi se réveille plus ardente et que la générosité des anciens jours du christianisme fait une impression plus profonde. Hélas! dans nos jours de froide indifférence, de doutes désolants, de lâches frayeurs, nous avons grand besoin d'aller réchauffer et ranimer notre âme à ce foyer brûlant!

Saint Jérôme, dans son commentaire sur le prophète Ezéchiel, décrit ainsi ses pèlerinages aux Catacombes :

« Lorsque j'étudiais à Rome les arts libéraux, j'avais coutume, le dimanche, avec les jeunes gens de mon âge et qui avaient les mêmes sentiments que moi, de visiter le sépulcre des apôtres et des martyrs. Souvent même nous descendions dans les cryptes qui, creusées dans les entrailles de la terre, présentent, par quelque côté que l'on entre, leurs murailles couvertes de longs rangs de tombeaux, sous une obscurité tellement profonde, que rarement un rayon descend d'en haut pour tempérer l'horreur des ténèbres, et qu'errant dans une nuit épaisse, nous nous rappelions ce vers de Virgile :

De toutes parts la terreur et jusqu'au silence de ces lieux glacent nos âmes (2). »

Châteaubriand, au livre v de son poëme des *Martyrs*, met dans la bouche d'Eudore la description suivante des Catacombes :

« Je vis s'allonger devant moi des galeries souterraines qu'à peine éclairent de loin en loin quelques lampes suspendues. Les murs des corridors funèbres étaient bordés d'un triple rang de cercueils, placés les uns au-dessus des autres; la lumière lugubre des lampes rampant sur les parois des voûtes et se mouvant avec lenteur le long des sépulcres, répandait une mobilité effrayante sur ces objets éternellement immobiles.

« En vain, prêtant une oreille attentive, je cherche à saisir quelques sons pour me diriger à travers un abîme de silence. Je n'entends que le battement de mon cœur dans le repos absolu de ces lieux. »

La description donnée par saint Jérôme des cimetières sacrés est toujours vraie, malgré l'éloignement des temps. Il est nécessaire cependant d'apporter une restriction à cette assertion. Les barbares qui, à plusieurs époques, se sont répandus dans l'empire romain, comme une inondation dont les flots étaient irrésistibles, sont venus jusqu'à Rome et n'ont point respecté la ville éternelle. Ils n'ont point été arrêtés par la religion des tombeaux, et ils ont violé les sépultures, brisé les sarcophages, enlevé les ossements des martyrs. Depuis trois siècles, on a dépouillé la plupart des Catacombes des ornements qui les rendaient si intéressantes au point de vue de l'archéologie chrétienne, pour en former le Musée sacré du Vatican, comme nous le ferons connaître un peu plus bas. Malgré la triste nudité des lieux, les Catacombes offrent toujours un ensemble propre à émouvoir le cœur du chrétien. Quelques souterrains n'ont point été désolés par les barbares, ni exploités par la science, ni dépouillés par la piété; c'est dans ceux-là qu'on peut respirer à l'aise le parfum de la sainte antiquité ecclésiastique et retrouver les monuments intacts laissés par les premiers chrétiens. Quand on a eu le bonheur de pénétrer dans une crypte vierge encore, on peut aisément, par la pensée, reconstituer les autres parties des cimetières sacrés.

Pour des raisons qu'il serait long et difficile de retrouver et d'exposer, pendant de longs siècles on perdit presque entièrement le souvenir des Catacombes. Chose extraordinaire, ce fut précisément aux siècles du moyen âge où la foi produisit les plus grandes choses, exécuta des œuvres gigantesques, que l'on s'occupa moins des Catacombes. Il arriva un temps où l'on avait oublié jusqu'à la trace de la plupart d'entre elles. Il était réservé à un temps beaucoup moins fervent de rentrer en possession des trésors enfouis dans les cimetières sacrés : ce n'est pas sans doute sans un secret dessein de la Providence, qui ménage à chaque époque et à chaque génération les grâces qui lui conviennent spécialement. Antoine Bosio, au XVII[e] siècle, après avoir poursuivi durant toute sa vie, à travers mille périls, ses fouilles autour de Rome, fit rentrer toutes ces Catacombes ignorées dans le domaine de l'histoire. Depuis que l'attention du monde chrétien fut éveillée par les travaux de ce savant antiquaire, on s'est occupé avec une

(1) Bottari, *Pitture e Sculture*, tom. I, tav. XLIV, pp. 198, 201; Raoul Rochette, *Tabl. des Cat.*, p. 53.

(2) « Dum essem Romæ puer et liberalibus studiis erudirer, solebam cum cæteris ejusdem ætatis et propositi, diebus dominicis, sepulcra apostolorum et martyrum circuire, crebroque cryptas ingredi, quæ in terrarum profunda defossæ, ex utraque parte ingredientium, per parietes habent corpora sepultorum, et ita obscura sunt omnia, ut raro desuper lumen admissum horrorem temperet tenebrarum; et cæca nocte circumdatis illud Virgilianum proponitur :

« Horror ubique animos, simul ipsa silentia terrent. »

(S. Hieron., *Comm. in Ezechiel.*)

louable persévérance et une noble émulation de ces monuments précieux.

On s'accorde généralement à croire que Rome autrefois possédait soixante Catacombes, dont quarante ont été rendues à la religion et à la science. La plupart sont en dehors de la ville; quelques-unes seulement sont situées dans l'enceinte.

Avant d'essayer de donner l'énumération des principales Catacombes, nous cédons au plaisir de faire connaître brièvement la crypte de Sainte-Félicité, celle peut-être dont on peut mieux discuter la date. Nous empruntons cette description à l'ouvrage de M. C. Robert, publié dans les *Annales de l'université catholique*. Cette heureuse mère, sainte Félicité, qui n'a pas cessé jusqu'à nos jours d'être l'objet d'un culte spécial à Rome, martyrisée sous Antonin, avec ses sept enfants, les Machabées romains, fut enterrée avec eux non loin du pont Salaro, dans un caveau qu'Anastase nomme quelquefois la Catacombe des Jordani, et dans lequel le pape Boniface, chassé de Rome, se cacha et construisit un oratoire où fut son propre tombeau. Ce lieu était précédé par un petit temple dédié à sainte Félicité, lequel, menaçant ruine, fut restauré par le pape Symmaque, puis par le pape Adrien I^{er}, sous le règne duquel l'oratoire ne s'appelait plus que du nom de saint Sylvain, un des sept fils de l'héroïque mère. Mais la trace de ces grottes était perdue, quand Bosio, creusant dans une petite villa, près *del ponte Salaro*, y découvrit un escalier comblé, le rouvrit et, y étant descendu, se trouva dans les deux temples de saint Boniface et de sainte Félicité. Le plus ancien, celui de la sainte, bâti en rotonde, précédait le second, qui formait un carré; une seule ouverture au centre de leurs voûtes, circulaire pour le premier, carrée pour le second, les avaient éclairés jadis; sept arcs en abside, creusés dans le mur pour les sept fils martyrs, entouraient la chapelle des Machabées chrétiens; l'un de ces arcs avait été plus tard ouvert et taillé en porte pour donner entrée dans le second temple, également creusé sous la terre, et où Bosio trouva encore les restes de l'autel du saint pontife proscrit. Cette dernière crypte a 22 palmes de hauteur sur 23 de large et 37 de long; la précédente est plus petite. De là on descendait encore plus bas dans les labyrinthes funèbres par de petites portes maintenant murées. Telles étaient donc les églises au temps des persécutions!

III.

Topographie des Catacombes.

Le nombre des Catacombes est fort considérable, ainsi que nous l'avons énoncé il y a quelques instants. Nous n'avons pas l'intention de donner une description détaillée de tous les souterrains découverts par Bosio ou retrouvés depuis : il faut chercher un travail de cette nature dans les ouvrages spéciaux. Mais nous regardons pour nous comme un devoir important de donner une énumération aussi complète que possible des cimetières sacrés. Le catalogue que nous dressons ne sera pas d'ailleurs une sèche nomenclature : nous aurons soin de le rendre instructif, en l'accompagnant de quelques notes courtes et intéressantes. Afin de mettre plus d'ordre dans ce que nous avons à écrire sur ce sujet, nous commencerons par faire connaître les Catacombes qui ont leur ouverture dans l'intérieur de la ville de Rome, nous continuerons en indiquant celles qui sont situées à l'extérieur. Nous suivrons, dans l'énumération de ces dernières, la marche la moins fatigante pour le lecteur, en les nommant suivant le lieu qu'elles occupent, soit à l'orient, soit au midi, au couchant ou au nord.

La législation romaine interdisait sévèrement la sépulture des cadavres humains dans l'intérieur de la cité. Les lois établies sur cette matière à l'époque de la publication des lois des douze tables furent constamment respectées. On n'y fit jamais que de très-rares exceptions en faveur des grands hommes qui avaient bien mérité de la République. L'histoire a mentionné les honorables exceptions qui furent faites en faveur du génie, du talent et des services éminents.

Les chrétiens, autant qu'ils le purent, voulurent donner à leurs martyrs, qui sont les vrais héros du christianisme, les mêmes honneurs et les mêmes priviléges que la société païenne accordait à ses généraux et à ses consuls. Ainsi furent inhumées dans l'enceinte sacrée de la ville, sainte Bibiane et sainte Martine, aux lieux mêmes où s'élèvent maintenant des églises consacrées à Dieu sous leur invocation. Les thermes de Novatus, fils du sénateur Pudens, qui avait accueilli saint Pierre arrivant à Rome, recélaient une crypte dédiée à sainte Priscille, où l'on enterra en secret des martyrs dont la légende élève le nombre à près de trois mille. L'église actuelle de sainte Praxède et de sainte Pudentienne, les deux glorieuses filles de Pudens, célèbres par leur dévouement et leur martyre, quoique bâtie plus tard sur cette crypte, offre encore une chapelle dite *du Bon-Pasteur*, encaissée sous le sol, que l'on présume avoir été l'emplacement de la chambre occupée par le prince des apôtres. On y montre même la fontaine dans laquelle il baptisait et un petit autel de bois sur lequel une tradition vénérable rapporte que saint Pierre célébra la messe.

Saint Paul, arrivé à Rome, en vertu de l'appel qu'il avait fait au tribunal de César, demeurait dans la *via Lata*, c'est-à-dire, la grande rue de Rome. C'est là, au centre du mouvement et des affaires, qu'il avait voulu se fixer, pour appeler à ses ardentes prédications et les juifs et les gentils. Sous la maison qu'il habitait s'ouvre une crypte, sur laquelle plus tard on bâtit l'église de Sainte-Marie *in via Lata*.

Aringhi nous apprend un fait digne d'attention. A mesure que les empereurs abandonnaient de grands édifices qui tombaient en ruines, les chrétiens s'en emparaient et

y consacraient des oratoires à Jésus-Christ. La Providence voulut qu'une des salles des thermes immenses de Dioclétien, bâtis en grande partie des mains de quarante mille martyrs, devint l'ornement actuel de la ville de Rome, grâce au pinceau de Michel-Ange, sous le vocable de Notre-Dame-des-Anges. Peu de temps après la mort du plus farouche des persécuteurs, les thermes étaient déserts et déjà comme un gigantesque édifice qui penche vers sa ruine : au milieu des salles abandonnées, étaient dédiées à la gloire de l'auguste Trinité des chapelles où l'on se rendait en pèlerinage.

Mais la plus remarquable, la plus historique des Catacombes de l'intérieur de Rome, est celle du pape saint Sylvestre, dans les thermes de Titus, qui portèrent successivement les noms de thermes de Domitien et de Trajan. Ces décombres gigantesques qui couvrent encore de leurs débris la colline de l'Esquilin, étaient, à ce qu'il paraît, l'asile des chrétiens proscrits à l'époque où Constantin vainquit Maxence. Là saint Sylvestre vivait caché, loin des regards des ennemis du nom chrétien, quand le nouvel empereur le fit prier de venir à sa cour et lui annonça que Maxence et le sénat, aux mœurs païennes et intolérantes, étaient vaincus.

L'oratoire de ce pape, ainsi que l'autel de marbre sur lequel on présume qu'il disait la messe, fut découvert en 1637, à l'occasion de fouilles qui furent pratiquées sous le pavé de l'église de Saint-Martin-du-Mont, consacrée à l'honneur du glorieux évêque de Tours, par le pape Symmaque.

La crypte de Saint-Sylvestre présente encore aujourd'hui une foule de mosaïques extrêmement curieuses : on y trouve des monuments qui attestent un culte rendu à la sainte Vierge, mère de Dieu. Mais les antiquaires s'accordent à regarder ces peintures comme appartenant seulement au siècle de Constantin. Quoique ces vénérables débris n'appartiennent pas authentiquement à l'ère des persécutions, ils n'en doivent pas moins compter au nombre de nos antiquités les plus intéressantes. D'ailleurs les derniers souvenirs qui se rattachent à la crypte de Saint-Sylvestre sont chers à tout cœur chrétien : c'est de là que sortit le pontife dans lequel se personnifiait la religion, pour recevoir les hommages du premier empereur soumis à la foi de Jésus-Christ.

Nous ne quittons la crypte de Saint-Sylvestre que pour porter nos regards sur des lieux non moins augustes. A Rome, un des endroits qui excite la plus vive impression et auquel se rattache le plus haut intérêt, est, sans contredit, le souterrain de la petite église de Saint-Pierre *in Carcere*, autrefois prison Mamertine, où furent ensemble détenus saint Pierre et saint Paul. Ce cachot, où venaient tristement mourir les rois captifs après avoir servi à embellir le triomphe des vainqueurs, tant que subsista la république romaine, est à moitié creusé dans le roc et à moitié construit d'énormes blocs de pierre par les chefs primitifs, Ancus Martius et Tullus Hostilius. Il s'ouvre sur le versant du Capitole qui regarde le Forum, et il communiquait jadis avec cette place au moyen de l'escalier des Soupirs, dit les *Gémonies*. On montre encore au pieux pèlerin l'endroit où s'appuyait saint Pierre chargé de chaînes. Dans cette humide retraite, existe une fontaine dont l'eau servit à saint Pierre pour administrer le baptême à quarante-sept chrétiens, et spécialement à ses geôliers, Processus et Martinianus. Ce n'est pas sans émotion que l'on porte à ses lèvres le vase de fer qui sert à puiser de l'eau à cette piscine vénérable. L'eau de cette fontaine a certainement servi à désaltérer le chef des apôtres et à régénérer dans la grâce plusieurs néophytes. Si cette prison n'était pas consacrée par un culte religieux, elle le serait par le culte des grands souvenirs.

Presque toutes les Catacombes s'ouvrent dans la Campagne romaine. Il est même admis dans le langage ordinaire, qui n'est pas toujours assez exact, que les Catacombes ont leur ouverture uniquement en dehors de la ville. On distingue généralement dans ces grands souterrains comme deux parties bien distinctes : la crypte publique et la crypte secrète. La première se compose d'un petit nombre d'oratoires et de *cubicula*, dont les murailles sont remplies de tombeaux. Les souterrains secrets sont presque inabordables : on n'y peut descendre que par d'étroits soupiraux qui se trouvent actuellement au milieu des vignes, et quand on a le courage de se dévouer à une exploration dangereuse, on est obligé de ramper souvent dans des corridors où l'on ne saurait se tenir debout, au milieu des inextricables méandres de galeries se dirigeant dans tous les sens. Quand Bosio descendit pour la première fois dans le cimetière secret de Sainte-Cécile, il fut souvent contraint d'y ramper sur le ventre, comme un serpent, tant les voûtes en sont basses.

Les Romains avaient coutume d'élever leurs monuments funéraires le long des voies les plus fréquentées. Malgré le ravage des années, on trouve encore les restes admirables d'une foule de tombeaux sur le bord des grandes voies qui se dirigent aux portes de Rome. C'est aussi le long de ces mêmes voies que se trouve l'ouverture des cimetières sacrés. Il n'y a guère que l'ancienne voie Flaminia, au nord-ouest de Rome, actuellement route de Florence et de l'Ombrie, en sortant par la *porte du Peuple*, qui n'offre presque aucune trace de ces monuments.

Nous sortons de l'enceinte antique de Rome par la voie *Salaria*, et bientôt nous rencontrons l'ouverture des célèbres cimetières de Sainte-Priscille, de Sainte-Félicité, d'Ostorius et des saints Hermès et Basilla. Aujourd'hui, tous ces souterrains ne sont pas également curieux : quelques-uns même sont inabordables. Avec des peines inouïes, l'infatigable Bosio a pu pénétrer dans quelques galeries à demi obstruées

par des éboulements et par des terres provenant des fondations d'édifices supérieurs. Les martyrologes font très-fréquemment mention des Catacombes de sainte Priscille, mère du sénateur Pudens, chez lequel saint Pierre fut logé à Rome; ils parlent encore fort souvent de plusieurs sanctuaires célèbres établis dans les galeries les plus spacieuses. Les actes des martyrs et les plus anciens écrits ecclésiastiques nomment spécialement les sanctuaires des papes Marcel, Sylvestre, Célestin. Le saint pontife Marcel est désigné par Anastase le Bibliothécaire, comme ayant contribué de ses propres mains à la décoration de sa chapelle souterraine. Nous ne pouvons passer sous silence la vénérable crypte de Saint-Hermès et de Saint-Basilla, à laquelle se rattachent des souvenirs cruels et glorieux tout à la fois: c'est là que fut enseveli saint Chrysanthe, avec la courageuse vierge Darie, qui sut ajouter *la rose du martyre à la blanche pureté du lis virginal*, pour emprunter à nos livres liturgiques une expression pleine de grâce et de poésie. C'est dans ce même endroit que l'empereur Numérien, après avoir fait clore exactement toutes les issues, fit périr une foule de chrétiens.

La Catacombe de Sainte-Priscille peut être considérée comme le tronc de plusieurs autres catacombes, qui en seraient les branches. A mesure que la mort remplissait les anciens caveaux, de nouvelles galeries s'ajoutaient aux vieilles cryptes et venaient s'y relier par d'innombrables ramifications. Il arriva souvent que les derniers travaux réunirent ensemble des grottes auparavant séparées. Telle fut la Catacombe Ostorienne, sépulture de l'illustre famille Ostorius, dont parlent Tacite et Tertullien, où saint Pierre lui-même, et postérieurement le pape Libérius, ont baptisé de nombreux catéchumènes.

En sortant de Rome par la porte Pie, sur la *via Nomentana*, on trouve d'abord la Catacombe appelée *ad Nymphas*, puis celles de Sainte-Agnès et de Saint-Nicomède. La première fut aussi nommée *aux eaux*, parce que, suivant une pieuse tradition, le prince des apôtres y baptisa une foule de chrétiens. La seconde est toujours demeurée l'une des plus curieuses de toute la Rome souterraine. On y a rencontré des dispositions originales qui prêtent matière à de curieuses inductions. C'est ainsi que dans un des oratoires on a trouvé deux siéges tellement placés et dans des rapports tels, qu'on a été autorisé à croire que là s'étaient faites des ordinations.

La voie Tiburtine, chemin de la Sabine, présente à ceux qui descendent du mont Viminal, et qui sortent par la porte de Saint-Laurent, l'ouverture des cryptes de Saint-Laurent et de Saint-Hippolyte. On peut affirmer, sans craindre de blesser la vérité historique, que ces deux Catacombes furent autrefois les plus fréquentées, après celle de Saint-Sébastien, dont nous dirons quelques mots plus bas. La pieuse et courageuse veuve sainte Cyriaque avait une ville dans le lieu nommé jadis *agro Verano*, où furent transportés durant la nuit les corps sanglants des glorieux martyrs saint Laurent, saint Justin et saint Hippolyte: elle fit creuser elle-même des tombeaux pour y déposer, non loin de sa demeure, la dépouille précieuse de ces généreux soldats de Jésus-Christ. C'est là que cette vertueuse matrone aimait à passer les jours et les nuits, entourée des pauvres, dont elle composait sa famille, sans cesse occupée aux œuvres de la charité. Ces Catacombes s'emplirent de reliques nombreuses des plus glorieux athlètes: pendant le cours des persécutions on apporta le corps de nouvelles victimes auprès du sépulcre du saint archidiacre du pape saint Sixte et de l'évêque saint Hippolyte. Les fidèles aimaient à réunir dans un même lieu les restes vénérés de leurs plus illustres martyrs. Plus tard, après la conversion de Constantin, la piété reconnaissante et libérale des chrétiens couvrit d'or les tombeaux des saints. Une église s'éleva à l'honneur de saint Laurent, au-dessus du cimetière où reposaient ses cendres: cette basilique somptueuse fut nommée *Saint-Laurent-hors-les-Murs*. On y lit encore aujourd'hui gravée sur une pierre une vieille inscription, recueillie et publiée par Aringhi (1). L'antiquité chrétienne s'est plu constamment à orner la sépulture des saints de poétiques inscriptions: ce sont les fleurs pleines de parfum qui décorent encore aujourd'hui le lieu de repos de leurs ossements. Les ouvrages des archéologues italiens sont pleins de monuments de ce genre, où respirent un charme et une harmonie grave et douce à la fois. Derrière l'autel principal de la basilique de Saint-Laurent *extra muros* s'ouvre une porte qui conduit dans la Catacombe; mais ce n'est plus guère actuellement qu'une imposante ruine; des éboulements en ont rendu l'accès impossible en beaucoup d'endroits et en ont intercepté la communication avec les souterrains voisins. On présume que la crypte de Saint-Laurent était jointe à celle de Saint-Sébastien par quelques conduits situés sous les vignes du couvent qui porte le nom de ce dernier saint.

Parmi les cryptes spéciales que renfermait la grande Catacombe de Saint-Laurent, l'histoire mentionne particulièrement celle de Saint-Hippolyte. Chaque année affluaient, dans les siècles passés, autour de son tombeau, le jour anniversaire de sa passion, des pèlerins de toutes les cités italiennes, comme le prouve une hymne de Prudence, dans laquelle le poëte se plaît à énumérer les cantons les plus éloignés de l'Italie. Saint Hippolyte, à la fois philosophe et grand seigneur, ami de l'empereur Alexandre Sévère, et auteur d'un cycle pascal, le

(1) « Hæc est æterno florens et grata juventus
Sanguine quæ fuso pulchra tropæa tulit.
Ibant ut sererent quæ semina pulchra ferebant,
Et lacrymis flentes immaduere genæ.
Nunc de messe suis portantes farra maniplis,
Lætitia redeunt se comitante nova. »

seul qui ait survécu au IIIe siècle, fut de tout temps un des objets favoris de la vénération et de la dévotion romaine. Malheureusement sa crypte, que le bibliothécaire Anastase dit avoir été restaurée par le pape Adrien Ier, n'a point été retrouvée jusqu'ici, malgré les persévérantes recherches des gardiens des cimetières sacrés. Puisque nous sommes privés de documents plus précis, nous nous faisons un devoir de citer les vers de Prudence, qui en donne une description poétique :

Haud procul extremo culta ad pomœria vallo,
Mersa latebrosis crypta patet foveis.
Hujus in occultum gradibus via prona reflexis
Ire per anfractus, luce latente, docet.
Primas namque fores summo tenus intrat hiatu,
Illustratque dies limina vestibuli.
Inde, ubi progressu facili nigrescere visa est
Nox obscura, loci per specus ambiguum,
Occurrunt celsis immissa foramina tectis,
Quæ jaciunt claros antra super radios.
Quamlibet ancipites texunt hinc inde recessus,
Arcta sub umbrosis atria porticibus.
Attamen excisi subter cava viscera montis
Crebra terebrato fornice lux penetrat.
Sic datur absentis, per subterranea, solis
Cernere fulgorem luminibusque frui.
(*Hymnus* XI *S. Hippol.*)

Outre la crypte de Saint-Hippolyte, il y en avait d'autres encore dans la vaste Catacombe de Saint-Laurent ; citons ici celle de Saint-Calixte. L'intrépide et habile archéologue Bosio descendit en divers corridors de cette immense Catacombe, par des ouvertures béantes au milieu de la Campagne romaine. Malgré ses efforts, il ne découvrit que des galeries peu étendues. Partout, du reste, l'œil était affligé d'un spectacle de ruine et de désolation. Les barbares avaient passé par là et dans leur pieuse avidité avaient violé les sépultures. Dans les parties abordables, Bosio ne rencontra que des tombeaux simples et sans ornement : nulle trace de peintures ou d'un système de décoration quelconque. Le zélé antiquaire ouvrit quelques tombes, et il ne fut pas médiocrement surpris en contemplant des corps que le temps semblait avoir respectés et que la vétusté n'avait pas encore entièrement consumés.

Il n'est aucun homme sensible aux grands souvenirs des premiers siècles du christianisme, qui, descendu dans les Catacombes, n'ait été témoin d'un spectacle saisissant et profondément instructif. Au moment où l'on ouvre une tombe scellée depuis seize ou dix-sept siècles, l'œil avide, en plongeant au fond, aperçoit à l'endroit où gisaient les os principaux, une légère trace de poussière blanchâtre ; au lieu où s'appuyait la tête, un petit amas de cendres est assez bien marqué ; les vertèbres ont aussi laissé une empreinte vague qui relie la tête au tronc et aux membres. Mais au moindre souffle, la poussière s'envole et tout a disparu de la dépouille d'un homme, tout jusqu'aux derniers vestiges !

Pour terminer ce qu'il y a de plus curieux à connaître sur la Catacombe de Saint-Laurent, nous disons encore que le corps de saint Etienne, diacre et premier martyr, fut apporté de Constantinople à Rome, sous le pontificat du pape Pélage, et déposé dans un souterrain de cette Catacombe. Une basilique s'éleva au-dessus de son tombeau. La basilique a disparu et la Catacombe s'est abîmée sans que l'histoire en ait marqué la chute. Anastase mentionne le fait de la translation de saint Etienne, dont on a perdu les reliques, hélas ! probablement à jamais.

Le long de la même voie Tiburtine, déjà si privilégiée sous le rapport des monuments sacrés, s'ouvrait encore la crypte de sainte Symphorose et de ses sept enfants. C'est là encore un des cimetières romains où la piété des fidèles aimait à s'épancher, où la foi venait s'animer. Sainte Symphorose fut suivie dans son dévouement héroïque par sainte Félicité : les martyrologes ont consacré à sa louange une phrase magnifique et qui devrait être gravée dans la mémoire de tous les chrétiens ; ils l'appellent *matrone illustre par autant de couronnes qu'elle eut d'enfants* (1). Cette héroïne chrétienne demeurait à Tibur, au moment même où l'empereur Adrien bâtissait au pied des Apennins, dans un endroit favorisé de la nature et qui, malgré des révolutions de plus d'un genre, est toujours un des plus beaux pays du monde, sa célèbre villa, abrégé des merveilles de tout l'empire. Quand tout fut prêt pour la dédicace de la somptueuse *villa Adriana*, la sibylle de Tibur interrogée répondit : « La veuve Symphorose et ses sept fils nous déchirent cruellement tous les jours en invoquant leur Dieu. » Cette pieuse matrone consacrait sans doute sa viduité à Dieu, et passait dans la prière ses jours et ses nuits, comme pour empêcher de monter jusqu'au trône du souverain juge le bruit tumultueux des orgies romaines. L'empereur appelle cette femme et lui fait subir un interrogatoire devenu célèbre par la simplicité majestueuse de la foi d'un côté, et par la froide barbarie d'un philosophe ami des arts, d'un autre côté. Symphorose répond avec modestie et assurance : « Mon mari Gétulius et son frère Amantius étant tribuns, ont préféré mourir plutôt que de sacrifier à vos dieux ; moi, je désire aller les rejoindre. » Admirable parole, bien digne d'une famille dont tous les membres furent des martyrs ! Adrien, dans un emportement de colère, la fit suspendre par les cheveux devant le temple d'Hercule. La mémoire du peuple n'a rien perdu de cette scène si digne de passer à la postérité : on a remarqué comme un fait significatif que plus tard la cathédrale de Tivoli a été bâtie sur les dernières ruines de l'édifice dédié au héros emblème de la force physique, que Symphorose surpassa par la grandeur sublime de sa force morale. Inébranlables comme leur mère, les sept fils de Gétulius et de Symphorose furent attachés à sept poteaux autour du même temple d'Hercule, et

(1) « Tot coronis quot fetibus illustrem matronam. »

eurent les membres détachés du tronc au moyen de cordes fixées sur des poulies. Symphorose fut enfin précipitée dans l'Anio, au pied du temple de la sibylle et de la cascade chantée par Horace. Cette famille de Machabées chrétiens avait, près de Rome, une basilique, dont Aringhi atteste avoir vu les derniers débris à la villa Maffei, dans un lieu nommé *les Sept-Frères*.

Le voyageur qui sort de Rome par la porte de Saint-Sébastien sur la voie *Appia-Vetus*, rencontre la célèbre Catacombe de Saint-Sébastien, immense cimetière qui étend ses galeries tortueuses d'un côté jusque vers la porte *del Popolo*, d'un autre côté jusque près de la basilique de Saint-Paul. On peut justement comparer cette Catacombe à un fleuve puissant dont le lit est grossi par des milliers de rivières et de ruisseaux qui viennent y affluer de toutes parts : on y remarque, en effet, une foule de cryptes accessoires, de souterrains de dimensions diverses, qui viennent y communiquer par des couloirs de jonction. Quelques auteurs ont avancé, et leur opinion n'est peut-être pas dénuée de fondement, que toutes les Catacombes creusées sous la Campagne romaine envoyaient au cimetière de Saint-Sébastien quelque souterrain qui les reliât à un centre commun. Comme cette assertion n'a point été démontrée et qu'il est difficile, dans l'état actuel des choses, d'en administrer péremptoirement la preuve, nous nous contenterons de dire qu'elle absorbe entièrement les hypogées de la voie Latine, en partant du mont Cœlius ; ceux de la voie Aricina, route de Naples et d'Albano, commençant au bas de l'Esquilin, à la porte de Saint-Jean-de-Latran; ceux enfin de la voie Ardéatine, tous consacrés par la sépulture et la mémoire des plus illustres martyrs : Domitilla, Nérée et Achillée, les papes Sixte, Damase et Calixte, les saints Marc et Balbine, Félix et Adauctus, et sainte Pétronille, la fille de saint Pierre, les uns disent sa fille véritable, les autres sa fille spirituelle.

Quelle explication peut-on donner à l'étendue vraiment extraordinaire de la Catacombe de Saint-Sébastien? Tout porte à croire que l'inextricable labyrinthe de souterrains qui porte le nom de ce glorieux martyr, dans lequel on ne saurait impunément se hasarder sans guide, avait été commencé bien des siècles avant l'ère chrétienne. On a prétendu même, avec quelque probabilité, qu'on en a extrait du sable dès les temps les plus reculés de la république. C'est une mine de pouzzolane vraiment inépuisable : le sol est entièrement composé de tuf volcanique d'une nature plus sablonneuse et plus déliée que dans plusieurs autres régions. Peut-être doit-on attribuer à cette cause les premiers développements de cette immense excavation? Le lieu par lequel on descend dans les cimetières de Saint-Sébastien est nommé par excellence, dans les écrivains ecclésiastiques, *ad Catacumbas*. Cette vaste nécropole renferme, à ce que l'on croit, le corps de plus de cent mille martyrs, et plusieurs jours, dit-on, sont nécessaires pour la parcourir.

On descend dans le cimetière de Saint-Sébastien, que l'on appelle aussi de Saint-Calixte, par un escalier pratiqué avec soin, lequel aboutit à une chapelle, celle de Sainte-Françoise, située dans la partie gauche de la basilique actuelle de Saint-Sébastien. La première pièce souterraine que l'on trouve au bas des degrés de cet escalier, est une chapelle, ornée aujourd'hui d'un beau buste de saint Sébastien, ouvrage du Bernin, et d'un tombeau où fut longtemps déposé le corps de sainte Lucine. C'est ce souterrain, d'une complication si extraordinaire, qui a été le champ des plus persévérantes recherches de l'infatigable Bosio, et dans lequel il a rencontré les plus nombreux et les plus curieux monuments de l'antiquité chrétienne.

De la basilique de Saint-Sébastien on distingue le célèbre mausolée de Cœcilia Métella, longtemps lieu de repos d'une autre Cécile moins renommée, suivant les idées du monde, mais plus véritablement glorieuse. Le tombeau de la Cécile païenne est une orgueilleuse tour, qui s'élève, ornement de la voie Appienne, sur un coteau incliné, dominant sur le désert. Couronné de créneaux par les barbares, qui en firent une forteresse, et appelé par les pâtres *Capo di bove*, *tête de bœuf*, à cause des têtes de bœuf sculptées à la frise, ce monument a été récemment déblayé et doit être compté au nombre des plus curieux débris de l'architecture antique. Mais que la mémoire de la vierge chrétienne Cécile est bien plus vivante que celle de la fière Cécile, la fille des patriciens ! Sainte Cécile est la patronne des beaux-arts et de ceux qui les cultivent : son nom est constamment invoqué et béni, et, jusqu'à la fin du monde, tant qu'il y aura des cœurs sensibles à l'effet des œuvres de l'art, on n'oubliera pas la protection de sainte Cécile !

En suivant la voie d'Ostie, quand on descend l'Aventin par la porte de Saint-Paul, on trouve les cryptes de Saint-Paul ou de Sainte-Lucine, d'Anastase *ad Aquas Salvias*, de Sainte-Cyriaque, de Saint-Timothée d'Antioche et de Sainte-Commodille.

Traversons le Tibre. En se tenant sur l'ancienne rive étrusque, on trouve, en sortant de la ville par la porte *Portèse*, sur la route de Porto et de Civita-Vecchia, les cimetières de Generosa et de Saint-Jules ; en descendant du Janicule, sous l'église de Saint-Pancrace, la crypte de Saint-Calépode, dont l'entrée est dans l'église même ; et à quelque distance de la porte de Saint-Pancrace, la Catacombe de Saint-Pontien.

Non loin des bords du Tibre et sous la colline appellée de nos jours la *montagne verte*, *monte verde*, dans la voisinage de la voie Aurélia, entre le val d'*Inferno* et la porte du Peuple, on aperçoit la Catacombe de Saint-Laurent *in Lucina*.

Enfin, rentrant dans Rome par l'ancienne voie triomphale, on vient se reposer dans le cimetière du Vatican, sous la grande basilique de Saint-Pierre.

Telle est l'indication sommaire et rapide

des Catacombes romaines. Nous en avons omis quelques-unes ; et nous devons ajouter que d'autres portent plusieurs noms, ce qui pourra faire paraître notre énumération moins complète qu'elle n'est en effet. Nous nous sommes contenté de bien accuser les caractères généraux et de faire apprécier les dispositions d'ensemble. Ce serait peine superflue, aussi bien pour l'historien que pour l'antiquaire, de marcher pas à pas, dans les mille galeries des cimetières souterrains et d'en décrire minutieusement les moindres détails. Nous espérons faciliter l'intelligence complète des cryptes sacrées en nous arrêtant quelques instants aux monuments d'art qui en ont été retirés, et aux inscriptions qui ont été gravées sur les tombeaux des martyrs.

Mais nous ne quitterons pas les galeries obscures des Catacombes sans nous agenouiller pieusement sur cette terre foulée par le pied des martyrs. On ne saurait pénétrer dans les mystérieux détours des cimetières sacrés sans éprouver une émotion douce et forte à la fois, douce comme la croyance chrétienne, forte comme le sacrifice des martyrs. Daignent les saintes légions qui triomphent aujourd'hui dans le ciel, après avoir été si cruellement éprouvées par le feu de la persécution, jeter un regard d'ami sur leurs frères et leurs successeurs dans la vie et dans la religion !

L'archéologie, malgré de patientes et laborieuses recherches, n'a pas encore répondu à tout ce que l'on semble en droit de lui demander relativement aux Catacombes romaines. Nous ne quitterons pas l'essai que nous avons tenté en donnant l'énumération des principales cryptes chrétiennes, sans indiquer un certain nombre de monuments analogues, qui existent encore dans une grande partie de la Campagne du Latium. Il est admis des antiquaires italiens, et cette opinion paraît incontestable, que les Pélages, les Etrusques et les peuples du Latium ont creusé beaucoup d'hypogées pour y déposer leurs morts. L'histoire, autant qu'on peut la faire parler sur les siècles les plus reculés et sur l'origine même des populations italiques, nous donne à penser que chaque cité avait sa nécropole, ville des morts, à côté de la ville des vivants. Il semble certain, et ici les témoignages historiques sont un peu plus explicites, que plusieurs souterrains primitifs furent choisis par les chrétiens pour y ensevelir leurs amis, leurs frères et leurs martyrs. Mais la plupart de ces vieux cimetières, dévastés à plusieurs époques et en diverses circonstances, sont actuellement si nus et si dépouillés, qu'on n'y découvre aucun vestige authentique de leurs anciens possesseurs. L'étude et la description qu'en ont tentée certains auteurs, amis passionnés des ruines de leur patrie, n'y ont guère d'intérêt que celui de l'existence même de ces anciennes excavations souterraines. Boldetti, l'un des hommes qui, après Bosio, ont le plus fructueusement cultivé le champ des antiquités ecclésiastiques, a fouillé un grand nombre de ces grottes. La Catacombe *della Stella*, découverte et décrite par le même Boldetti, et située près d'Albano, sous le couvent de la *Madone de l'Étoile*, n'offrait que des monuments grossiers et barbares, muets pour l'histoire et pour l'art. A Spolette, longtemps la capitale de l'Ombrie, près d'un pont que le peuple appelle toujours le *pont du Sang*, il y avait une Catacombe célèbre creusée par les soins de la riche veuve romaine Abundantia, pour y recueillir les corps de quinze mille confesseurs que la tradition rapporte avoir été précipités à cet endroit dans le fleuve, par les ordres du farouche Domitien. La Catacombe de Saint-Eutychius, également ouverte sous Dioclétien, près d'Orta, est maintenant une vaste crypte, avec plusieurs corridors sous l'église du même vocable : elle a été décrite par le P. Maranzoni. La crypte de Sabinella, dont ne parlent ni Bosio ni Aringhi, fut creusée dès le premier siècle de l'ère chrétienne par une sainte et généreuse veuve du nom de *Sabinella* hors des murs de Néri, pour servir à la sépulture de l'évêque saint Ptolomée et de ses trente-huit néophytes martyrs. Enfin en 1611, au témoignage de Boldetti, on découvrit près d'Otricoli, au diocèse de Narni, une crypte de même nature, sous une église ruinée, dans l'emplacement présumé de l'antique et florissante ville d'Ocria. Les murailles intérieures de ce cimetière chrétien étaient décorées de croix peintes en rouge ou en noir sur toute l'étendue de leurs parois.

IV.

Les Catacombes romaines ont-elles exercé beaucoup d'influence sur les édifices sacrés postérieurs sous le rapport de la forme et des dispositions architectoniques ?

Des auteurs dont nous respectons la science, et dont le nom seul est une autorité dans les questions archéologiques, ont exprimé le sentiment que l'on retrouvait dans la disposition de certaines Catacombes, le germe et comme les premiers linéaments des églises chrétiennes. A les entendre parler, l'œil découvrirait sans peine, en certaines salles, dans les *cubicula*, les oratoires, les couloirs allongés, les galeries parallèles, la multiplicité des sépultures et les peintures, les rudiments de l'architecture ecclésiastique et les premiers pas d'un art nouveau. Ils appuient principalement leur opinion sur le témoignage de quelques antiquaires assez anciens, et sur un certain nombre de faits qu'ils interprètent à leur manière.

Il nous a semblé de quelque importance de discuter cette opinion, parce que nous avons besoin d'éclairer autant qu'il est en notre pouvoir les origines de l'archéographie sacrée. Nous serons bref dans cette discussion, et nous toucherons uniquement aux points les plus intéressants, laissant de côté tout ce qui n'est pas propre à nous conduire directement au but.

Les détails que nous serons naturellement conduit à donner en parlant de l'appropriation des basiliques civiles ou d'autres édi-

fices publics à l'exercice du culte chrétien, dès le commencement du IIIe siècle, porteront jusqu'à l'évidence cette proposition, à savoir que les Catacombes et les rares constructions chrétiennes, à Rome, antérieures à la conversion de Constantin, n'ont pas exercé une profonde influence sur la marche et sur les développements de l'architecture ecclésiastique. En effet, et sans vouloir anticiper sur les matières que nous traitons ailleurs, le plan général des églises se retrouve tout entier et complet dans le type basilical, à part quelques modifications que nous pouvons suivre sans peine et dont nous connaissons l'introduction.

M. Raoul Rochette, marchant sur les traces de bon nombre d'antiquaires italiens, et suivi lui-même par plusieurs archéologues français, prétend reconnaître dans les cryptes romaines, c'est-à-dire, dans les oratoires ou chambres souterraines, l'origine certaine et la forme primitive des chapelles latérales de nos églises chrétiennes. Voici en quels termes il exprime son opinion : « La distribution de ces chapelles, étrangères au plan des temples antiques, et même à celui des basiliques chrétiennes du premier âge, n'a pu être empruntée qu'aux Catacombes, alors que l'Eglise, désormais assurée de sa victoire, transportait dans ses temples les monuments de ses persécutions, et les y plaçait de manière à rappeler, avec la forme et avec la disposition primitives de ces monuments, les souvenirs toujours si puissants sur la piété, de ces temps d'épreuves et de misères, où les cimetières servaient d'*églises*, où les *tombeaux* servaient *d'autels*, et où le sang des martyrs, suivant une expression heureuse et consacrée, devenait la semence des chrétiens. »

Nous avouons que d'autres écrivains ont été encore plus loin que M. Raoul Rochette, prenant les fantaisies de leur imagination pour des faits réels. La nef de nos immenses cathédrales, accompagnée de collatéraux, a été comparée aux galeries des souterrains de Rome. Il n'y avait pas alors grand effort à faire pour regarder les chapelles accessoires ouvertes le long des bas côtés et des déambulatoires, comme une réminiscence positive et une imitation des sépulcres et des monuments arqués des Catacombes. Mais, à ces belles et ingénieuses considérations, nous opposons l'histoire et la critique. Nous savons comment et à quelle époque, surtout dans les contrées de l'Europe centrale et septentrionale, où les souvenirs des catacombes ne furent jamais très-vivants, les chapelles latérales apparurent régulièrement autour du chevet au XIe siècle, et autour de la nef majeure seulement à la fin du XIIIe siècle ou dans les premières années du XIVe. Nous ne voulons pas nier ni contester que dans certaines églises de l'Italie, et sans doute aussi de la France méridionale, quelques chapelles accessoires auront apparu à des époques fort anciennes. Encore faudrait-il expliquer ce qu'il faut entendre par *chapelles* ou *oratoires* dans les édifices d'une construction antérieure au XIe siècle. En parcourant les œuvres de Ciampini, d'Aringhi et de Buonarotti, on trouve, en effet, quelques passages où sont mentionnés et des autels secondaires et des sanctuaires particuliers, dans les grandes basiliques romaines. Il faut nécessairement interpréter ces passages pour en avoir la vraie signification. Les mêmes auteurs, en d'autres endroits de leurs écrits, nous fournissent amplement les renseignements dont nous avons besoin. Dès le siècle de Constantin on adjoignit au corps des églises principales des espèces d'édicules qui en étaient presque complétement séparés : c'étaient, si l'on peut s'exprimer ainsi, de petites églises accolées à la mère-église. On conçoit aisément comment, pour des raisons de dévotion ou de convenance, ou pour des motifs d'une autre nature, on aura construit des chapelles accessoires du genre de celles que nous mentionnons ; mais de quelle manière s'y prendre pour y retrouver une réminiscence des Catacombes ? Il n'y a évidemment aucun rapport à établir entre les nombreux monuments funéraires des cryptes romaines, les *monumenta arcuata* et même les oratoires isolés, et les chapelles ou édicules ajoutés successivement aux flancs d'une basilique du premier ordre.

Sans nul doute, après que le christianisme eut triomphé des obstacles qui avaient entravé si cruellement sa marche, et que ses progrès ne furent plus contrariés par les édits officiels des gouvernants, les fidèles descendirent fréquemment dans les grottes obscures où reposaient les restes vénérés des athlètes de la foi. Sans aucun doute encore, ils ne revoyaient pas ces cryptes funèbres sans en rapporter des impressions durables et sans éprouver dans leur cœur un amour plus ardent pour la religion et ses martyrs. Mais il y a bien loin de ces émotions, quelque profondes qu'on les suppose, aux résultats qu'on leur attribue. Les pieux pèlerinages aux Catacombes ont occasionné la décoration de certaines salles, où l'on aimait à se presser autour des reliques d'un martyr célèbre ou d'une vierge illustre. Nous savons par des témoignages irrécusables, empruntés aux lieux mêmes, que des peintures et divers ornements furent exécutés dans certains *cubicula* et dans des galeries souterraines longtemps après la conversion du premier empereur chrétien. Les savants auteurs de la *Rome souterraine*, Bosio, Severano, Aringhi, n'ont pas oublié de parler de ce fait curieux et d'en faire ressortir toutes les conséquences. Anastase le Bibliothécaire, dans la Vie des papes, fait mention de plusieurs saints pontifes qui se plaisaient à orner le tombeau des martyrs, et dont quelques-uns même voulurent contribuer de leurs propres mains à l'embellissement des cryptes sacrées. C'est un beau spectacle que de contempler les pontifes suprêmes veillant avec amour sur ces obscurs souterrains, qui furent le glorieux berceau de la religion chrétienne, dans des contrées où ils règnent si pompeusement aujourd'hui. Le nom français doit se retrouver partout où il

y a des souvenirs de dévouement et de gloire : dans plusieurs endroits des Catacombes on lit le nom d'évêques français qui se plurent à enrichir les tombeaux des martyrs. Nous devons surtout signaler le nom de Guillaume, archevêque de Bourges, qui se lit dans la Catacombe de Sainte-Cécile.

L'ornementation d'un certain nombre de cryptes, telle nous paraît avoir été l'effet des fréquentes processions qui, durant deux siècles surtout, se dirigèrent avec tant de ferveur vers les cimetières sacrés.

Les oratoires souterrains, ou établis dans les couloirs des Catacombes, ou creusés dans des intentions directes dans le voisinage de tombeaux spécialement vénérés, sont fort nombreux et fort intéressants à connaître. La description succincte que nous allons en donner fera mieux ressortir que ce que nous avons pu dire, comment le plan de nos édifices religieux n'a pas été y chercher des éléments nouveaux.

Ces petites églises, comme les appelle le poëte Prudence, aujourd'hui enfouies dans les entrailles de Rome, sont disposées d'après des données diverses, et suivant des conditions imposées sans doute par des circonstances locales : il y en a de forme carrée, triangulaire, sphérique, hémisphérique, pentagone, hexagone, octogone, ou même tout à fait irrégulière. Celles qui se rapprochent le plus des édifices sacrés postérieurs méritent d'être ici mentionnées, et nous en parlons précisément dans des convictions différentes de celles qui ont conduit M. R. Rochette. Nous plaçons en première ligne trois chapelles découvertes par Boldetti, l'une dans le cimetière de Saint-Calixte, de forme sphérique, avec six niches demi-circulaires ; une autre du cimetière de Sainte-Hélène, de forme carrée, avec le petit tombeau servant d'autel au milieu, soutenue aux quatre angles par quatre colonnes taillées dans le tuf ; et la troisième du cimetière de Sainte-Agnès, dont la voûte à plein cintre, comme le sont la plupart des voûtes de ces chambres souterraines, quand il existe des voûtes, repose sur deux colonnes taillées de même à l'entrée de cette chapelle, avec les tombeaux creusés dans chacun des trois côtés et avec le petit siége épiscopal adossé à la paroi qui fait face à l'entrée. L'auteur du *Tableau des Catacombes* ajoute deux exemples à ceux qui ont été empruntés à Boldetti. Dans le cimetière de la voie Latine existe une chapelle, de forme carrée, terminée par une coupole, et soutenue aux quatre angles par quatre colonnes, avec cette particularité bien remarquable, que la voûte et les colonnes sont décorées de pampres et de vignes travaillés en stuc, et relevés en bas-relief. C'est le seul exemple connu dans les Catacombes d'un genre de travail dont il existe encore, à la *villa Hadriana* de Tivoli, et dans quelques tombeaux antiques découverts à la porte de Rome, de si admirables modèles. Enfin, nous signalerons, comme exemple d'une disposition rare dans les Catacombes, une chapelle du cimetière de Saint-Marcellin et de Saint-Pierre, dont la voûte est percée d'une ouverture quadrangulaire donnant sur la campagne. C'est un de ces *cubicula clara* dont nous avons parlé précédemment et qui sont si curieux ; la manière dont cette chapelle est peinte, jusque dans l'ouverture qui y donne du jour, montre qu'elle n'a pu être ainsi décorée qu'à une époque de paix, et après le temps des persécutions : ce fait vient en confirmation des idées que nous avons émises plus haut.

Les détails dans lesquels nous allons entrer, sans nous arrêter, sont bien propres à démontrer jusqu'où peuvent entraîner les idées systématiques et le parti pris. Dans le cimetière de Saint-Calixte, on trouve encore en place, au-devant d'un tombeau de martyr inconnu, une dalle de marbre percée à jour et posée comme une espèce de grille pour protéger contre un zèle trop ardent des reliques précieuses. On n'a pas tardé à proclamer bien haut que cette dalle évidée devait être considérée comme le premier modèle des balustrades qui entourent l'autel et le chœur, dans nos monuments chrétiens. Comme si une intention semblable n'avait pas dû naturellement produire un effet analogue. Ce serait vraiment réduire à un rôle bien misérable la science des origines, que de s'attacher sérieusement à des accidents si minimes.

« La *coupole*, nommée particulièrement dans les temps du moyen âge *ciborium*, puis *tabernacle*, et enfin *baldaquin* en italien et en français, se rapporte par sa forme à celle de la voûte arquée qui termine, au-dessus des tombeaux des martyrs, la plupart des oratoires des Catacombes chrétiennes (1). »

Nous éprouvons une répugnance extrême à reconnaître dans l'arc plein cintre qui surmonte les sépulcres chrétiens des cimetières sacrés de Rome, l'origine du *pavillon*, *tabernacle*, ou *baldaquin* qui couronne les autels des basiliques latines, des églises grecques, et des églises qui s'élèvent en si grand nombre dans les Gaules, suivant le témoignage et les descriptions de saint Grégoire de Tours. Nous aurons encore à revenir plus tard sur le même sujet, et nous prouverons que notre opinion n'est pas fondée sur de simples apparences ou des impressions fugitives, mais sur des faits et des documents irrécusables.

Mais le vrai point de contact entre les églises et les Catacombes, c'est *l'autel*. Nous aimons ici à payer un juste tribut d'éloges au savant archéologue français dont nous avons cité plusieurs fois le nom et les ouvrages : cette partie de son travail sur les Catacombes romaines est bien comprise, bien appuyée et admirablement développée ; elle demeurera dans les fastes de la science des antiquités sacrées comme enfermant des considérations de la plus haute portée.

(1) *Tabl. des Catac.*, pp. 80 et 81.

V.

Formation du Musée sacré du Vatican; antiquités chrétiennes provenant des Catacombes, qui y sont déposées.

L'autorité pontificale a ordonné de fermer l'ouverture d'un grand nombre de Catacombes avec des barrières et quelquefois des murailles de clôture. Cette ordonnance était appuyée sur des motifs de plus d'un genre; nous ne sommes touché que de ceux qui concernent l'accès même des cimetières sacrés. Des éboulements malheureusement trop faciles, rendent le parcours des souterrains fort dangereux en certaines parties. D'un autre côté, les mille détours des galeries sans nombre rendaient les visites pleines de périls pour ceux qui s'y hasardaient sans guide. Plus d'un téméraire a payé de sa vie son imprudente curiosité. Chacun se rappelle l'aventure du peintre français Robert, qui faillit avoir un dénouement tragique, et que l'abbé Delille a si bien racontée dans son poëme de l'*Imagination*. Il n'est permis et possible actuellement de visiter les Catacombes de Rome que sous la conduite d'un guide spécial, qui dirige les voyageurs seulement dans les couloirs où il n'y a aucun danger. Aussi la plupart des curieux se contentent-ils de jeter un coup d'œil rapide sur l'ouverture de quelques cryptes, sans oser pénétrer profondément dans les entrailles de la Rome souterraine. Avouons que les excursions prolongées dans les plus inaccessibles galeries ne seraient guère profitables à la science des antiquités, dans l'état présent des lieux. On peut recevoir des émotions pieuses et durables de l'aspect de ces solitudes dévastées, parce qu'elles sont toujours remplies de souvenirs vivaces et qui ne périront jamais; mais tous les objets dignes d'attirer l'attention de l'archéologue chrétien en ont été arrachés successivement. Les sarcophages, les peintures, les inscriptions peuvent être étudiés beaucoup mieux aujourd'hui dans les salles du Musée sacré du Vatican que dans les allées obscures et dépouillées des cimetières. C'est là qu'on trouve matière à d'inépuisables observations et qu'on pourrait faire de nouvelles études sur des antiquités, déjà tant de fois décrites, si la jalousie des Italiens n'y me fait des obstacles que l'on a peine à expliquer dans des hommes amis de la diffusion des lumières scientifiques. Les monuments des Catacombes appartiennent au Christianisme et doivent être toujours accessibles aux tentatives de l'érudition chrétienne.

La collection du Musée sacré, la plus précieuse de ce genre, et presque l'unique qui soit au monde, fut commencée par le pape Benoît XIV, en 1756. Ce grand pontife a ainsi attaché son nom à une œuvre dont la postérité la plus reculée lui demeurera à jamais reconnaissante. Cette collection s'est augmentée par l'addition des riches musées privés de quatre grands antiquaires, Séroux d'Agincourt, Buonarotti, Carpegna et Vettori: les objets qui proviennent du cabinet de chacun de ces archéologues sont distingués par la lettre initiale de leur nom.

Exposer dans un musée, à la froide contemplation des oisifs, la plupart dédaigneux ou indifférents, livrer à une profane curiosité les marbres qui ont recouvert le corps des saints, les calices, les autels, les instruments de supplice de tant de glorieux martyrs, c'est une de ces choses tristes qui ne nous étonnent guère dans notre siècle de philosophie glaciale, mais qui n'en sont pas moins déplorables aux yeux du chrétien. Ces précieux débris ne devaient pas sans doute être abandonnés à une lente et sûre destruction dans les humides Catacombes; mais ils auraient dû être placés dans une église, ou du moins dans une enceinte sacrée. Cependant, il faut l'avouer, la conservation de la plupart de ces inestimables monuments n'est due qu'à la création de ce musée; et même, confessons-le, le remède au mal arriva trop tard, puisque beaucoup d'ouvrages décrits dans Bosio, Aringhi, Boldetti, Bottari, sont perdus sans retour.

Ce n'est point ici le lieu de dresser le catalogue de tous les objets qui se trouvent au Musée sacré. Nous aurons d'ailleurs à nous occuper plus bas des sarcophages, des sculptures, des peintures et des inscriptions. Qu'il nous suffise de dire que dans la salle en carré oblong du *Museo sacro*, on a incrusté dans la muraille trente-six bas-reliefs de sarcophage des trois âges primitifs de l'Église, tous décrits par Bottari, dans le tome I[er] de ses *Sculture e Pitture sacre*. Au-dessous sont les armoires fermées, où se conservent les instruments de martyre, les mosaïques primitives, les bas-reliefs d'ivoire, les vases, calices, lampes, verres des Catacombes, ornés de ciselures, de reliefs et de tableaux, mais la plupart mutilés.

Quelques armoires renferment des objets aussi précieux par la matière que par le travail, mais que recommande plus vivement encore leur usage ecclésiastique. Ce sont des vases d'ambre, à superbes reliefs, qui, par la pureté de l'exécution, se placent certainement dans le premier âge. On y remarque aussi des gemmes ou pierres fines, des verres taillés et peints tirés de divers endroits des Catacombes, des cuillers ayant servi à l'administration de l'eucharistie sous l'espèce du vin, des calices de diverses substances, souvent en verre, ayant été en usage au sein des cryptes, alors qu'on offrait l'auguste sacrifice sur les tombeaux des martyrs, des vases d'ivoire, des espèces de reliquaires très-simples, dont les différentes sculptures représentent la naissance du Sauveur, les trois mages, le poisson, des colombes, des béliers, etc., etc., enfin, une grande quantité d'urnes, de dimensions variées, de tasses ou coupes, et d'ustensiles de tout genre en terre cuite. Quiconque a étudié tant soit peu les antiquités sacrées des peuples de l'Asie et de l'Europe méridionale, sait combien les vases en argile furent souvent employés aux usages du culte et aux offrandes

dernières faites aux morts. Tout le monde a entendu parler des vases dits *étrusques*, et qui appartiennent à l'art hellénique, comme l'a fort savamment démontré M. Ch. Lenormant, dans un livre intitulé : *Introduction à l'étude des vases peints*. Ces poteries si curieuses au double point de vue de l'art et de l'antiquité se retrouvent aujourd'hui dans tous les cabinets d'antiques de l'Europe : elles ont été l'objet de travaux nombreux et remarquables, où l'on a déployé tous les trésors de l'érudition et de la critique. Les chrétiens ne diffèrent pas, à leur berceau, des peuples primitifs, sous ce rapport : l'Église des premiers temps nous offre des débris de poteries de toute espèce avec une abondance dont on a peine à se faire une juste idée; il y en a des collections dans presque toutes les capitales de l'Europe.

Nous ne faisons nulle mention des autres objets d'antiquité déposés au Musée sacré, provenant des monuments du moyen âge : nous nous sommes arrêté exclusivement aux objets tirés des Catacombes. On nous pardonnera d'indiquer en finissant la plus belle mosaïque de la collection, portrait colossal de Charlemagne, dont les yeux pleins de feu, l'expression moitié chrétienne, moitié barbare, et d'une énergie effrayante, fixe comme par un charme irrésistible le spectateur prêt à s'éloigner.

VI.

Sarcophages et tombeaux ; détails sur les sépultures ; extraction des reliques ; y a-t-il dans les Catacombes des sépultures païennes?

Nous avons développé ailleurs des idées que nous jugeons convenable de rappeler ici, en commençant à parler des monuments sculptés des premiers âges du christianisme. Certains auteurs, amis passionnés d'une science jusqu'à présent stérile, l'esthétique, ont avancé que la marche des beaux-arts, surtout des arts plastiques, était en rapport direct avec le nombre des idées susceptibles de revêtir les formes du monde organique. Une religion, disent-ils, dans laquelle la vie de la Divinité se confond avec celle qui existe dans la nature et s'achève dans l'homme, comme était celle des Grecs, est, sans aucun doute, extrêmement favorable à la plastique. Mais une religion qui place la Divinité dans un monde supérieur idéal, c'est-à-dire, dont la forme n'existe que dans l'esprit et l'imagination, ne saurait convenir aux progrès de la même branche des beaux-arts. Les auteurs dont nous exprimons ici la pensée et auxquels nous avons emprunté les paroles elles-mêmes, prétendent que la religion chrétienne est l'ennemie des arts plastiques, non-seulement par ses principes bien arrêtés sur cette partie des arts du dessin, mais encore par les nécessités de son dogme et de son enseignement. Nous n'aurons pas de peine à faire justice de semblables paradoxes, qui ont trop longtemps régné dans certains esprits et que l'on s'habitue peu à peu à reconnaître comme l'expression de la vérité, par suite des préjugés et des idées reçues. Il nous suffira d'énumérer les œuvres immortelles créées par la sculpture et la statuaire, depuis les bas-reliefs des Catacombes, jusqu'aux poëmes en pierre reproduits avec tant de magnificence au frontispice de nos splendides cathédrales ogivales. Nous voulons que cet argument ressorte avec toute sa force des nombreux détails dans lesquels la nature du vaste sujet que nous traitons nous forcera d'entrer successivement. Quoique nous ayons un article spécial sur cette matière, nous éprouvons néanmoins le besoin de flétrir des doctrines que nous repoussons de toute l'énergie de notre âme, avant d'entrer dans l'examen des premiers travaux de la sculpture chrétienne.

Nous avouons sans difficulté que dans l'origine, le christianisme éprouva et manifesta de la répugnance pour les œuvres de la sculpture ; mais c'est un fait qui doit être interprété pour être compris dans son sens et selon sa portée. Durant le règne de l'idolâtrie, la statuaire avait créé des œuvres qui, dans l'esprit du peuple, s'étaient identifiées avec les croyances superstitieuses de la mythologie elle-même ; on ne savait plus distinguer entre la statue et l'idole, entre le dieu et son image. L'art était donc ainsi devenu le soutien d'un culte fondé sur le sensualisme, et le principe de l'un s'était étroitement uni avec la manifestation extérieure de l'autre. La sculpture devait nécessairement rester frappée de l'interdit de l'Église, tant qu'une scission n'aurait pas été opérée entre l'art et le culte. La raison de la conduite des pontifes de la société naissante des chrétiens est facile à concevoir, et nul n'oserait la condamner. Il fallait d'abord terrasser le polythéisme, avant de songer à replacer l'art dans sa véritable voie, dans une voie qu'il n'aurait jamais dû abandonner. Les faits sont là pour démontrer historiquement que telle fut la pensée de l'Église.

La statuaire, mère des idoles, fut sévèrement proscrite dans les âges de prédication apostolique. Aussi nous ne rencontrons jamais une seule statue dans les souterrains des Catacombes : celles qui en ont été extraites ne peuvent pas être rapportées à une époque antérieure au IVe ou au Ve siècle. Mais les bas-relifs, dont la signification superstitieuse n'était pas aussi évidente, furent tolérés dès le commencement. Nous en trouvons un grand nombre et de différente nature qui méritent de fixer notre attention.

Il ressort de ce que nous venons de dire que les chrétiens des premiers siècles manifestèrent une grande prédilection pour la peinture sur la sculpture proprement dite : la première est plus spiritualiste, même au point de vue des procédés techniques et des effets qu'elle cherche à produire ; la seconde est plus matérialiste et avait le désavantage de se trouver intimement unie aux monuments du paganisme. Cependant il ne s'ensuit pas que les premiers chrétiens aient tout à fait ignoré la sculpture. Il est reconnu

qu'un certain nombre de symboles étaient en usage parmi eux, dès l'origine. Clément d'Alexandrie dit dans son *Pédagogue* : « Les cachets des fidèles doivent porter une colombe, un poisson, une barque à la voile qui cingle rapidement, une ancre, ou un pêcheur représentant l'apôtre qui a tiré des eaux ceux qui se noyaient; seulement jamais d'idole. » Il n'est pas jusqu'au sévère Tertullien, l'austère ennemi des productions des beaux-arts, qui, tout en protestant parfois contre l'image du bon Pasteur si souvent reproduite dans les Catacombes, ne permette pourtant tous les symboles, lyre, ancre, poisson, nacelle, grappe de raisin, agneau (1).

Un archéologue allemand ne fait pas difficulté d'admettre que dès l'an 160 de l'ère vulgaire, l'usage des sculptures symboliques, dans l'intérieur des habitations privées, était permis aux chrétiens (2).

Nous devons faire connaître d'abord les monuments qui les premiers ont été produits, selon la marche ordinaire de la sculpture, c'est-à-dire les sculptures anaglyphiques. Ce genre, qui est entièrement opposé à celui de la ronde-bosse et du bas-relief, apparaît à la naissance de cette partie de l'art; il appartient essentiellement aux époques hiératiques de la sculpture. Tous ceux qui ont étudié, chez quelque nation ou dans quelque société que ce soit, les monuments archaïques des beaux-arts, ont mentionné les sculptures en creux comme ayant été le seul moyen adopté à l'origine pour décorer les sépultures. Du reste, cette manière de représenter l'image des objets n'est pas toujours demeurée grossière et imparfaite : nous verrons comment au moyen âge, surtout aux belles époques, on grava des pierres tombales avec une perfection de dessin, une pureté de trait et une délicatesse d'expression qu'on aurait peine à soupçonner dans cette espèce de monuments. Entre les premières pierres sépulcrales gravées des chrétiens dans les Catacombes, celles de Clovis et de Clotilde, actuellement dans les caveaux de Saint-Denis, et celles du XIIIe et du XIVe siècle, on remarque tous les intermédiaires de la finesse, de la grâce et de la perfection. *Voy.* ANAGLYPHES.

En parcourant les *monumenta arcuata* des Catacombes, on ne découvre aucun dessin en relief sur les plus anciens. On n'y voit d'ordinaire que l'inscription du martyr ou du fidèle qui y a été déposé, avec le monogramme du Christ, ou quelque autre signe symbolique. Il n'est pas hors de propos d'appeler ici l'attention sur les progrès et le développement de ce procédé. Les monuments les plus authentiquement anciens ne présentent nulle trace de figures emblématiques : une simple inscription en lettres creusées dans la pierre, le marbre ou même la brique, indique le nom, la qualité et l'âge du personnage qui repose dans le tombeau. Un peu plus tard apparaissent les symboles si variés dans les Catacombes. Certains auteurs appellent ces figures symboliques les *hiéroglyphes chrétiens*. Cette expression peint parfaitement l'idée qu'on lui attribue. Il y a en effet un rapport de ressemblance très-étroit entre les sculptures en creux des premiers chrétiens enfermés dans les noirs souterrains des catacombes, et les monuments anaglyphiques des anciens habitants de l'Egypte. Les formes usitées dès les temps primitifs dans les cimetières chrétiens sont des palmes, des cœurs, des triangles, des raisins, des poissons, des croix, des agneaux, des colombes; au milieu de ces représentations arbitraires ou empruntées à la nature, dans une signification emblématique, on ne rencontre jamais aucune histoire, ni figure humaine. Ce n'est que dans la troisième période de la sculpture sépulcrale des Catacombes que nous voyons apparaître la représentation humaine dans les peintures et les sculptures en relief.

Boldetti fait observer que les inscriptions tumulaires étaient communément tracées en creux, puis remplies de couleur jaune ou rouge, minium ou cinabre. On sait que c'est avec cette dernière couleur que l'on peignait la face de Jupiter et celle des consuls triomphants lorsqu'ils montaient au Capitole. « Ce n'est point sans raison, dit Ferrandus, que les noms de ces invincibles vétérans de la milice chrétienne qui, couverts de lauriers et décorés de la pourpre, avaient triomphé, en versant leur sang, de la chair, du monde, du démon et des tyrans, étaient tracés ordinairement en caractères rouges.... C'est qu'en effet, selon ce que remarque Pline, il n'y a pas de couleur qui exprime mieux le sang que la couleur rouge (1). »

Cette couleur rouge, comme on est porté à le croire par des vestiges assez évidents, était coulée dans les entailles ou sculptures en creux; quelquefois, comme cela s'est pratiqué habituellement plus tard, elle était mélangée avec une espèce de mastic qui était lui-même introduit exactement dans le trait de la gravure.

D'après le principe qui semble présider à la chronologie des sculptures chrétiennes, tel que nous l'avons émis, on peut conclure qu'une très-grande quantité de pierres sépulcrales des martyrs remontent au IIe siècle de l'ère nouvelle. Ces monuments primitifs, si intéressants pour l'histoire et l'art, ont été étudiés avec soin et sont devenus l'objet de plusieurs publications importantes. Séroux d'Agincourt, dans son *Histoire de l'art par les monuments*, a consacré une planche tout entière à représenter les principaux monuments anaglyphiques des Cata-

(1) *Tractat. de Pudicitia.*
(2) Rheinwald, *christ. Arch.*

(1) « Nec immerito, invicti illi christianæ militiæ triarii, qui carnem, mundum, diabolum, tyrannos suo sanguine, laureati ac purpurati, triumpharunt, rubeis miniatisque characteribus... cohonestare majores nostri consueverant, quia non est alius color, inquit Plinius, qui in picturis sanguinem reddat quam cinnabaris. »

combes. On en trouve d'ailleurs une grande quantité dans tous les ouvrages de paléographie. Nous citerons spécialement une belle inscription publiée par Maffei, dans son *Museum Veronense*, comme appartenant à une antiquité tout à fait incontestable ; le style et les caractères de l'inscription placée sur la tombe de Diodorus, sont d'une pureté et d'une beauté dignes du siècle d'Auguste. Autour de l'inscription on a représenté, d'après le procédé anaglyphique, le bon Pasteur, actuellement mutilé, et saint Pierre avec le coq. Au milieu des symboles des anaglyphes chrétiens, se montre presque toujours une prière ou *Orans*, sous la figure, soit d'un homme, soit d'une femme, debout, la tunique flottante, les yeux levés vers le ciel, les mains étendues en croix. Cette simple et poétique figure, dit M. Cyprien Robert, plane sur l'Eglise primitive comme une muse universelle qui préside à toutes choses. Les plus anciens monuments des Catacombes sont des *Orantes*, comme pour indiquer déjà prophétiquement que l'art chrétien tout entier ne sera qu'une sublime prière.

En passant à l'étude des sarcophages provenant des Catacombes, nous avons à considérer la sculpture sous un point de vue général. Les monuments sculptés en relief sont peu nombreux dans les Catacombes, comparaison faite avec les monuments peints et les anaglyphes. Cela tient à des raisons que nous avons indiquées déjà, et sur lesquelles nous ne reviendrons pas. Ce qu'il nous importe de signaler, c'est l'époque présumée de l'introduction dans les Catacombes des sarcophages sculptés en haut relief, et le caractère général de l'œuvre artistique de la sculpture.

Les documents historiques et l'examen des faits eux-mêmes, nous démontrent que jusque vers la fin du IIIe siècle, les sépultures, dans les cimetières sacrés, n'avaient été faites, à de très-rares exceptions près, que dans les tombeaux existant encore en si grande quantité dans les parois des galeries souterraines, ou dans les *monumenta arcuata*. Des sarcophages en marbre, richement décorés, chargés de sculptures variées, représentant des scènes allégoriques ou historiques, étaient réservés aux sépultures des riches patriciens, demeurés fidèles à la superstition idolâtrique de leurs ancêtres. On en découvre un nombre prodigieusement considérable non-seulement à Rome, mais encore dans les principales villes de l'Italie et des plus riches provinces de l'Empire romain. Quelques auteurs attribuent à la conversion des plus opulentes familles de Rome et à une certaine recherche de distinction, l'introduction dans les galeries funèbres des cimetières sacrés des sarcophages. L'orgueil des sénateurs, nouvellement et incomplétement convertis, n'aurait pu, ajoutent ces mêmes écrivains, se contenter de la grossière simplicité et de la rude barbarie des sépulcres creusés dans le sol, à peine ornés de quelques figures symboliques. On peut admettre cette assertion des auteurs, au moins jusqu'à un certain point, sans cependant exclure l'opinion de ceux qui pensent que plusieurs sarcophages, même d'un style païen, furent employés, dans les Catacombes, à recevoir les restes d'un martyr illustre et honorer la mémoire des personnages qui avaient des droits à la reconnaissance et à la vénération de la communauté chrétienne. L'usage d'ensevelir le corps des pontifes et des hauts personnages dans des tombeaux sculptés se perpétua longtemps après la conversion de Constantin, et nous voyons plusieurs siècles plus tard le pape Léon III donner, pour la sépulture de Charlemagne, un sarcophage antique, orné de sujets mythologiques. Il nous paraît donc probable que quelques-uns d'entre les sarcophages extraits des Catacombes ont pu y être placés dès le IIe siècle, quoique la plupart n'y eussent été posés qu'un ou deux siècles après.

Quant au caractère général des sculptures, nous y trouvons évidemment reflétés les principes de la plastique grecque à l'époque contemporaine. C'est là, mieux que dans les édifices d'une autre nature qu'il est possible de se rendre exactement compte de l'état de cette branche importante de l'art durant le siècle qui a précédé celui de Constantin. Séroux d'Agincourt, dans plusieurs endroits de son grand ouvrage, convient que, sans ces monuments sauvés de la ruine par des motifs religieux, il existerait dans l'histoire des arts du dessin une lacune immense, impossible à combler. Dans les procédés constamment mis en pratique pour l'ornementation des sarcophages en marbre, dans les motifs de décoration choisis au IIe ou au IIIe siècle, dans la reproduction de certains détails, on reconnaît la sagesse de l'Eglise qui prohibait l'introduction des statues isolées dans le lieu de l'assemblée des fidèles. Les idées païennes persistent dans la sculpture des tombes de marbre, même après que la religion chrétienne a triomphé des erreurs de l'idolâtrie. Les artistes travaillant pour les chrétiens et sous l'inspiration des chrétiens ne peuvent oublier les traditions anciennes; ils mélangent le sacré et le profane avec une ingénuité qui prouve jusqu'à l'évidence que la statuaire subissait avec une peine infinie l'influence des nouvelles doctrines. Combien de sujets clairement mythologiques, encadrant des scènes historiques tirées de la Bible et de l'Evangile, ne voit-on pas dans les meilleures compositions sculptées des sarcophages? On dirait que la sculpture se borne à changer les noms des personnages qu'elle représente, sans opérer la moindre modification dans les poses, les costumes et les accessoires. Partout les martyrs et les saints de Jésus-Christ remplaçant des héros, des philosophes et des guerriers, sont drapés sur les sarcophages de la même façon que leurs devanciers, avec des poses étudiées comme celles qu'un long usage avait déterminées. Presque tous les personnages ont la tête nue, ou les cheveux coupés à fleur de tête. Les pieds sont également nus,

posant sur des sandales attachées avec des rubans; quelquefois appuyés immédiatement par terre. Les serviteurs seulement et les guerriers sont chaussés et ont la tête couverte.

On prendra une idée plus juste encore des sarcophages provenant des catacombes, par la description abrégée que nous allons donner de quelques-uns entre les plus renommés. Mais nous ne pouvons passer sous silence un fait important, dont les conséquences ont été fort grandes. Les chrétiens empruntèrent les sarcophages et les urnes cinéraires aux monuments profanes, sans trop s'inquiéter des figures sculptées qui les couvraient. A Rome, on employa durant de longs siècles, et de nos jours on en rencontre des vestiges, des sarcophages, des urnes, des autels et des cippes funéraires, même dans les églises et les sacristies, en guise de *fonts baptismaux*, de *bénitiers*, de *vases à laver les mains* ou *lavatoires*, de *troncs pour recevoir les aumônes*. Si la plupart des vieilles basiliques de Rome n'avaient pas perdu, sous leur forme actuelle, presque tous les éléments de leur ancienne décoration, on y retrouverait aujourd'hui, employés de cette manière, une foule de monuments antiques, et principalement d'urnes et de sarcophages, qui n'en ont disparu qu'à partir des temps de la Renaissance.

On peut facilement étudier sous toutes ses faces la sculpture des sarcophages sur les monuments eux-mêmes. La plupart ont été déposés au Musée sacré du Vatican, et quelques-uns sont encore dans les cryptes sacrées, ou des lieux où l'on peut facilement pénétrer. Les antiquaires romains ont épuisé tous les trésors d'une érudition très-riche dans des travaux dignes de passer à la postérité la plus reculée sur l'interprétation des sujets figurés par la sculpture. Depuis Bosio jusqu'aux antiquaires modernes, les sarcophages ont fourni une mine inépuisable d'observations de toute espèce. Sous quelque point de vue qu'on aime à les envisager, on peut en faire ressortir des renseignements précieux. Outre les sarcophages déposés au Vatican, on en trouve plusieurs dans les palais des princes romains : quelques-uns sont restés aux cryptes de saint Pierre, d'autres ornent les églises de Saint Martin *ai Monti*, de Sainte-Agnès, de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie-Majeure, d'*Ara cœli*, de Sainte-Marie-au-delà-du-Tibre. S'il était possible d'indiquer approximativement le nombre des sarcophages du genre de ceux qui nous occupent, échappés à la destruction et ayant heureusement traversé les siècles, nous dirions qu'on en compte, au moment où nous écrivons, environ un cent à Rome, y compris ceux qui sont brisés et mutilés, dont cinquante à soixante se voient au Musée sacré; cent cinquante autres peut-être sont dispersés dans le reste de l'Italie, et une quarantaine se trouve en France. Ces monuments si curieux sont donc peu nombreux, et il est impossible de les ranger chronologiquement. On les attribue à une période historique assez étendue, sans que l'on puisse préciser avec une entière exactitude à quelle époque ils appartiennent. Outre l'incertitude qui résulte de la matière elle-même, les remuements continuels qui avaient eu lieu dans les cimetières chrétiens dès les premiers siècles, et le peu d'ordre observé dans les fouilles modernes, ont contribué à augmenter l'obscurité. Comme nous l'avons dit ci-dessus, ce n'est guère qu'à la fin du IIIᵉ siècle de l'ère chrétienne et au commencement du IVᵉ qu'il faut attribuer l'établissement de la plupart des sarcophages.

A son voyage en Italie le P. Montfaucon, homme d'une érudition si profonde, après avoir examiné un beau sarcophage de marbre blanc, existant à Sainte-Marie de l'Aventin, au prieuré de Malte, émet un doute sur l'antiquité de ce monument, à cause des figures et des symboles profanes dont il jugeait l'explication difficile, et dont la présence lui semblait peu d'accord avec la sépulture d'un évêque chrétien. Mais D. Mabillon donnait à ce fait son explication véritable, en disant que « les chrétiens du premier âge eurent fréquemment recours à des emprunts profanes pour la sépulture de leurs frères. » Montfaucon avait sans doute oublié le grand sarcophage en marbre de Paros dont il est parlé dans saint Grégoire de Tours, et qui se trouvait dans le souterrain de l'église de Saint-Cassius, à Tours. Nous avons vu un sarcophage du même genre dans la crypte de l'église actuelle du bourg de Déols, près de Châteauroux.

L'observation des sarcophages chrétiens nous fait connaître les sujets principaux empruntés à l'art païen. Non-seulement on y rencontre des représentations indifférentes en soi, dont on pouvait à volonté changer l'intention, mais encore des scènes lascives. Dans le cimetière de Sainte-Agnès, on trouva un sarcophage orné de sculptures représentant Bacchus, entouré de petits génies tout nus, avec le génie des saisons : l'inscription nous apprend qu'il servit à recevoir la dépouille mortelle d'une vierge chrétienne nommée *Aurelia Agapetilla* et qualifiée de *servante de Dieu* (*ancilla Dei*). En fouillant dans les cryptes du Vatican, pour y asseoir les fondations de la nouvelle sacristie de Saint-Pierre, sous le pontificat de Pie VI, on trouva un sarcophage avec des bas-reliefs représentant une *scène de bacchanales*, et avec une inscription antique qui constatait que cette urne de travail antique avait été employée à la sépulture de deux personnages chrétiens, dont les squelettes y étaient enfermés. Sous le portique de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, un superbe sarcophage représente la *fable de Marsyas*. Un autre sarcophage nous offre le sujet impur de *Phèdre* et d'*Hippolyte*, et, par un étrange contraste, il servit à la sépulture de la mère de la fameuse comtesse Mathilde. Un autre encore montre *la forge de Vulcain*. Enfin, chacun sait que le sarcophage qui servit à Charlemagne, et que l'on voit toujours dans le

dôme d'Aix-la-Chapelle, est un sarcophage romain sur lequel est figuré l'*enlèvement de Proserpine*. Nous ne finirions pas, si nous voulions épuiser l'indication de tous les sujets traités de la même manière et à la même époque. Ajoutons quelques mots sur les sculptures allégoriques, inventées par les païens dans des intentions bien connues, et adoptées plus tard par les chrétiens qui leur attribuèrent une signification différente. L'usage des figures symboliques admis chez les Romains, depuis la plus haute antiquité, n'avait jamais souffert d'interruption jusqu'aux siècles chrétiens. Il y avait par conséquent une sorte de langage conventionnel, consacré par le temps, pour exprimer une série d'idées. Ces signes *idéographiques* étaient si nombreux et si communs que l'œil, la main, la pensée de tout le peuple y étaient accoutumés. De même que les chrétiens se servirent de la langue ordinaire, malgré la difficulté d'exprimer certains dogmes pour lesquels il fallait des expressions nouvelles, de même ils furent forcés d'accepter certaines traditions artistiques propres à rendre tout un ordre de pensées. Ce n'est pas alors seulement ressemblance de style, imitation de formes analogues, c'est exactement la reproduction d'un type identique : le sens seul caché sous le voile de l'allégorie a été changé. Un des exemples les plus curieux de ce fait est rapporté par M. Rochette, d'après Bottari; c'est la présence de *deux génies nus ailés, jouant avec deux coqs qu'ils excitent à la lutte*, sujet d'un petit bas-relief qui décore, au-dessous d'un bouclier renfermant les *portraits en buste* de deux jeunes époux, un beau sarcophage chrétien extrait du cimetière de Sainte-Agnès. Il serait certainement superflu de s'attacher ici à montrer à quelle source avait été puisée cette représentation, dont tous les éléments sont notoirement tirés de l'antiquité profane. Ces deux génies jouant avec deux coqs ne peuvent être que les génies de la palestre, tels qu'on les voit en effet représentés sur beaucoup de monuments anciens ; rien n'est plus commun ni plus avéré, en fait d'antiquité figurée, que l'emploi symbolique du coq, dans tout ce qui a rapport à l'exercice de la palestre et de la gymnastique, comme aux jeux et aux combats qui en étaient dérivés. Ce qui ne permet pas non plus de regarder ce type profane, sur un monument chrétien, comme l'effet d'une inadvertance, ou comme une exception unique et sans conséquence, c'est que la même image *de deux génies avec deux coqs* s'est rencontrée sur un verre chrétien des Catacombes, dessiné et publié par Boldetti (1), sans que, dans ce dernier cas, comme dans celui qui nous occupe, il soit venu à l'esprit de l'interprète de l'antiquité ecclésiastique d'essayer d'expliquer dans un sens chrétien une image si positivement païenne. A mon avis, continue M. R. Rochette, cette image relative aux jeux et aux exercices de la jeunesse grecque et romaine ne pouvait avoir été placée sous le portrait de deux jeunes époux, morts sans doute à la fleur de l'âge, que par une réminiscence du procédé antique qui faisait servir à une pareille intention l'image dont il s'agit ; et c'est là un des traits les plus sensibles de l'influence qu'exerce sur l'esprit des peuples une habitude longue et invétérée, en dépit de tous les changements de la civilisation et même de la croyance.

(1) Boldetti, *Osservaz. sopra i sacri cimit.*, p. 216.

Entre les figures symboliques, consacrées à personnifier des êtres moraux, ou des objets existant dans la nature sous une forme inaccessible à la représentation artistique, comme la terre, le ciel, les fleuves et les fontaines, les chrétiens en adoptèrent plusieurs sans en altérer le moins du monde la signification générale et première. Sous les pieds du Christ, on voit souvent un buste d'homme qui tient de ses deux mains un voile déployé au-dessus de sa tête et se développant en cercle. Cette figure, qui représente le ciel avec sa voûte arrondie, est prise de la langue figurée du paganisme. Buonarotti, qui ne pouvait manquer d'être frappé de cette image, qui paraît si étrange aux personnes qui sont peu familiarisées avec l'antiquité ecclésiastique, y voyait *l'eau du firmament* représentée d'une manière allégorique ; le savant antiquaire romain convenait que le type en était emprunté aux monuments païens, où les *divinités* des eaux se trouvent figurées de la même manière. La *terre* est représentée assez souvent de la même façon que le ciel, sous les pieds du Sauveur : c'est le buste d'une femme qui tient dans ses mains l'extrémité d'une draperie formant voûte au-dessus de sa tête. Le *soleil* et la *lune* sont également figurés sous une forme consacrée par l'usage. Leur présence sur les sarcophages chrétiens a la même signification que sur les tombeaux païens : c'était l'emblème de la vie humaine qui s'écoule rapidement et dont les jours fugitifs sont éclairés par le soleil et les nuits par la lune. Peut-être même la figure du soleil à un angle du sarcophage, et celle de la lune à un angle opposé, indique-t-elle le commencement et le terme de la vie humaine, comme ces deux astres annoncent le commencement et la fin du jour.

Les sarcophages que l'on est porté à considérer comme les plus anciens ne se distinguent des autres que par certaines particularités de style, qui permettent de les rapporter à une époque antérieure à la fin du IIIe siècle. Il n'y a, sur ces monuments, aucune date précise, et la critique archéologique peut seule guider dans les jugements que nous en portons. Les antiquaires regardent comme pouvant remonter au règne de Septime-Sévère, trois sarcophages figurés et décrits dans Bottari ; le premier, tiré de la Catacombe de Sainte-Priscille, dessiné à la planche XXVIIe ; les deux autres, trouvés aux cryptes du Vatican, et dessinés aux planches XXXIIIe et XXXVe du même recueil. Le savant Sickler ne fait pas difficulté de les attribuer au IIe siècle. Le premier de

ces sarcophages, du temps d'Aringhi, déposé à la villa Panfili, serait donc, au jugement des antiquaires, le plus ancien monument connu de ce genre. Le style en est remarquable par une certaine correction et par des réminiscences des procédés de la belle époque de l'antiquité. Les poses, les draperies, l'expression des têtes, le caractère général indiquent évidemment une main exercée et une science peu commune des secrets de la plastique. Du reste, toute la composition est chrétienne. Ce n'est pas un monument emprunté à l'art païen et approprié d'une manière plus ou moins heureuse à une destination chrétienne; on voit que l'inspiration de la religion nouvelle a présidé à la disposition et au choix de tous les sujets. On trouve la description de ce curieux sarcophage dans une foule d'écrits : il est, en lui-même, si intéressant, que nous avons cru devoir en placer ici la description abrégée. L'architecture qui encadre les sujets sculptés se compose de portiques à chapiteaux corinthiens, sous lesquels se tiennent les quinze personnages qui entourent Jésus assis, en toge romaine, sur la chaire curule, dans l'attitude de maître et de docteur. Pilate s'y lave les mains; en face est le sacrifice d'Abraham ; d'un côté, c'est la figure du sublime sacrifice de la croix, de l'autre, c'est le juge faible qui condamne la victime innocente qui doit être immolée sur le Calvaire. Le Christ y est représenté sous la figure d'un beau jeune homme, au visage sérieux et doux, avec de longs cheveux, divisés sur le front en deux tresses, qui retombent sur les épaules, des deux côtés : il porte au menton et à la lèvre supérieure une barbe rare et courte. C'est, du reste, un type magnifique et qui répond à l'idée que l'artiste a voulu exprimer.

Le sarcophage de Saturninus et de Musa, ayant des bas-reliefs représentant la visite des trois rois mages, nous montre l'image de la sainte Vierge, d'après un type qui s'est constamment gardé dans l'Eglise : il y a, dans les traits du visage, une expression de douceur, de grâce, de candeur, de bonté, de modestie, qui fait pressentir l'idéal auquel s'élèvera plus tard la sculpture chrétienne. Ce monument, par le style général du travail, indique assez clairement l'époque de Constantin, à laquelle appartient, avec beaucoup plus de certitude, le mausolée de sainte Constance.

Le premier monument dont on connaisse, par son inscription, la date positive, est le sarcophage de Junius Bassus. On y lit l'inscription suivante :

IVN. BASSVS. V. C. QVI. VIXIT.
ANNIS. XLII. II. IN. IPSA.
PRAEFECTVRA. VRBI. NEOFITVS. IIT.
AD. DEVM. VIII. KAL. SEPT.
EVSEBIO ET YPATIO. COSS.

Eusebius et Ypatius, d'après la chronique de Cassiodore, furent consuls deux ans avant la mort de Constantin. La face antérieure de ce mausolée contient vingt-neuf figures, placées, en deux bas-reliefs, les unes au-dessus des autres. Jésus, en tunique de citoyen romain, s'y trouve assis sur la chaise curule, au milieu de ses disciples. De l'époque Constantinienne date encore le sarcophage de Probus et de Proba. On voit la gravure de ce monument dans la *Roma sotterranea* de Bosio, où elle attire l'attention des connaisseurs.

Pour revenir, en quelques mots, sur le tombeau de Junius Bassus, nous ajouterons que ce personnage, mort catéchumène en 358, appartenait à l'illustre famille des Anicius, l'une de celles qui embrassèrent avec le plus d'empressement la religion chrétienne : il fut préfet de Rome pendant deux ans, et mourut dans l'exercice de cette haute fonction.

Le tombeau de Probus est en marbre blanc de Paros : Probus mourut en 395, lorsqu'il exerçait la charge de préfet du prétoire. Ce sarcophage, après avoir perdu la dépouille mortelle de Probus et de Proba sa femme, servit longtemps de cuve baptismale à la vieille basilique du Vatican. On y voit, sous des arcades soutenues sur des colonnes cannelées, à chapiteaux barbares, les disciples debout, environnant le Sauveur, jeune et imberbe, tenant le livre de la Révélation dans une main, la croix dans l'autre, et placé sur un rocher d'où sortent quatre sources, figure des quatre Evangiles. Aux côtés du Christ se tiennent saint Pierre et saint Paul. Sur le flanc postérieur du sarcophage, entre des cannelures ondulantes, appelées *strigiles* par les antiquaires, Probus et Proba se donnent la main, comme les époux sur les tombeaux païens, tandis que, au-dessus d'eux, des couples de colombes sont occupés à becqueter des raisins dans des vases.

Nous empruntons à M. R. Rochette la description d'un des mausolées chrétiens les plus curieux, extrait des Catacombes du Vatican, aujourd'hui déposé dans la cour de l'église de Sainte-Agnès, à la place Navone. Les figures sculptées sur le devant sont distribuées en six compartiments, de chaque côté d'un groupe principal qui occupe le centre. Chacun de ces sujets est placé entre deux colonnes ornées de pampres, et supportant un entablement d'ordre corinthien. Au milieu est le Christ, jeune et imberbe, assis entre deux de ses disciples; sous ses pieds est le ciel personnifié, tenant dans ses mains un voile recourbé en demi-cercle au-dessus de sa tête. Le divin maître présente un *volume* déployé à l'un des apôtres qui doit être saint Pierre, mais qui, du reste, ici non plus que sur aucun autre de ces monuments du même temps, n'est distingué par aucun signe particulier. Des trois sujets sculptés à la gauche du spectateur, le premier est le sacrifice d'Abraham : on y remarquera la main sculptée dans la partie supérieure ; c'est celle du Tout-Puissant, qui arrête le bras d'Abraham déjà levé; et c'est, pour en faire ici l'observation en passant, de cette manière abrégée, avec la seule indication de la *main*, qui sort d'un nuage ou

qui se montre en haut, qu'est toujours représentée l'intervention de Dieu le Père, dans les sculptures chrétiennes, aussi bien que dans les peintures des Catacombes. A la place correspondante, du côté droit, est figuré le gouverneur de la Judée, Ponce-Pilate, assis sur son tribunal, et prêt à se laver les mains, au moment de rendre la sentence inique ; c'est ici l'expression figurée du texte sacré, rendue dans le costume romain : tout, dans la pensée comme dans l'exécution, s'y trouve conforme à l'usage antique de se laver les mains pour se purifier du sang innocent, aussi bien qu'à la pratique des Juifs. Huit apôtres, distribués deux à deux, dans les deux compartiments intermédiaires, de chaque côté du personnage du Christ, remplissent le champ du bas-relief; et ces figures d'apôtres n'offrent du reste, dans la physionomie et le costume, rien qui les distingue des personnages romains sculptés sur tant de sarcophages antiques.

Les deux petits côtés ou faces latérales de notre sarcophage, offrent plus d'intérêt par la représentation et par les détails accessoires qui l'accompagnent. Sur l'un des bas-reliefs est représentée *la faute de saint Pierre* reniant son divin maître ; le coq perché sur une colonne ionique sert ici d'emblème du sujet et, pour ainsi dire, d'indice accusateur, comme dans le texte sacré. Le second des bas-reliefs offre deux scènes sans rapport l'une avec l'autre ; c'est en premier lieu Moïse, le législateur des Juifs, sous les traits d'un homme jeune et imberbe, touchant de sa verge le rocher d'Oreb, d'où il fait jaillir une source abondante, et devant lui deux jeunes Hébreux, dont l'un à genoux se désaltère à cette source, et l'autre debout emporte l'eau qu'il vient de recueillir dans un vase de la forme allongée des amphores. La seconde scène offre la femme guérie du flux de sang, à genoux aux pieds du Sauveur, sujet qui eut une grande célébrité dès les premiers siècles de l'Eglise, et dont la représentation sculptée sur plus d'un de ces sarcophages chrétiens aurait pu servir aux Pères du second concile de Nicée d'argument contre les hérétiques ennemis des images, bien mieux encore que la statue érigée par l'hémorrhoïsse, au témoignage d'Eusèbe, dans sa ville natale, à Panéas, dont il serait aujourd'hui bien difficile de soutenir la légende. Quant à l'intention qui porta l'artiste chrétien à réunir dans une même composition ce trait de la vie du Sauveur et celui de la mission de Moïse, c'est ce qu'il serait superflu de rechercher, puisqu'on ne saurait s'appuyer que sur de simples conjectures. Mais ce qui offre ici tout l'intérêt joint à toute la certitude possible, ce sont les édifices ou fabriques sculptés des deux côtés sur le fond du bas-relief. Ces fabriques représentent, à n'en pas douter, des édifices chrétiens consacrés au culte, tels qu'il fut permis aux fidèles d'en ériger, seulement à partir des temps de Constantin. On y reconnait, à sa forme de carré long, surmontée d'un toit à deux versants, avec une fenêtre dans le fronton de la façade, et d'autres fenêtres, tantôt cintrées et tantôt oblongues et carrées, ouvertes sur les murs latéraux, la basilique primitive, pourvue de son abside qui la termine à son extrémité. On y reconnait aussi dans l'édifice presque contigu, de forme circulaire, terminé en coupole et surmonté du monogramme du Christ, le baptistère du premier âge, tel qu'on avait coutume de l'ériger, attenant à la basilique, et non pas dans l'enceinte même de la basilique. Les portes de ces édifices chrétiens sont ornées de tentures relevées de chaque côté ; c'est encore un trait d'archéologie chrétienne, que nous connaissons par une foule de témoignages de l'histoire ecclésiastique, et dont l'imitation est intéressante à retrouver sur un sarcophage. On sait que ces sortes de tapisseries ou voiles se faisaient d'étoffes à fond d'or, avec des sujets peints ou brodés tels que ceux dont parlent saint Paulin de Nole et saint Grégoire de Tours. Nulle part cet élément de la décoration des églises chrétiennes du premier âge ne s'était montré d'une manière plus sensible que sur nos bas-reliefs (1). *Voy.* Basiliques.

Nous sommes forcé de renoncer à faire la description et même l'énumération des plus beaux sarcophages. Bornons-nous donc à faire connaître quelques-uns des bas-reliefs qui les décorent et qui peuvent intéresser le plus vivement l'iconologie chrétienne. Sur les parois d'un sépulcre très-antique, dans lequel reposent, placés les uns sur les autres, les ossements de trois saints papes, Léon II, Léon III et Léon IV, on voit Jésus-Christ entouré de dix apôtres. Deux palmiers, sur l'un desquels est le phénix, emblème de la résurrection, ombragent saint Pierre et saint Paul. Des ceps à feuillages, chargés de fruits, de génies païens et d'oiseaux, remplissent le fond de la scène, et aux deux extrémités se tiennent deux petits génies, peut-être l'amour et l'espérance, mais dans un style toujours païen, dont l'un joint les mains, tandis que l'autre porte un flambeau. Sur les deux faces latérales sont le sacrifice d'Abraham et l'assomption d'Elie jetant son manteau à Elisée : car, disent les saints Pères : « Il faut que celui qui espère en lui rejette tout ce qui est terrestre (2). » Personnifié en dieu d'un fleuve païen avec son urne, le Jourdain est au-dessous des quatre chevaux qui emportent le char du prophète.

Un bas-relief, d'une composition aussi curieuse, mais moins compliquée que celles dont nous avons parlé précédemment, représente le Christ, les pieds appuyés sur un rocher d'où descendent seulement deux fleuves, au lieu des quatre fontaines que l'on voit sourdre ordinairement au pied du Sauveur. Celui-ci, un livre en main, communique ses divins enseignements à deux disciples jeunes et imberbes, tandis que deux autres dis-

(1) R. Rochette., *Tabl. des Cat.*, pp. 215 seqq.
(2) « *Terrena cuncta abjicienda sunt iis qui ad cœlum aspirant.* »

ciples vieux et barbus se tiennent à l'extrémité du monument.

Quelquefois, les apôtres, au lieu d'être placés sous des arcs ornés, séparés par des colonnettes ou des troncs d'arbre, se trouvent sous le couronnement d'une muraille crénelée, au milieu d'une porte ouverte. Cette disposition est éminemment symbolique. On a cru découvrir l'idée cachée sous le symbole, dans l'interprétation d'un passage de l'Apocalypse de saint Jean. Les murailles fortifiées, surmontées de créneaux militaires, signifient la cité sainte de la Jérusalem céleste, la cité de Dieu, qui a douze portes gardées par les douze apôtres. On trouve ce curieux bas-relief dans la collection de Bottari (*Planche* XXV). L'explication qui a été proposée répond bien au texte du livre apocalyptique, et se rapporte également au génie de l'antiquité dans l'emploi des figures allégoriques. « (La nouvelle Jérusalem) avait une muraille grande et haute avec douze portes... la muraille de la ville avait douze fondements, et sur eux les douze noms des douze apôtres de l'Agneau... et la ville était bâtie en carré... et ses portes ne se fermeront point. » Sur la partie postérieure du monument, le bon Pasteur, sous la figure d'un jeune homme calme et majestueux, se trouve avec deux brebis dans une espèce de forêt ou de solitude. Le caractère de cette composition est remarquable : le style en est moins barbare que dans beaucoup d'autres monuments de la même nature. Sur les flancs du même sarcophage, on a représenté le sacrifice d'Abraham, avec les mêmes accessoires qui se retrouvent constamment dans les scènes analogues, et l'enlèvement d'Elie sur un char de feu. Ce trait de l'histoire biblique est reproduit encore d'après la manière païenne : le Jourdain se montre sous la forme d'un vieillard, couché sur son urne, la tête ceinte des palmes de la Judée : on dirait une divinité hellénique veillant à la source d'un fleuve. Le fond de ce tableau peut prêter matière aux mêmes considérations qui ont été émises par M. R. Rochette, à propos du sarcophage qu'il a décrit minutieusement. Çà et là se détachent des basiliques et des rotondes chrétiennes, à façades surmontées du triangle et de la croix, avec deux étages de fenêtres doubles, composées de compartiments, et des voiles pendus à ces fenêtres et aux portes d'entrée : on arrivait aux portes par des degrés nombreux. Ces observations ne sont pas à dédaigner : elles sont propres à jeter quelque lumière sur des questions d'origine jusqu'à présent restées dans une assez grande obscurité.

Un autre bas-relief nous offre une représentation moins commune et par cela même intéressante à consigner. Les sujets sculptés sont, d'un côté, le péché d'Adam et d'Eve, le sacrifice de Caïn et d'Abel : le premier offre un raisin, le second un petit agneau, à Jéhovah, vieillard sévère assis sur un rocher auprès d'eux ; d'un autre côté on voit la guérison du paralytique, de l'aveugle et la résurrection de Lazare, à la prière de Marthe.

Les autres sujets sculptés le plus communément, sont :

Jésus multipliant les pains et les poissons dans le désert ;

Jésus entrant en triomphe à Jérusalem ;

L'adoration des bergers ;

L'adoration des mages ;

Jésus enseignant ;

La parabole du bon Pasteur, etc., etc.

Les sujets bibliques, outre ceux que nous avons déjà fait connaître, sont :

Moïse frappant le rocher d'Oreb ;

Jonas jeté à la mer et vomi par le monstre marin ;

Le sacrifice d'Isaac ;

L'enlèvement au ciel du prophète Elie ;

Le sacrifice d'Abel et de Caïn ;

La chute de nos premiers parents, etc., etc.

Nous devons appeler l'attention sur la fréquence d'une figure qui apparaît pour la première fois dans l'art, et qui appartient à la religion chrétienne : nous voulons parler des *Orans*, personnification de la prière. Les anciens ne savaient pas prier : on a dit cette parole il y a déjà longtemps ; ils auraient été impuissants à créer ce beau type, majestueux, chaste et recueilli, de la prière chrétienne. Cette figure n'a pas été introduite accidentellement dans les Catacombes et comme par l'inspiration particulière d'un individu ; elle y brille partout. Tantôt on la voit les mains étendues, un manteau à larges plis sur sa tunique qui descend jusqu'aux pieds, un long voile autour de la tête et du cou, la tête penchée vers un livre ouvert qu'elle tient d'une main : dans le visage respire une douce mélancolie : on découvre dans la pose et l'expression de cette femme quelque chose de la tendresse chrétienne. Tantôt l'*Orans* a les bras soutenus par deux personnages qui se tiennent debout à ses côtés, comme Moïse sur la montagne, tandis que les Israélites combattaient courageusement dans la plaine. Un autre modèle, non moins remarquable que ceux que nous venons de mentionner, se trouve encore sur un sarcophage en marbre de Paros : l'*Orans* y est de taille élancée, sa longue chevelure séparée en deux par une boucle de cheveux qui se relève au haut de la tête ; elle laisse tomber ses deux bras en croix, sur les plis flottants du long manteau grec ; sa tunique traînante lui cache entièrement les pieds.

VII.

Si nous voulions résumer ici les observations qui résultent d'un examen attentif des monuments sculptés des Catacombes, relativement au type suivi dans la représentation de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, nous serions obligé de convenir que le caractère et l'expression générale de la figure varient considérablement. On voit que l'idéal que poursuit le génie chrétien de la sculpture dans la reproduction des traits divins est encore flottant et indécis, et que nul type n'est encore consacré d'une manière

absolue. Sous ce rapport la peinture avait fait plus de progrès que la statuaire ; les artistes, en suivant une marche différente, n'étaient pas arrivés au même terme. Les figures peintes du Sauveur et de sa sainte mère ont déjà réalisé un type hiératique qui ne variera plus dans ses données d'ensemble et dans quelques-uns des détails principaux. Sur les sarcophages, la figure du Christ est presque toujours celle d'un jeune homme imberbe : un seul exemple nous le montre sous les traits d'un vieillard avec une longue barbe et le manteau de philosophe. La physionomie est toujours paisible, pleine de grandeur et de sérénité : il ne faudrait pas attribuer à l'impuissance de l'art le calme de la figure et l'immobilité des traits; il y a évidemment une intention directe dans le choix des artistes. Nous convenons toutefois que dans beaucoup de cas la barbarie de l'exécution dénote la barbarie du goût et l'ignorance des traditions archaïques : c'est, sans aucun doute, à de pauvres ouvriers, succédant à des artistes véritables, qu'il faut attribuer ces compositions froides et sans vie, où la personne du Sauveur ne nous offre aucun des traits hiératiques; entre de pareilles mains, la science et l'art sont remplacés par la routine et le métier. Ordinairement cependant la tête du Christ est ornée d'une longue chevelure, à la nazaréenne, qui retombe sur les épaules en tresses épaisses ; il n'est pas rare néanmoins de la trouver rasée à la manière des Romains. Dans un bas-relief le Sauveur a la tête entourée d'une couronne de fleurs.

Quant au type de la figure de la bienheureuse Vierge dans les mêmes sculptures, il est également indécis. On voit très-souvent Marie sous la forme et le costume d'une matrone romaine, tenant sur ses genoux l'Enfant-Dieu qu'elle présente à l'adoration des bergers ou des mages. Lorsque sa tête n'est pas voilée, elle est recouverte d'une coiffure excessivement simple, que portaient à Rome les femmes de condition plébéienne, et que conservent encore aujourd'hui les paysannes des bords du Danube.

Nous ne quitterons pas ce sujet sans émettre une réflexion qui se présente naturellement à l'esprit. La sépulture des martyrs dans des tombeaux creusés à même le sol, couverts d'emblèmes d'espérance et de foi, offre des idées tristes comme tous les monuments de la misère humaine, mais elles sont tempérées par des idées consolantes et sublimes. Les sarcophages magnifiques, de marbre de Paros, où l'art a étalé ses œuvres les plus somptueuses, dans lesquels les personnages le plus haut placés avaient voulu prendre leur dernier repos, derrière un étalage de sculptures orgueilleuses, n'ont pas gardé fidèlement la dépouille mortelle qui leur avait été confiée. A différentes époques on a jeté dehors les cendres qui s'y trouvaient, pour y déposer de nouvelles victimes de la mort. Au moyen âge on a fréquemment remplacé les ossements qui remplissaient les sarcophages antiques par de nouveaux ossements, qui ont été plus tard enlevés à leur tour. C'est là une image frappante de la vanité des choses terrestres : les grands de la terre ne conservent pas même la propriété de leur tombeau ; les siècles jaloux se prennent mutuellement leurs tombes.

Passons maintenant à une autre série de tombeaux moins splendidement décorés que ceux dont nous venons de parler, mais plus intéressants peut-être pour le chrétien. Si l'antiquaire ne peut pas recueillir de leur aspect de nombreuses observations sur l'état des arts, il s'enrichit cependant de curieux renseignements sur une partie moins connue de l'histoire publique et particulière des premiers chrétiens. Les monuments doivent être regardés non pas seulement comme l'expression des beaux-arts et des autres sciences qui en sont les naturels tributaires, mais encore comme celle de l'état moral du peuple et comme le reflet de ses idées et de ses préoccupations habituelles. Les tombes nues et grossières des hommes de la condition la plus inférieure de la société romaine parlent un langage magnifique à l'oreille de ceux qui savent entendre. Nous n'en ferons ressortir en cet endroit qu'une seule pensée. On s'attendait assez naturellement à trouver sur les nombreux tombeaux qui renferment les victimes des persécutions barbares des empereurs, au moins quelques malédictions contre les cruels ennemis du nom chrétien. Comment une famille décimée par le glaive injuste que des édits de proscription mettaient en main des soldats et des bourreaux, ne laissera-elle pas échapper, au milieu de ses larmes et de ses gémissements, quelques paroles d'imprécation contre les tyrans ? En déposant dans le cercueil, auprès de la dépouille de milliers d'autres martyrs, le corps sanglant d'un frère et d'un ami, comment taire sa douleur et modérer son indignation ? Selon les lois communes de l'humanité, les chrétiens poursuivis sans relâche comme des bêtes fauves, traînés avec un inconcevable acharnement à l'amphithéâtre et aux prisons publiques, déchirés par la dent des animaux féroces ou éprouvés par des tortures inouïes, dont la seule description nous fait aujourd'hui frissonner, séparés les uns des autres par la crainte, la fuite ou l'exil, sans cesse menacés dans ce qu'un homme a de plus précieux et de plus sacré au monde, dans l'honneur de leur famille, les chrétiens, dis-je, auraient dû laisser échapper de leur poitrine quelques cris de haine et de vengeance contre leurs oppresseurs. Mais, depuis leur régénération dans le saint baptême, ces hommes de mœurs rudes et sauvages ont été transformés en d'autres hommes, doux, timides, patients, résignés : leur cœur est rempli de courage autant qu'il est calme de la pureté de leur conscience. N'est-ce pas un fait unique dans l'histoire, qu'une société qui, se confiant dans ses espérances et dans sa foi, reçoit sans murmurer des coups effroyables et voit tomber sous ses yeux ses membres les plus courageux et les plus dé-

voués, sans proférer une parole indigne d'une âme chrétienne? Il y a là évidemment quelque chose de surnaturel, et nous y trouvons une leçon sublime.

Les tombes des chrétiens sont formées d'une simple *pierre sépulcrale* ou dalle funéraire; le plus souvent elles sont closes pardevant avec trois briques épaisses, unies ensemble par un mortier grossièrement préparé. On y a gravé des emblèmes, des instruments de supplice, le nom du martyr, quelquefois des inscriptions mortuaires. A côté des reliques on plaçait un vase de terre ou de verre, ou une coquille pleine de sang: les Actes des martyrs nous apprennent avec quelle intrépidité de pieuses femmes recueillaient avec des éponges ou des linges ce sang qui venait d'être répandu pour la gloire de Jésus-Christ. Plusieurs des modestes inscriptions écrites sur les tombes, remplies de mots barbares et de solécismes, où la grammaire et l'orthographe sont également violées, respirent une douce piété envers le prochain, l'amour de Dieu, le mépris de la vie présente, le désir de la vie du ciel, la confiance dans le Seigneur. Nous ferons, un peu plus bas, ressortir l'importance théologique, historique et archéologique, des premiers monuments de l'épigraphie chrétienne.

Bien des tombes sont muettes: aucun titre ne révèle ce qu'elles enferment. Dans les inhumations inquiètes et précipitées, où parfois on plaçait une foule de morts dans une tombe commune, la piété des parents ou des amis du martyr s'abstenait de mettre aucun nom sur la pierre sépulcrale. « Nous avons visité, dit Prudence dans une de ses élégies, d'innombrables reliques des saints dans la ville de Romulus. Vous recherchez, ô Valérien, prêtre du Christ, les titres que le ciseau a écrits sur leurs tombes, vous voulez connaître les noms de chacun d'eux. Il me serait difficile de vous répondre, tant sont nombreux ces peuples de justes, qu'une fureur impie a exterminés, pendant que Rome, fille de Troie, servait ses anciens dieux! Il y a néanmoins beaucoup de ces sépulcres qui parlent: les petites lettres qui y sont tracées redisent le nom du martyr, ou quelque épitaphe courte et expressive. Mais il y a aussi une foule de ces marbres qui recouvrent une assemblée muette; ils n'en font connaître que le nombre (1). »

On tenait moins, dit M. l'abbé Gerbet, à graver sur les sépultures des héros chrétiens les syllabes des noms qu'ils avaient portés en passant sur la terre, qu'à y marquer leur titre éternel de martyr. Outre les inscriptions qui le constatent, des éponges et des linges sanglants, des instruments de supplice en sont de temps en temps le sceau irrécusable. Mais le signe le plus commun est fourni par ces petits vases, contenant du sang, qui sont placés à côté des tombes. On pratiquait ordinairement dans le mur un creux où ils étaient fixés avec de la chaux. La plupart sont de verre, plusieurs de terre cuite, quelques-uns de bois, d'ivoire, de plomb ou d'autre métal. Leur configuration varie; elle est cylindrique, sphérique et parfois carrée. On en a trouvé aussi en forme de petit tonneau, de grenade, de poisson; formes probablement symboliques, surtout celle du poisson, dont nous parlerons ailleurs. Plusieurs renferment une certaine quantité de cendres ou de terre qui avait sans doute été ramassée sur le lieu du supplice. Quelquefois le mot *sanguis*, ou les premières lettres de ce mot, apparaissent comme des étiquettes sur les parois extérieures des vases, qui présentent aussi de temps en temps divers emblèmes tracés au moyen d'un instrument incisif, le monogramme du Christ, une petite lance, des tenailles, des chaudières ardentes, des palmes, un oiseau en cage. Ces tombeaux ont encore donné, parmi leurs reliques sanglantes, quelques plats d'émail et certains couvercles en verre, qui, par leur peu de profondeur, n'étaient guère propres à conserver une substance liquide; les amis du martyr avaient pris à la hâte le premier objet qu'ils avaient eu sous la main, pour y recevoir quelques gouttes au moins de son sang. Le soin presque minutieux avec lequel les premiers chrétiens attachaient à ces tombes quelque signe qui pût les faire distinguer par la postérité, indique assez clairement qu'ils comptaient bien qu'un jour la piété et la gloire viendraient chercher ces ossements sacrés. Les fossoyeurs des Catacombes travaillaient déjà pour les solennités futures.

Nous emprunterons encore au livre du même auteur quelques lignes relatives à l'extraction des reliques des saints et à leur authenticité, en réponse à des objections élevées surtout par les auteurs protestants.

On peut déjà, d'après les simples observations ci-dessus énoncées, apprécier à sa valeur la légèreté avec laquelle certaines personnes révoquent en doute le caractère sacré des reliques que Rome tire de ses vieux cimetières souterrains, et dont elle fait présent aux diverses parties de la chrétienté (1).

(1) « Innumeros cineres sanctorum Romuli in urbe
Vidimus, o Christo Valeriane sacer.
Incisos tumulis titulos tu singula quæris
Nomina: difficile est ut replicare queam.
Tantos justorum populos furor impius hausit
Cum coleret patrios Troia Roma deos!
Plurima litterula signata sepulcra loquuntur
Martyris aut nomen aut epigramma aliquod:
Sunt et multa tamen tacitas claudentia turbas
Marmora quæ solum significant numerum. »
(*Ad Valer. episc.*, Hymn. XI.)

(1) On s'imagine aussi quelquefois que l'usage de donner des noms aux ossements des martyrs dont les tombes ne présentaient pas d'épitaphe, consiste à leur imposer à faux quelques noms propres choisis arbitrairement sur la liste des saints connus. Les règles suivies à l'égard de ces reliques anonymes proscrivent sévèrement un pareil abus. Tout consiste à leur attribuer quelques-uns de ces noms ou surnoms appellatifs, qui étaient déjà en usage chez les premiers chrétiens, et qui expriment le caractère, les attributs ou l'effet de la sainteté, tels que ceux de

Il suffit d'avoir assisté à l'extraction de ces reliques, d'avoir visité seulement une grotte sépulcrale, pour saisir leur authenticité dans sa source. Les signes auxquels on les reconnait aujourd'hui ayant été visibles en tous les temps, ont toujours fourni une règle sûre quand il s'est agi de transporter du fond des catacombes dans les églises et les sacristies de la ville quelque corps saint isolé, ou une collection d'ossements isolés. A certaines époques, ces extractions ont eu lieu en masse. Lorsque, dans les premières années du VII^e siècle, le pape Boniface IV consacra le Panthéon à tous les martyrs, il voulut doter cette église conformément à son titre. Baronius, qui en avait compulsé les anciennes archives, dit dans ses notes au Martyrologe romain (1), y avoir lu qu'il avait fallu employer trente-deux chariots pour y transporter avec solennité les ossements des martyrs que l'on avait extraits de diverses Catacombes. Plus tard, Léon IV et Etienne VI, dans le IX^e siècle, Grégoire V, dans le X^e, Sylvestre II, dans le XI^e, Pascal II, Gélase II, Honorius II, Anastase IV, dans le XII^e, et Martin V, dans le XV^e, ont fait des extractions de reliques dans les cimetières situés sur les voies Lavicane, Latine, Appienne, Flaminienne, Ardéatine, Salare et Cornélienne. Des processions triomphales, avec leurs cantiques et leurs croix brillantes, ramenèrent dans Rome, sur des chars neufs, les corps des martyrs, aux applaudissements de tout le peuple : les chemins, alors semés de palmes, par lesquels ils repassèrent, étaient les mêmes qu'avaient suivis autrefois leurs bourreaux pour les mener au supplice, ou leurs amis pour les enterrer en secret. Dans les temps modernes, les fouilles ont été fréquentes, et elles continuent de Catacombe en Catacombe. La Rome souterraine a des espaces dont la limite est encore inconnue ; des caveaux inexplorés s'ouvrent devant les fouilles nouvelles. On peut la comparer à ces montagnes qui fournissent aux investigations de la science ou aux besoins matériels de la vie, ces énormes bancs de productions fossiles, dont on a dit qu'elles étaient les médailles du déluge. Rome a trouvé dans son sein d'immenses couches d'ossements de martyrs pour les oratoires de la piété passée, présente et future. Ces reliques sont comme des médailles antiques de la persécution de la foi, que la Providence a posées dans les fondements de la cité chrétienne (1).

L'extraction des reliques des différents souterrains est un fait très-ancien et qui a persévéré jusqu'à nos jours. Les protestants ne pouvaient manquer de s'en emparer comme d'un thème excellent à leurs déclamations contre l'Eglise romaine. Plusieurs écrivains se sont spécialement distingués dans une lutte où ils ont le plus ordinairement mis à découvert leur ignorance, ou du moins leur préoccupation et leur mauvaise foi. Basnage et Brunet ont employé une foule d'arguments plus ou moins extravagants, pour démontrer que les catholiques tiraient des Catacombes les ossements des gens de la dernière condition, morts païens, et même ceux des esclaves et des scélérats, morts victimes de la justice des lois, pour les exposer sur leurs autels à la vénération publique. Certes, cette imputation est grave, et nous devons y répondre. Nous le ferons brièvement ; mais nous espérons fournir des preuves sans réplique.

Rappelons ici d'abord ce que nous avons précédemment indiqué, à savoir que les ossements exposés sur les autels au respect des fidèles ont toujours été retirés des tombeaux qui portaient gravés sur leurs parois les signes évidents du martyre. Les emblèmes chrétiens, les symboles du martyre, la fiole de sang, les inscriptions funéraires, voilà des indices qui ne sauraient induire en erreur, même les plus distraits.

L'histoire nous apprend par des documents positifs que les anciens Romains avaient adopté l'usage général de brûler les morts ; ils en recueillaient les cendres dans des vases et des urnes destinés à cet usage, comme on en connait une si grande quantité. Cette coutume ne se perdit pas à l'époque où succombèrent les institutions républicaines à Rome ; elle fut en vigueur pendant plusieurs siècles encore. Ce fait tend à détruire jusque dans sa base l'assertion des protestants qui ont osé avancer que dès la plus haute antiquité, et dès les premiers temps de la république, on avait enseveli dans les souterrains les cadavres des plébéiens.

Une seule exception à la coutume générale de brûler les morts se rencontre dans les traditions de famille des *Cornélius*. Cette illustre famille, à laquelle appartiennent les Scipions, faisait inhumer ses membres défunts. En 1782, tandis que Séroux d'Agincourt était à Rome, on découvrit sous la voie Appienne le sépulcre des Scipions : c'était un souterrain rempli de sarcophages en marbre, avec des inscriptions funéraires. Les renseignements donnés par l'histoire concordent exactement avec les monuments. Mais cette habitude des *Cornélius*, à peu près isolée dans l'antiquité romaine, si bien remarquée par les historiens, est pour nous une garantie de sa singularité. Si la coutume d'inhumer les morts au lieu de les réduire

Théophile, ou *ami de Dieu*, de *Clément*, de *Pieux*, de *Victor* ou *Vainqueur*, de *Félix* ou *Heureux*, etc., dénominations qui sont toujours parfaitement vraies, à quelque saint qu'on les applique. « Non possunt hanc reliquiam, cujus nomen ignorant, appellare sanctum Petrum apostolum, sanctum Laurentium martyrem, etc., quæ essent manifesta mendacia et pessimæ deceptiones fidelium ; sed solum possunt nomine aliquo appellativo appellare, sanctum Felicem, sanctum Fortunatum, sanctum Adeodatum, sanctum Theophilum aut Dei amicum, et hoc modo certissimi sunt quod neque mentiuntur neque decipiunt, cum omnes sancti sint vere felices, et vere fortunati, et a Deo dati, et Theophili, et amici Dei. » (Bald. *Theol. mor.*, tom. II, disput. 16.)

(1) *Not. ad Martyrol. Rom., die 13 Martii.*

(1) *Esquisse de Rome chrét.*, tom. I, pp. 87 et suiv.

en cendres eût été tant soit peu générale, nous trouverions sans nul doute des témoignages historiques certains qui le porteraient à notre connaissance.

Mais, répliquent nos adversaires, les esclaves, les criminels, les plébéiens misérables n'étaient pas généralement brûlés après leur mort. Quoiqu'il soit fait mention de bûchers communs, en certains auteurs, nous savons de la manière la plus formelle, que les cadavres des hommes de la lie du peuple étaient jetés dans des puits et des espèces de souterrains, hors de la porte Exquiline. Tout le monde a entendu parler des *puticuli* et des *culinæ* où pourrissaient des cadavres humains, comme dans une espèce de voirie. On laissait quelquefois les morts en pleine campagne, et Horace fait allusion à cette pratique dégoûtante et barbare, quand il loue Mécène d'avoir construit de splendides jardins sur l'Exquilin, qui, en ajoutant un nouvel éclat à la cité, avaient rendu la salubrité à cette partie de Rome. Mais le plus souvent on les déposait dans des cavernes, dans le genre de celles dont parle Cicéron. Horace les désigne clairement dans le vers suivant :

« Hoc miseræ plebi stabat commune sepulcrum. »

Nous concédons ces faits ; nous ne nions pas cette coutume de porter souvent à la voirie le cadavre des malfaiteurs et des esclaves, mais nous sommes bien éloignés d'admettre les conclusions que l'on en veut tirer. Le tort des écrivains hétérodoxes, en cette occasion comme en beaucoup d'autres, c'est de vouloir tirer des conséquences générales d'un fait particulier, et d'étendre à la totalité des cimetières chrétiens ce qui ne pourrait à la rigueur s'appliquer qu'aux souterrains situés en dehors de la porte Exquiline. Les anciens *puticuli*, au témoignage de Varron, étaient tous situés dans le voisinage de cette porte Exquiline, tandis que les Catacombes entourent Rome de tous côtés, qu'elles la ceignent de toutes parts, dans un immense rayon et jusqu'à une grande profondeur. La question reste donc intacte et sauve en faveur des catholiques. Il est même à remarquer que ce n'est point dans cette direction que les chrétiens se sont plu à porter les corps de leurs frères ; ils avaient une aversion profonde pour les sépultures profanes, et ils professaient un trop grand respect pour les restes de leurs martyrs, de leurs parents et de leurs amis, pour les mettre en terre à côté des ossements des criminels et des gens qui formaient le rebut de la société.

On a attaqué l'authenticité des reliques provenant des Catacombes, non-seulement dans le siècle dernier, mais encore dans les premières années du siècle actuel. On a combattu plus vivement peut-être encore les coutumes de l'Eglise romaine, touchant l'extraction des ossements des martyrs, que ne l'avaient fait les écrivains du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. Ceux qui se mirent à la tête de cette lutte, renouvelée des amères discussions et des continuelles récriminations des protestants et des philosophes contre les pratiques de l'Eglise, s'imaginaient avoir entre les mains des armes mieux trempées que celles de leurs devanciers. Ils faisaient grand bruit des progrès de la science historique, et surtout de la critique des monuments. Ils ne cherchaient pas non plus, tant s'en faut, à dissimuler leurs prétentions et à cacher le but qu'ils se proposaient d'atteindre : ils ne voulaient rien moins que détruire la vénération séculaire que les chrétiens professent pour les Catacombes, et mettre en suspicion les reliques placées sur tant d'autels et exposées au culte des fidèles. Ce sujet n'était d'ailleurs pour eux qu'un champ de bataille sur lequel ils appelaient nos dogmes les plus sacrés pour les combattre, et, suivant leur langage arrogant, pour les vaincre et les détruire.

Le moment était mal choisi pour insulter aux traditions chrétiennes sur les Catacombes de Rome. La science archéologique comptait ses plus habiles adeptes parmi les catholiques et les défenseurs du siége pontifical. Nous comptions déjà des noms illustres entre les érudits et les antiquaires qui ont écrit sur les sépultures des martyrs, les Mabillon, les Montfaucon, les Muratori, les Foggini, les Lupi, les Boldetti, les Bottari, les Bianchini, les Fabretti, les Benoît XIV, les Buonarotti, les Mamachi, etc. Dans ce siècle, nous possédions des savants non moins distingués : Séroux d'Agincourt, l'auteur de l'*Histoire de l'Art par les monuments*, ce Français passionné pour l'étude de l'antiquité, qui partit pour Rome afin d'y étudier pendant quelques mois les œuvres de l'architecture romaine, et qui y passa cinquante ans de sa vie ; Raoul Rochette, Visconti, Cancellieri, Marini, Adami, Settele, Rheinwald, Wolkmann, Sickler, le P. Marchi, le baron Marie-Théodore de Bussierre, D. Guéranger et les Bénédictins de Solesmes, etc., etc. Certes, de pareils noms sont synonymes de la science grave et impartiale, et de l'ensemble de leurs travaux résulte cette conclusion que les Cacatombes sont des tombeaux chrétiens creusés à l'âge des persécutions, et que rien n'est plus naturel que d'y retrouver aujourd'hui ce qui y a été autrefois déposé.

Sans revenir sur ce que nous avons dit précédemment, nous rappellerons à quelques voyageurs anglais, plus zélés pour le protestantisme que versés dans les sciences d'érudition, qu'ils ne sauraient, par leur autorité personnelle, contre-balancer l'unanime témoignage de toute l'antiquité ecclésiastique, et faire passer les cryptes romaines pour des lieux de sépulture commune aux chrétiens et aux païens, ou bien encore pour ces *puticuli* dont nous avons déjà parlé, dans lesquels on jetait le corps des esclaves et des gens du bas peuple dont la famille ne pouvait pas faire les frais du bûcher. Notre illustre Mabillon, dont nous avons déjà invoqué le témoignage et auquel nous aimons à recourir, a fait voir, avec la plus grande évi-

dence, que les galeries souterraines des Catacombes n'avaient rien qui pût les faire confondre avec les espèces de fosses communes dans lesquelles on jetait les cadavres des malfaiteurs, des esclaves et des malheureux. Ces remarques de l'érudition ont été, de nos jours, renforcées par les plus lumineuses et les plus solides observations de l'archéologie. S'il est désormais un fait hors de toute atteinte, c'est que, en faisant même abstraction des témoignages innombrables des monuments les plus autorisés de l'antiquité chrétienne, la seule étude des peintures, des mosaïques et des verres peints trouvés dans les Catacombes, conduit à cette inévitable conclusion que ces souterrains sont des sépultures exclusivement chrétiennes, ouvertes au IIe et au IIIe siècle. Assurément il ne faut pas avoir une grande intelligence, ni faire de grands frais d'érudition, pour savoir avec quelle certitude il devient possible de prononcer sur l'époque à laquelle on doit rapporter telle peinture, tel objet d'art, par la seule appréciation du caractère et de la manière; et l'on ne saurait nier que l'analyse archéologique ne vienne directement en confirmation des faits historiques.

Nous donnerons encore quelques détails sur la discrétion qui préside toujours dans l'exhumation des corps déposés dans les Catacombes, et sur les précautions qui dirigent dans la distribution des reliques aux diverses églises de la chrétienté.

Ce fut sous le pontificat de Clément VIII, dans les premières années du XVIIe siècle, que l'espérance de retrouver encore quelques corps de martyrs engagea le saint-siége à faire tenter des fouilles dans les Catacombes, pour ainsi dire retrouvées. Les avenues restées inaccessibles en paraissaient entièrement dépouillées, et n'offraient que des tombeaux vides ou dépourvus des signes du martyre. On osa percer à travers les éboulements, et, en enlevant le sable amoncelé jusqu'aux voûtes, on découvrit de nouveaux sentiers; mais tous les corps qu'on y rencontra ne furent pas pour cela réputés des corps de martyrs.

L'extrême réserve que Rome a toujours gardée dans ce qui concerne le culte des saints, réserve à laquelle les protestants impartiaux ont plus d'une fois rendu hommage, ne permettait pas de laisser cette matière de la découverte et de la reconnaissance des corps saints, sans règles spéciales et propres à prévenir les abus. Toute la question consistait à déterminer avec certitude le fait du martyre. Les signes présumés qu'on pouvait alléguer étaient le chrisme, monogramme formé du XP (χι, ρω) que plusieurs voulaient interpréter *Pro Christo*, au moins quand il se lisait sur la tombe des martyrs; l'inscription *in pace*, à cause de ces paroles : *Corpora sanctorum* IN PACE *sepulta sunt*; les couronnes quelquefois gravées sur les pierres du tombeau; les palmes qu'on y trouvait aussi, mais plus fréquemment, soit qu'elles fussent tracées sur le marbre, peintes sur la brique, ou enfin grossièrement dessinées sur le ciment; enfin le vase de verre placé à côté d'un certain nombre de corps, près de la tête, et marqué au fond et sur les parois d'un sédiment rougeâtre, présentant l'apparence d'un reste de sang desséché par l'action de l'air depuis des siècles.

La Congrégation des cardinaux, préposée au jugement de toutes les questions qui concernent les saintes reliques, après un mûr examen, rendit un décret le 10 avril 1668, dans lequel, ajournant sa décision sur la valeur des autres signes dont nous venons de parler, elle prononça que *la palme jointe au vase de sang formait l'indice très-certain du martyre*, faisant défense de procéder à l'enlèvement des corps qui ne seraient pas revêtus de cette garantie.

On ne saurait trop louer la haute sagesse de l'auguste tribunal qui porta cette décision, corroborée depuis par un grand nombre de règlements d'application émanés de la même autorité. Tout homme de bonne foi verra ici une preuve de plus de l'extrême délicatesse avec laquelle l'Église traite les objets qu'elle croit pouvoir offrir à la vénération des peuples. Elle sait trop bien que notre Dieu est un Dieu de vérité, pour croire qu'on le puisse honorer par le mensonge, et elle est d'autant plus éloignée de propager les fausses reliques et les faux miracles, qu'il est juste de dire que, par suite de l'application des règlements dont nous venons de parler, un plus ou moins grand nombre de corps de véritables martyrs est condamné à rester sans honneur, jusqu'au jour de la résurrection dans la poussière des Catacombes. Il faut avouer que voilà un genre de superstition bien raisonnable, ou, si l'on veut encore, une cupidité bien consciencieuse.

Quant aux signes de la palme et du vase de sang dont la réunion est nécessaire pour constater le martyre, voici ce que D. Mabillon a écrit sur le premier des deux : « Mon opinion est que la palme est un indice propre aux tombeaux chrétiens, et je me sens incliné à la considérer comme un symbole de martyre au moins probable, destiné à signifier la victoire sur le péché et les tyrans. Bosio avoue qu'elle était commune aux chrétiens et aux païens, et c'est pour cela que la sacrée Congrégation n'a voulu, dans sa sagesse, la reconnaître pour très-certain indice de martyre, que lorsqu'elle se rencontre non isolée, mais jointe à la fiole de sang. Pour moi, je croirais plutôt que la palme n'était jamais gravée sur les tombeaux gentils, mais bien plutôt le cyprès, ainsi qu'il conste d'après Pline et autres auteurs profanes (1). »

(1) « Sane palmam Christianorum sepulcris propriam esse credere malim, et fere inclinat animus ut eam probabile saltem martyrii symbolum existimem, ad denotandam martyrum de peccato et tyrannis victoriam. Hanc paganis et Christianis communem olim fuisse Bosius fatetur. Unde consultissime sacra illa Congregatio palmam non solitarie sumptam, sed cum sanguineis conjunctam phialis, pro certissimo signo martyrii agnoscit. Quanquam vix crediderim palmam

Ainsi donc la palme est un indice probable qui passe à l'état de certitude, si le vase de sang s'y trouve joint. Pour comprendre toute l'autorité de ce dernier signe, il faut se rappeler que les premiers chrétiens, en ensevelissant les corps des martyrs et en lavant leurs blessures, étaient attentifs à recueillir en même temps le sang qu'ils avaient répandu. Cette précaution leur était inspirée par le désir de donner une plus complète sépulture aux athlètes du Christ, et aussi de perpétuer la mémoire de leur victoire. Ce fait est constant par les monuments les plus graves, et les exemples n'en manquent pas dans les *Acta sincera martyrum*, publiés par dom Ruinart. Nous nous contenterons de rappeler le martyre de saint Cyprien, après les faits que nous avons mentionnés ci-dessus. Dans l'histoire du martyre du saint évêque de Carthage, on voit que les fidèles étendirent des linges sur la terre autour du saint martyr, afin de recevoir le sang au moment où le bourreau lui trancherait la tête (1). Dans les intervalles du supplice, nous lisons que les chrétiens essuyaient le sang qui coulait des plaies du saint diacre Vincent, pour garder ensuite ce précieux gage de sa constance comme une bénédiction pour leurs maisons (2).

A la paix de l'Eglise, on savait si bien que l'ampoule teinte de sang déclarait manifestement le martyre, que saint Ambroise, parlant de la découverte qu'il avait faite des corps des saints Gervais et Protais, atteste expressément avoir trouvé le *sang triomphal* de ces deux martyrs, et en célèbre la couleur, encore reconnaissable, avec les merveilles qui furent opérées à son occasion (3). Au même siècle, saint Gaudence, évêque de Brescia, atteste que le sang des martyrs, conservé dans sa fiole, suffit pour prouver leur passion (4). Saint Grégoire de Tours en parle de la même manière (5); et, au IX^e siècle, le pape saint Pascal, dans sa lettre sur l'invention de sainte Cécile aux Catacombes, déclare avoir trouvé avec le corps les linceuls encore teints de sang, dont les fidèles avaient essuyé le corps de cette admirable vierge (1).

Rien n'est donc plus certain que l'intention des premiers chrétiens lorsqu'ils plaçaient ces fioles de verre auprès des corps qu'ils ensevelissaient dans les Catacombes. Au reste, la matière que contiennent ces fioles ayant été autrefois, comme le rapporte dom Mabillon, envoyée au célèbre Leibnitz, et soumise par lui à l'analyse, ce savant homme y retrouva tous les principes qui dénotent la présence du sang humain. La même expérience, tout récemment recommencée à Rome avec les moyens perfectionnés de la chimie actuelle, a produit le même résultat, et le témoignage de la science, une fois de plus, a confirmé celui de l'histoire.

Vers la fin du XVII^e siècle, dom Mabillon, après avoir fait le voyage de Rome, durant lequel il avait cru reconnaître que l'absence des précautions indiquées et ordonnées dans le décret du 10 avril 1668 avait dû produire dans le passé plusieurs abus, crut devoir publier son sentiment dans un opuscule latin, depuis traduit en français, qu'il intitula : *Epistola Eusebii Romani ad Theophilum*. Nous avons vu plus haut le sentiment du docte bénédictin sur les Catacombes, comment il les considère comme des sépultures exclusivement chrétiennes, comment il confesse que *la palme jointe au vase de sang* forme un indubitable signe du martyre ; comment il rend justice à la sagesse du décret romain ; on ne pourrait donc interpréter ses intentions dans un sens défavorable aux corps saints qui sont extraits avec les précautions de droit, c'est-à-dire ceux qui sont délivrés avec l'ampoule de sang et le procès authentique de leur découverte. Nous n'entendons pas plus que lui prendre la défense de ceux qui seraient dépourvus de ces signes indispensables; nous louerons seulement la rare droiture de ce savant religieux qui, craignant que certaines expressions un peu dures de son livre ne fussent de nature à choquer les faibles, crut devoir donner une seconde édition, dans laquelle il fortifia les traditions romaines par de nouveaux arguments, et protesta contre toutes les fausses interprétations qu'on aurait pu faire de son zèle contre des abus anciens, mais toujours répréhensibles.

Nous terminerons ces courtes explications, dont les dernières sont empruntées à un opuscule de dom Guéranger, intitulé : *Explications sur les corps des saints martyrs extraits des Catacombes de Rome, et sur le culte qu'on leur rend*, en insérant ci-dessous quelques paroles d'un homme, d'un catholique, d'un évêque qui, plus heureux que d'autres, a trouvé grâce devant les esprits forts du

gentilium tumulis unquam impressam fuisse, sed potius cypressum, ut ex Plinio aliisque profanis auctoribus constat. » (D. Mabillon, *Epist. Euseb. Rom.*, pag. 211.)

(1) « Linteamina vero et manualia a fratribus ante eum mittebantur. » (*Acta proconsularia S. Cypriani*, ap. Ruinart.)

(2) « Plerique vestem lineam
Stillante tingunt sanguine
Tutamen ut sacrum suis
Domi reservent posteris. »
(PRUDENT. *Peristeph.*, *hymn. S. Vinc.*)

(3) « Et hic sanguis clamat coloris indicio : sanguis clamat operationis præconio : sanguis clamat passionis triumpho. » (S. Ambros., *epist. ad sororem*, 22, n. 23.) « Collegimus sanguinem triumphalem. » (*Id.*, *exhortat. virginit.*, cap. 2, n. 9.)

(4) « Post ipsos habemus Gervasium, Protasium atque Nazarium, beatissimos martyres, qui se ante paucos annos apud urbem Mediolanensem sancto sacerdoti Ambrosio revelare dignati sunt, quorum sanguinem tenemus gypso collectum, nihil amplius retinentes ; tenemus enim sanguinem qui testis est passionis. » (S. Gaudent. Brixin., *homil. in dedicat. basilicæ*, p. 339.)

(5) S. Gregor. Turon., *de Gloria martyrum*, cap. 47.

(1) « Ubi etiam linteamina, cum quibus sacratissimum corpus ejus abstersum est de plagis quas spiculator trina percussione crudeliter ingesserat, in unum revoluta plenaque cruore invenimus. » (*Paschalis I*, *epistola de invento corpore S. Cæciliæ*, *ap. Labbe.*, *m.*)

XVIIIe siècle : nous le reproduisons avec confiance devant ceux du XIXe. Voici comment s'exprime Fénelon dans un discours au sujet de la translation du corps d'un martyr des Catacombes romaines, donné par le souverain pontife à une église de Paris :

« Précieuses dépouilles du martyr que nous célébrons, vous sortez de ces lieux souterrains où la nouvelle Rome, mère des martyrs, porte dans ses entrailles ceux que l'ancienne Rome, idolâtre et enivrée du sang des saints, a persécutés. Heureuse la France qui vous ouvre son sein avec cette pieuse pompe ! Heureux le jour qui éclaire cette fête ! heureux vous-mêmes, mes frères, à qui Dieu donne de la pouvoir célébrer ! Fleurissez ! revêtez-vous de gloire, sacrés ossements, et répandez dans toute la maison de Dieu une odeur de martyre (1) !

« Qu'importe que la mémoire de la sainte vie et de la courageuse mort de celui que nous honorons soit ensevelie dans les débris de tant de corps sacrés ? Celui qui les ranimera au dernier jour saura les distinguer et séparer toutes leurs cendres. Il n'a pas oublié ce que celui-ci a fait et souffert. Il a compté toutes ses douleurs, et maintenant il le couronne. Pour nous, mes frères, il nous suffit de savoir que c'est un de ces généreux fidèles qui ont livré leur âme pour le nom du Seigneur Jésus-Christ. Fiole pleine du sang qu'il a répandu, et vous, palmes qu'il a méritées par son martyre, vous serez à jamais, dans les assemblées des justes, la marque de sa gloire et du triomphe de la vérité (2). »

VIII.

Peintures dans les Catacombes ; procédés usités dans les cimetières sacrés ; principaux sujets ; caractère général de la peinture à cette époque ; images de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge et des apôtres.

En abordant l'étude des peintures chrétiennes des Catacombes, nous devons discuter l'âge auquel on doit en attribuer l'exécution et faire connaître les procédés techniques usités en peinture dans l'antiquité, dont l'application a été faite aux monuments iconologiques des cimetières sacrés. Nous possédons d'assez nombreux documents historiques, surtout dans la Vie des papes par Anastase le Bibliothécaire, sur la décoration des tombeaux et des oratoires ; mais ces renseignements ne remontent pas au delà d'une époque antérieure à la conversion de Constantin. Il résulterait de là que les représentations peintes des Catacombes ne sauraient être rapportées qu'au IVe siècle et aux siècles postérieurs. Mais quand on examine les peintures elles-mêmes et qu'on les compare entre elles, on ne tarde pas à se convaincre qu'elles ne sauraient toutes être attribuées au siècle de Constantin. Non-seulement le système général de la décoration, le caractère, les types, mais encore une foule de détails de nature variée, conduisent l'archéologue à établir deux époques différentes, auxquelles il rapporte les plus remarquables compositions. Dans les unes, sans doute les plus anciennes, on remarque des traits évidemment imités de l'art païen sous les empereurs qui vécurent à la fin du IIe siècle. Ce sont les mêmes poses, les mêmes draperies, le même style, en un mot, les mêmes principes qui président à l'exécution des œuvres païennes et des œuvres chrétiennes. En comparant les monuments profanes avec les monuments sacrés, on acquiert promptement la conviction qu'ils ont entre eux des rapports frappants. L'argument d'analogie, si fort dans les matières archéologiques, peut être ici invoqué dans toute sa puissance. D'autres peintures, celles qui furent exécutées sous la direction des souverains pontifes et alors que les persécutions avaient entièrement cessé, offrent moins de réminiscences idolâtriques. On y sent toute l'impuissance de l'art, malgré ses efforts pour s'affranchir et suivre des tendances propres ; mais on y découvre beaucoup moins de formes copiées des tableaux inspirés par des croyances différentes.

L'observateur remarque avec quelque surprise la ressemblance générale des peintures primitives des Catacombes avec les peintures idolâtriques. Quant à l'ensemble des dessins qui forment la décoration, c'est un système absolument identique ; il n'y a que l'intention qui soit changée. Les anciens Romains ornaient leurs sépultures de fleurs, de guirlandes, de couronnes, d'animaux symboliques ou fantastiques : au milieu des fouillages apparaissent des génies ou des figures emblématiques. Les chrétiens adoptèrent le même parti. Comment auraient-ils pu exprimer leurs idées en peinture, sans recourir aux types créés par le paganisme pour rendre des idées analogues ? Un fait qui, au premier abord, paraît étrange, trouve son explication dans la nécessité et dans l'ordre naturel des choses humaines. De même que les chrétiens ne purent, dès l'origine, rendre leurs pensées qu'en prenant à la langue ses formes littéraires, de même ils furent obligés, pour manifester leurs idées artistiques, de suivre les modèles admis et de ne pas s'écarter des traditions consacrées. Dans le premier cas, ils modifièrent ou changèrent complétement la signification des mots, pour exprimer des choses nouvelles, comme lorsqu'ils employèrent le mot *gratia* pour désigner la grâce chrétienne, cette grâce dont saint Paul nous révèle quelques-uns des profonds mystères ; dans le second cas, ils modifièrent également le sens de cette langue imitative dont les figures sont les lettres, dont les formes humaines, végétales ou conventionnelles, forment les principaux éléments. Dans cet emploi, il n'y a rien que de permis et de légitime ; les signes destinés à montrer extérieurement notre pensée sont en eux-mêmes absolument indifférents :

(1) Œuvres de Fénelon, tom. XVII, *sermon pour la fête d'un martyr*, pag. 271.
(2) *Ibid.*, pag. 279.

leur valeur est relative et fictive. Mais ce qui peut nous aider encore à donner une plus satisfaisante explication de ce singulier emprunt, duquel résultent quelquefois des méprises assez pardonnables du reste, comme lorsqu'on attribua à Bacchus un temple dédié au culte chrétien, à cause de la présence de petits génies au milieu de branches de vigne chargées de pampres et de raisins, c'est que les premiers artistes avaient fait leur éducation classique en travaillant pour satisfaire aux besoins de la société païenne au milieu de laquelle ils étaient nés et avaient été élevés. Malgré les exigences du culte nouveau, ces artistes peu habiles, nous dirions assez volontiers ces pauvres artisans, ne pouvaient se dégager des influences qui avaient si longtemps exercé leur empire sur leur esprit et dirigé leur main. On conçoit facilement, en considérant les compositions des Catacombes, la lutte que les peintres ont à soutenir contre eux-mêmes, en mettant leurs connaissances au service de la religion. Tant qu'ils se contentent de reproduire des scènes prises de la Bible, ils trouvent moyen de faire l'application de leurs études dans le costume, la pose, l'expression même des modèles antiques : ce sont les héros du paganisme transformés en personnages de l'Ancien Testament. On comprend, en effet, que les sujets bibliques ouvraient une plus large carrière à l'imitation positive ; aussi sont-ils plus communément représentés. Quant aux faits racontés dans l'Evangile, ils sont moins correctement figurés, et parce que les fidèles étaient plus sévères envers les artistes, et parce que ceux-ci étaient réduits à puiser en eux-mêmes tous les motifs de leur composition et à inventer des types nouveaux.

Les peintures exécutées au commencement du IVe siècle sont moins parfaites sous plusieurs rapports : on voit expirer l'art antique entre les mains chrétiennes qui n'ont pas encore eu ni le temps ni la force d'en créer un autre. Déjà cependant on voit apparaître en germe et en ébauche quelques-uns de ces types vraiment célestes, qui n'appartiennent qu'au christianisme et auxquels l'art régénéré communiquera plus tard une exquise perfection. Si les compositions de cette époque sont moins remarquables de forme et de dessin, elles sont à peu près exclusivement chrétiennes : on peut les regarder avec raison comme le point de départ de la peinture chrétienne.

Il est impossible de s'occuper de la question des images et du culte qu'on leur rendit constamment dans l'Eglise sans se rappeler les actes du concile d'Elvire. La défense faite par les Pères de ce concile est célèbre dans les annales de l'histoire ecclésiastique ; elle paraît aussi rigoureuse dans l'esprit qui l'a dictée qu'elle est formelle et explicite dans les termes : *Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur*. Ce décret, dont se sont autorisés les iconoclastes de tous les temps, a donné lieu à de longues et vives controverses, même entre ceux qui n'avaient en vue que de le soutenir en l'expliquant. On en a proposé plusieurs interprétations différentes, toutes plus ou moins inadmissibles ; celle qu'ont hasardée en dernier lieu des cardinaux de l'Eglise romaine, tels que Duperron et Bellarmin, c'est-à-dire, que le concile ne condamnait, en fait de peintures sacrées, *que celles qui s'exécutaient sur les murs mêmes des églises*, est peut-être encore la plus mauvaise de toutes. Telle est l'opinion de M. R. Rochette, auquel nous empruntons les lignes suivantes. Outre que l'explication proposée ne se fonde que sur une subtilité peu digne d'un sujet si grave, elle se trouve réfutée positivement par les peintures des Catacombes, qui sont toutes exécutées sur le mur et sur le tuf et non autrement. Les illustres écrivains dont nous venons de citer les noms sont certainement jugés trop sévèrement par l'auteur du *Tableau des Catacombes*. Assurément ils n'ignoraient pas que les peintures des Catacombes fussent exécutées sur les parois elles-mêmes des galeries souterraines des cimetières sacrés : il semble que leur opinion s'explique assez par les circonstances qui motivèrent la tenue du concile d'Elvire. C'était à la suite d'une persécution cruelle, et les évêques, instruits par une triste expérience, et témoins des profanations, pouvaient défendre de faire à l'avenir des tableaux immobiles, c'est-à-dire peints à fresque sur les murs des églises, où les païens les détruisaient en proférant mille blasphèmes contre la religion chrétienne. Le sentiment de Duperron et de Bellarmin peut donc être défendu, au moins sous un certain point de vue. Les écrivains qui ont combattu la doctrine de Bellarmin en soutenant que les Pères du concile d'Elvire n'avaient proscrit que les images du Christ, c'est-à-dire ce qui devait être un objet de culte et d'adoration, en laissant aux fidèles toute liberté de représenter des traits de la Bible et des sujets de martyre, comme ils étaient dans l'habitude de le faire, se sont trompés à leur tour, faute de connaître les peintures des Catacombes, où les images du Christ sont si fréquentes, et les sujets de martyre si rares, pour ne pas dire inconnus. A mon avis, continue M. R. Rochette, comme à celui du docte et judicieux Bottari, la solution de cette difficulté a été donnée par l'illustre Buonarotti ; et c'est en observant que la situation où se trouvait alors l'Eglise, vers l'an 305, menacée de la persécution de Dioclétien, faisait craindre que des peintures, exécutées sur les murs des églises, ne fussent exposées à la profanation. Ce dernier sentiment ne s'écarte nullement de celui qui fut adopté par les deux savants cardinaux dont nous avons exposé les paroles. Nous devons ajouter une réflexion, c'est que le concile d'Elvire, non-seulement prenait des décisions pour l'avenir, mais encore pour le passé : or ce passé, en certaines

contrées d'Espagne, avait été affligeant pour la religion; car de nombreux chrétiens, lâches au moment du danger, avaient apostasié et brûlé de l'encens devant les idoles. Dans d'aussi fâcheuses circonstances, les Pères réunis à Elvire crurent encore que la présence des peintures dans les églises était un danger pour des âmes mal éclairées et des cœurs pusillanimes. Ils proscrivirent pour un temps les peintures des lieux où s'assemblaient les fidèles, en attendant que des jours plus heureux permissent de suivre les vieilles traditions de l'Eglise. Leur prohibition n'atteignait en aucune façon le culte des images, ni la question dogmatique : c'était uniquement une mesure de prudence et de précaution contre des malheurs justement appréhendés et accidentels. Quoi qu'il en soit, les églises furent constamment ornées de peintures, après la conversion de Constantin; et ce qui confirme le sentiment que nous soutenons, c'est que, tandis qu'en Espagne on était forcé par le malheur des circonstances à porter des lois sévères contre les images, à Rome, les souverains pontifes se plaisaient à décorer les oratoires des Catacombes non-seulement de dessins d'ornement, mais encore de compositions historiques, où brillait la figure de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge et des apôtres. Ainsi, de quelque manière qu'on envisage le fait qui nous occupe, on ne saurait en tirer aucune conclusion, ni contre l'enseignement, ni contre la discipline de l'Eglise.

IX.

Nous retrouvons dans la profondeur des Catacombes le nom d'un de ces pauvres artistes dont nous parlions ci-dessus et qui s'appliquaient à la pratique de leur art pour décorer la sépulture des martyrs et le lieu des réunions chrétiennes. Il s'appelait Eutrope, comme l'indique l'inscription qui se lit encore sur son tombeau dans la crypte de Sainte-Hélène. On le voit, dans un bas-relief, occupé à travailler, ayant à ses pieds les instruments distinctifs de sa profession. Il est probable que le sculpteur Eutrope s'est ainsi représenté lui-même, car il n'est guère vraisemblable que les fidèles, qui se défiaient des artistes et condamnaient les productions de la statuaire comme facilitant le culte des idoles, aient érigé ce monument à sa mémoire. Les premiers chrétiens eurent beaucoup de peine à considérer les artistes avec la même indulgence que les autres néophytes : ils identifiaient leurs œuvres avec les abus qu'elles occasionnaient, et en anathématisant le polythéisme on frappait des mêmes coups les idoles et ceux qui faisaient les statues. On a peut-être donné un sens trop rigoureux aux paroles que Tertullien adressait à l'un de ses contemporains, tout à la fois mauvais chrétien et mauvais peintre, dont la main s'exerçait sur des sujets licencieux et qui faisait de son art un outrage à la loi de Dieu. En voyant ici une proscription générale de l'art, au lieu d'y voir la juste censure d'un de ses abus, on a peut-être exagéré la véritable pensée de Tertullien, déjà si porté lui-même à l'exagération. Dans un autre de ses écrits, le même auteur reproche à certains chrétiens de son temps, artistes de profession, d'approcher du corps du Sauveur des mains qui prêtent des corps aux démons : ***Eas admovere manus corpori Domini quæ dæmoniis corpora conferunt.*** Il est difficile de ne pas reconnaître ici l'expression assez fidèle d'un état de choses, où des chrétiens, à peine convertis et restés pauvres avec une foi nouvelle, continuaient de se livrer à leurs anciens travaux, d'après les errements de leur première éducation. Le baptême, qui avait fait des hommes nouveaux, n'avait pu réformer en eux l'ancien artiste. Leur main obéissait encore à des traditions d'école, à des habitudes de jeunesse; et il y avait toujours quelque chose de païen dans les travaux du peintre néophyte (1).

A la suite de ces premières considérations, quelques réflexions trouvent naturellement place. Pour nous qui aimons à constater par les monuments quelles furent constamment les doctrines catholiques, à corroborer par des preuves de fait les arguments d'un autre ordre, qui militent en faveur de nos croyances, à mettre en évidence par des témoignages matériels les questions controversées, nous sommes heureux et fiers tout à la fois en contemplant les saintes images près du berceau de l'Eglise elle-même. Afin que le dogme chrétien sur le culte des images, sur leur emploi dans les temples, sur la vénération qui leur est due, sur les sujets qu'elles doivent spécialement reproduire, fût plus remarquable encore et brillât, s'il était possible, d'une plus vive lumière, c'est à Rome même, mère et maîtresse de toutes les autres églises, que se rencontrent les plus anciennes, les plus intéressantes et les plus nombreuses peintures. C'est au centre même de l'univers catholique que la Providence a permis que les plus curieux monuments des arts chrétiens se conservassent jusqu'à nos jours, afin que nous pussions à double titre nous glorifier du titre de catholiques romains.

« Il est à remarquer, dit Matter, dans le tome I^{er} de l'*Histoire de l'Eglise*, que les chrétiens ne s'emparèrent des beaux-arts de la Grèce et de Rome qu'à l'époque de leur décadence, à peu près comme ils s'emparèrent de la littérature de ces régions célèbres. Ce fut donc leur destinée de ne plus rencontrer que des débris d'arts et des débris de lettres, comme ils n'avaient trouvé que des débris de croyances. Ce fut aussi leur destinée de tout régénérer. » Dans certaines chambres sépulcrales, la peinture sort à peine des langes; mais, dans plusieurs compositions originales et hardies, on voit que la vie palpite déjà sous les voiles de la forme, que l'art commence de magnifiques évolutions. Le génie chrétien

(1) *Tableau des Catac.*, p. 111.

commence à secouer ses ailes de feu et à prendre son essor vers des régions ignorées : le paganisme, issu des passions de l'homme, enfant des sens et de la matière, cherche ses types sur la terre et ne connaît que la beauté physique ; le christianisme descendu du ciel prend ses inspirations dans le ciel et communique à ses œuvres une beauté divine !

De quelle manière furent exécutées les peintures des Catacombes ? De quels procédés usaient alors les artistes pour préparer le subjectile, c'est-à-dire les murailles ou les objets mobiles sur lesquels on appliquait les couleurs ? Enfin, de quelles couleurs se servait-on communément à cette époque, et que pouvons-nous conjecturer de leur emploi et de leur mélange d'après l'inspection des monuments ?

Depuis un certain nombre d'années on a considérablement écrit sur la peinture chez les anciens : c'est un sujet d'érudition sur lequel se sont exercés les antiquaires et les artistes, et qui n'offre pas seulement un intérêt historique et scientifique, mais qui présente encore une grande importance pour la pratique de l'art moderne. Les tableaux des cimetières sacrés semblent peints à l'encaustique et à la cire ; on a découvert dans les oratoires quelques mosaïques ; enfin, on est porté à croire que plusieurs peintures sont faites à la fresque. Le procédé de l'encaustique, tel qu'il fut usité chez les Grecs et les Romains, n'est pas entièrement connu sous tous les rapports. Le mot *encaustique* vient d'un verbe grec qui signifie *brûler*, parce que les peintures étaient appliquées brûlantes sur le bois ou sur la paroi des murailles. L'action de brûler ou de chauffer les couleurs, mêlées de cire et de résine, avait lieu au moyen du réchaud ou *cauterium*. Quand les couleurs étaient solidement fixées sur le fond et qu'elles adhéraient fortement, on leur donnait l'éclat et la transparence au moyen d'un frottement vif et léger.

Le premier antiquaire qui soupçonna la manière de peindre des anciens et dont les conjectures acquirent quelque certitude par suite d'observations ingénieuses, fut l'abbé Requons. Emeric David en parle avantageusement dans son grand ouvrage sur la *Peinture*. Jusqu'alors on avait désigné toutes les peintures grecques et romaines indistinctement sous le nom de fresques. Caylus fit remarquer avec raison la supériorité des procédés antiques sur les procédés modernes, et indiqua positivement qu'il devait exister entre les uns et les autres une différence majeure. Sa voix ne fut guère entendue que des savants, et les artistes continuèrent à peindre *al fresco*, sans se mettre le moins du monde en peine de savoir si l'encaustique des anciens ne serait pas plus propre à communiquer à leurs œuvres cette durée et cette inaltérabilité qui nous étonnent dans les plus vieilles peintures, qui ont résisté aux siècles et à l'intempérie des saisons. L'inspiration du génie imprime un sceau d'immortalité sur les chefs-d'œuvre de l'art, mais il semble que cette immortalité soit mieux assurée, quand les chefs-d'œuvre peuvent impunément braver l'effort du temps. Combien de noms glorieux nous ont été transmis par l'antiquité, et qui seraient bien plus glorieux encore, si nous pouvions contempler quelques-uns des ouvrages de ces maîtres fameux, qui excitèrent une si universelle admiration !

M. Sœhnce publia, en 1822, un travail sur la technique des peintres anciens, où il croit pouvoir établir que la gomme copal était la base de leurs vernis encaustiques. Ce savant écrivain avança dans son livre une proposition propre à effrayer les vrais amateurs des tableaux exécutés depuis le siècle de la Renaissance, c'est comme un cri d'alarme, une prophétie de malheur. Il cherche à prouver que la substitution de l'huile au vernis est la cause qui a fait perdre aux couleurs leur inaltérabilité, et que dans un laps de temps assez court les tableaux des grands artistes modernes auront perdu leur éclat, la finesse de leurs tons et le moelleux de leurs teintes.

M. Fréry a publié dans le Bulletin universel de Férussac (1) un ouvrage plein de critique et d'érudition, intitulé : *Peinture à la cire pure et au feu*, ou nouveaux procédés encaustiques que l'on croit semblables à ceux des artistes grecs et romains. M. Fréry présente, avec des développements convenables, de nouvelles conjectures, et son travail mérite d'être consulté. Il procède généralement avec beaucoup de méthode, et si son argumentation n'est pas toujours concluante, elle a constamment le mérite d'être claire et précise. C'est un des mérites que ce savant partage avec M. Paillot de Montabert. Ce dernier, dans son *Traité de peinture*, couronne les travaux de ses devanciers par une belle série d'observations, de faits et de raisonnements qui jettent la plus vive lumière sur la question. Sans se borner à bien explorer le domaine du passé, il a cherché à se rendre compte, par une suite d'expériences bien dirigées et très-ingénieuses, des moyens à employer pour rendre à la pratique de l'art moderne quelques-uns des avantages dont elle jouissait dans l'antiquité. Il s'est appliqué spécialement à démontrer que les objections opposées à l'emploi de l'encaustique n'étaient pas fondées, ou du moins qu'elles étaient fort exagérées : la conclusion de son travail, c'est que toutes les couleurs sans exception peuvent être mises en œuvre avec le *cauterium*. En même temps, il découvrit le moyen d'opérer une plus facile dissolution du copal, et de nouveaux procédés relatifs à l'huile volatile de cire. C'est dans son grand ouvrage, au tome huitième, que l'on trouve l'exposé de tous les procédés encaustiques qu'il décrit longuement.

(1) *Bulletin universel de Férussac*, part. hist., tom. XIX, pag. 226.

Les anciens peignaient sur mur de trois manières, suivant M. Emeric David, à l'encaustique, à la fresque et à la détrempe vernie. Nous avons indiqué précédemment en quoi consiste la pratique de l'encaustique, nous dirons un mot seulement de la fresque. Ce dernier genre de peinture appartient éminemment aux compositions historiques : la fresque emporte toujours avec elle un caractère grandiose et monumental. Les couleurs détrempées à l'eau ou avec une colle légère nommée *tempera* par les Italiens, sont appliquées à l'aide du pinceau sur des enduits frais de mortier de chaux convenablement préparé. Les éléments qui entrent dans la composition chimique de la chaux se modifient au contact de l'air de manière à communiquer aux couleurs une ténacité prodigieuse et une véritable inaltérabilité. Lorsque les conditions essentielles à ce genre de peinture sont fidèlement remplies, un tableau *al fresco* peut braver les siècles; il existe en Italie des peintures ainsi exécutées, exposées à l'air depuis de très-longues années, et qui montrent à l'œil des tons aussi francs et aussi frais, que si le peintre venait de donner la dernière main à son travail.

Des écrivains modernes ont dit beaucoup de mal de cette espèce de peinture; ils prétendent que les grandes œuvres de Raphaël et d'autres artistes de premier mérite, exécutées à la fresque ont pâli par la faute du procédé qui ne possède nulle qualité conservatrice; ils ont assurément trop déprécié une méthode qui peut rendre d'inappréciables services, quand elle est convenablement suivie : il fallait attaquer le vice de certaines préparations faites sans aucun soin, au lieu de calomnier le procédé lui-même. (*Voy.* Encaustique, Fresque, Peinture, Email, Mosaïque.)

Pour faire l'application des détails précédents à notre sujet spécial, nous dirons que la plus grande partie des décorations peintes sur les murs souterrains des Catacombes ont été exécutées à l'encaustique et à la fresque ordinaire. Les peintures chrétiennes sont une prolongation dégénérée de l'école antique, et présentent dans leurs contours un dessin mou et incorrect, de même que dans leur coloris elles montrent un assemblage de couleurs tranchées, presque sans nulle fusion ni mélange. On y reconnaît l'usage des procédés matériels, toujours les mêmes quant au fond, mais tombés entre des mains qui exercent un métier au lieu de cultiver un art. Dans les meilleures compositions grecques de Pompéia et d'Herculanum, à peine voit-on apparaître quelques indices de la science de la perspective, de l'effet des ombres et de la lumière : à plus forte raison dans des monuments pauvres doit-on s'attendre à ne point rencontrer des perfectionnements qui firent défaut aux œuvres les plus soignées et les plus somptueuses.

Une autre branche d'art familière aux premiers chrétiens était la peinture en émail sur terres cuites, porcelaine, lave, verre et même sur métaux. Les monuments de cet art se retrouvent en si grande abondance au berceau de tous les peuples qu'on ne peut se refuser à y voir l'encaustique primitive et probablement la plus ancienne espèce de peinture connue. L'émail, *smalto* ou *encausto*, matière minérale, réduite par la fusion à une sorte de vitrification, est fixée par le feu sur le subjectile qu'elle recouvre, de manière à produire ce qu'on appelle peintures sur porcelaine, sur terres cuites ou sur métal. Ces oxydes métalliques, vitrifiés par des fondants, reçoivent sur leur surface les couleurs voulues par le sujet, et qui, étendues par l'action du feu, s'identifient avec la masse. Il est vrai que la cuisson change les couleurs, ce qui rend nécessaire une longue expérience dans cette partie difficile du travail.

Dès les premiers siècles, les chrétiens travaillèrent à combiner les émaux avec le verre (1). Prenant modèle sur les vitriers d'Egypte alors justement admirés, ceux de Rome fabriquaient pour les patriciens des calices et coupes de festin, d'ordinaire ornés de peintures, à en croire les expressions d'Apuléius : *crystallum impunctum*, c'est-à-dire *impictum*, *vitrum fabre cavatum*, *aurum fulgurans*. « Ainsi l'on creusait avec le fer ou quelque autre instrument de légères entailles dans ces vases pour exprimer les contours des figures, puis on y coulait les émaux colorés, dit Buonarotti (2). » Que l'on ait agi ou non de cette manière, il est constant que les anciens savaient fixer des peintures sur du verre. Athénée mentionne, comme une des plus célèbres magnificences de la cour de Ptolémée Philadelphe, deux grands vases de verre dorés à l'intérieur. L'art de la verrerie une fois sorti des mains des Phéniciens qui l'avaient tenu en monopole jusque vers la fin de la république romaine, se répandit promptement de tous les côtés. Sous Adrien, toutes les provinces de l'empire avaient déjà des verreries (3).

Les porcelaines et vases peints de la primitive Eglise, trouvés dans les *monumenta arcuata*, alcôves funèbres des Catacombes, déposés pour la plupart au Musée *Carpegna*, ont été transférés depuis, partie au Vatican, partie à Berlin et dans les autres capitales du nord. On les trouvait ordinairement murés aux colombaires, à l'entour des sépulcres, ou bien mastiqués avec de la chaux, afin qu'on ne pût les enlever, de même que les mosaïques, les petits bas-reliefs, les boules de métal, les conques et coquilles, les tasses d'or ou d'ivoire, les camées, les médailles portant la date des consuls de l'année qui avait emporté le défunt, jointes quelquefois à beaucoup d'autres, puisque dans un même tombeau, à Sainte-Agnès, Buonarotti a trouvé plus de dix médailles d'empereurs diffé-

(1) Buonarotti, *Frammenti di vetri antichi cristiani*, Prefaz.
(2) *Ibid.*
(3) *Voy.* Cyp. Rob., *Univ. cath.*, pp. 116, 117 et suiv.

rents ; quelquefois on ne trouvait plus que des empreintes vides dans le ciment.

La mosaïque, connue des Egyptiens et des Juifs, et d'abord informe et grossière, fut perfectionnée par les Grecs et les Romains. Le christianisme s'en empara de bonne heure, et sous ses influences elle obtint un développement inattendu. Les chefs-d'œuvre de l'antiquité païenne, tout admirables qu'ils sont, ne sauraient soutenir la comparaison avec les chefs-d'œuvre exécutés sous l'empire des idées chrétiennes, surtout depuis l'invention ingénieuse du célèbre Calandra. Pour nous renfermer dans les origines de l'art, nous devons constater, à partir surtout du IVe siècle, que la mosaïque étendit ses applications à une foule de compositions jusqu'alors inconnues. Ce genre de peinture, destiné à donner l'immortalité aux sujets auxquels on l'applique, avait produit une foule de dessins symétriques, d'arabesques, d'animaux, de feuillages, de formes symboliques : les anciens n'avaient pas songé à en tirer parti pour la reproduction des grandes scènes historiques. Ce furent les chrétiens, les premiers, qui en usèrent pour perpétuer le souvenir des grands faits de la religion, et qui lui ouvrirent le vaste domaine de l'histoire. D'abord, il ne lui fut accordé d'autre rôle que celui d'instruire les plus ignorants des néophytes, en exposant sous leurs yeux des symboles tels que la colombe, la barque, le poisson, le cerf altéré qui court vers la fontaine ; mais bientôt on lui confia la représentation déjà idéalisée des apôtres, et des saints ; enfin on favorisa son libre essor et on lui permit d'aborder les plus hautes et les plus difficiles compositions. La mosaïque antique présente un caractère fortement accentué ; les contours du dessin sont fermes et hardis ; le clair-obscur ne corrige point la vive énergie des tons opposés ; les couleurs sont vigoureuses. L'effet en est très-imposant et l'impression saisissante sur les personnes qui aiment l'archaïsme et qui ne demandent pas au style hiératique ce qui ne lui appartient pas.

X.

Après être entré dans des détails qui paraîtront, peut-être, un peu longs à quelques-uns de nos lecteurs, nous arrivons au cœur même de notre sujet.

Les antiquaires chrétiens, qui ont spécialement étudié les monuments peints des Catacombes romaines, s'accordent généralement à regarder, comme les peintures les plus anciennes, celles qui décorent les salles tortueuses du cimetière de Saint-Calixte, dans la vaste Catacombe de Saint-Sébastien. Malheureusement la plupart ont péri, et celles qui ont été enlevées postérieurement avaient cruellement souffert et sont fortement endommagées. Ces tableaux en mosaïque ornaient la sépulture du pape saint Calixte et des martyrs nombreux ensevelis dans quatre chambres mortuaires voisines les unes des autres. Quoiqu'on ignore à quelle époque précise on doive les attribuer, puisque les documents historiques sont insuffisants pour nous l'apprendre positivement, Séroux d'Agincourt, dont la patiente érudition a fait faire des progrès à l'archéologie sacrée des Catacombes, ne balance pas à en présenter plusieurs comme appartenant au IIe siècle de l'ère chrétienne. Ce ne pourrait être qu'à la fin de ce siècle, au plus tôt, que ces peintures précieuses auraient été exécutées, et plusieurs antiquaires ont contesté ses conclusions à l'archéologue français. Quoi qu'il en soit, les mosaïques du cimetière de Saint-Calixte offrent un caractère spécial propre à attester leur haute antiquité.

Dans la première salle, on remarquait deux peintures exprimant d'une manière frappante le passage du style païen au style chrétien : elles remplissaient les deux absides principales. Sur l'une était, entre deux arbres, le bon pasteur portant la brebis sur ses épaules, ayant à ses côtés un bélier et une brebis qui broutent l'herbe paisiblement. La figure du bon pasteur est au centre d'un carré d'arabesques, dont les quatre coins sont encore occupés, à la manière païenne, par quatre allégories figurant les quatre saisons de l'année. Mais, excepté l'automne qui est resté un génie grec, tenant une corne d'abondance remplie de fruits, les trois autres personnages sont déjà des hommes occupés de travaux réels. La peinture de la seconde abside offre le Christ fort jeune, à physionomie toute romaine, assis dans une chaise doctorale, exhaussée de plusieurs marches, avec une boîte devant lui contenant huit rouleaux ou livres de la sainte Ecriture : ces cassettes ou petites bibliothèques portatives, percées de trous ronds pour y fixer les rouleaux de papyrus, sont assez fréquentes sur les monuments antiques. Le Christ y siége à la manière des orateurs anciens, enseignant ses douze disciples placés devant lui, six de chaque côté, dans des poses très-variées qui toutes expriment l'attention ; mais du reste dans l'expression morale respire une vie encore païenne, où aucun souffle chrétien ne se trahit. Deux des disciples sont assis sur des chaises à pliant très-basses ; les autres, moins âgés, se tiennent debout ; tous sont vêtus à la romaine. Ce monument, extrêmement remarquable comme point de contact entre le christianisme et l'antiquité, ne paraît pas, comme le croient Bottari et Münter, représenter Jésus enfant, qui enseigne dans la synagogue ; il semble avoir dépassé de beaucoup sa douzième année. Quoi qu'il en soit, cette peinture est infiniment supérieure, comme exécution, mouvement et expression, aux bas-reliefs funéraires que l'on croit de la même époque (1).

Nous ne nous arrêterons pas à décrire tous les sujets peints dans les quatre salles de Saint-Calixte : nous serions entraîné beaucoup trop loin, et le plan que nous avons adopté ne nous permet pas des études détaillées sur chacune des compositions artis-

(1) M. Cypr. Robert, *Hist. monum. des premiers chrét.*

tiques des Catacombes. Mais nous ne saurions nous dispenser d'indiquer au moins en passant un sujet très-remarquable, sur lequel les archéologues ont longuement disserté, et sur lequel, sans doute, ceux qui viendront après nous disserteront encore. A la voûte d'une des salles on voit un vaste cercle à compartiments de mosaïques, au centre duquel apparaît la figure d'Orphée, entourée d'animaux charmés par les accords de sa lyre. Aux quatre angles sont les figures symboliques des quatre saisons avec quatre scènes empruntées à la Bible. Ce n'est certainement pas sans quelque surprise que l'on découvre au milieu des plus graves monuments du christianisme la figure mythologique d'Orphée, avec tout l'entourage que les poëtes lui prêtent constamment, avec son caractère essentiellement païen. La présence d'Orphée n'est pas un fait unique, qui s'observerait seulement dans le cimetière de Saint-Calixte: on l'a constatée en plusieurs lieux et dans des circonstances variées. Cette représentation n'appartient pas exclusivement aux monuments peints, on l'a retrouvée sur des lampes; et le savant Mamachi a publié une pierre fine gravée, trouvée dans un tombeau chrétien, longtemps déposée au musée Vettori, sur laquelle on a placé la même figure. Quelle interprétation donner à un fait de cette nature? On en a proposé plusieurs; nulle n'est plus plausible que celle de l'auteur du *Tableau des Catacombes*. « C'était alors, dit-il, le temps où les faux écrits d'Orphée, interpolés par une fraude pieuse, et remplis d'allusions plus ou moins directes aux mystères de l'Evangile, ou même de prophéties relatives à la mission du Christ, circulaient dans les mains des fidèles. C'était aussi le temps où un empereur philosophe, secrètement disposé en faveur du christianisme, Alexandre-Sévère, faisait placer dans son laraire les images d'Apollonius de Thyane et du Christ, d'Abraham et d'Orphée : association étrange, qui peut servir mieux qu'aucune autre chose à caractériser l'esprit de ce siècle, où le polythéisme, partagé entre des erreurs anciennes qui lui échappaient et des croyances nouvelles qu'il repoussait, doutant de lui et de son génie, et cherchant partout ailleurs qu'en lui-même la foi qui lui manquait, essayait d'établir entre des opinions opposées une sorte de compromis bizarre, et s'efforçait d'accoupler des noms et des images, comme si cela suffisait pour concilier des doctrines. Grâce à ces écrits récemment fabriqués à l'usage du polythéisme expirant, puis remaniés encore dans l'intérêt de la religion nouvelle; grâce aussi à ce culte qu'il partageait avec Abraham, avec le patriarche de l'ancienne loi, dans le laraire d'un empereur, le nom d'Orphée, presque oublié de la Grèce même, brillait d'un éclat rajeuni au sein de la société chrétienne; et quand deux des lumières de l'Eglise grecque, Théophile d'Antioche et Clément d'Alexandrie, croyaient voir dans le mythe d'Orphée adoucissant les bêtes féroces au son de la lyre, une sorte d'image symbolique du Dieu fait homme attirant à lui tous les cœurs par le charme de sa parole, on cesse d'être surpris de trouver l'image d'Orphée dans les peintures des Catacombes chrétiennes. »

Après la Catacombe de Saint-Calixte, celle connue sous le nom de Saint-Pontien est sans contredit la plus célèbre pour des peintures primitives. Elle fut découverte au commencement du XVII^e siècle par le savant et infatigable Bosio, auquel les lettres sacrées ont tant d'obligation. Ce fut en l'année 1618 que l'ouverture en fut retrouvée aux bords du Tibre, sur la *via Portuensis*. Cette Catacombe avait été creusée par un citoyen romain nommé Pontianus pour renfermer les ossements des saints martyrs Abdon et Sennès, auprès desquels furent aussi déposés les restes de sainte Candide. Plus tard, au-dessus de la crypte fut élevée une basilique dédiée sous l'invocation de ces martyrs; mais les ruines elles-mêmes de cette construction ont complétement disparu, de sorte qu'elle n'est connue que par des documents historiques. La Catacombe de Pontien mérita bien plus justement son nom, après que celui qui l'avait creusée y eut été lui-même enseveli, étant mort martyr. A ce cimetière, comme à tous ceux qui composent la Rome souterraine, se rattachent de glorieux souvenirs : le diacre saint Quirinus, qui avait enterré dans ces grottes les corps des saints Abdon et Sennès offerts dans l'amphithéâtre en holocauste au Soleil, obtint en récompense la couronne du martyre et les chrétiens réussirent à enlever son corps et à le placer dans les mêmes souterrains. Lorsqu'en 1618, Bosio pénétra, pour la première fois depuis de longs siècles, dans le cimetière de Saint-Pontien, les lieux lui présentèrent la triste image d'une complète désolation. Les tombeaux avaient été brisés, les inscriptions mutilées, les autres monuments dévastés et les peintures effacées. Le pieux antiquaire gémissait d'une aussi déplorable profanation, arrivée, comme tant d'autres, probablement à l'époque de l'invasion des barbares, quand, en avançant jusque dans les dernières profondeurs de ces galeries funèbres, il découvrit plusieurs sépultures intactes et des mosaïques aux couleurs fraîches et admirablement conservées. En plusieurs endroits, où les éboulements avaient obstrué les passages, il se traîna sur le ventre, au risque de perdre la vie. Enfin il arriva à une salle plus grande que les autres, qui jadis avait été entièrement couverte de peintures détruites, hélas! par l'humidité; une seule subsistait encore au plafond, mais à couleurs éclatantes et pleines de vie : c'était le portrait du Christ, dont le dessin est si remarquable de caractère et d'expression. On voyait aussi un tableau représentant les enfants dans la fournaise de Babylone. Enfin, au-dessus du tombeau des deux illustres martyrs Abdon et Sennès, on avait figuré Jésus-Christ posant une couronne sur la tête des deux saints, debout dans leur sé-

pulcre, avec leurs noms écrits à côté d'eux : ces deux martyrs, venus de la Perse, ainsi que les trois enfants, Sidrach, Misaël et Abdenago, ayant vécu en Asie, ont la tête couverte du bonnet phrygien. Ces peintures, de même que beaucoup d'autres, furent gravées par les soins de Bottari dans son ouvrage intitulé : *Sculptures et peintures sacrées*. La reproduction a été généralement fidèle, quoique beaucoup de détails laissent à désirer. Il serait peut-être fort difficile de soutenir en thèse que les peintures du cimetière de Saint-Pontien appartiennent à l'époque vraiment primitive, c'est-à-dire à un temps antérieur à la conversion de Constantin. Le savant Sickler ne fait pas difficulté d'admettre que dans les Catacombes un nombre de monuments iconologiques plus grand qu'on ne le croit communément doit être attribué au siècle d'Adrien et de ses successeurs immédiats. Il y reconnaît des signes particuliers qui ont à ses yeux une valeur suffisante pour justifier cette détermination et motiver son jugement. Quelques autres antiquaires, rares il est vrai, partagent en cela les convictions de Sickler; mais nous devons faire savoir que la plupart des antiquaires s'accordent assez à ne voir dans ces peintures que des monuments du second âge et même du troisième âge. L'histoire nous apprend que sainte Hélène, mère du grand Constantin, avait une dévotion particulière pour décorer les tombeaux des martyrs : elle consacrait des sommes considérables à satisfaire sa pieuse vénération envers leurs ossements déposés dans les cryptes de Rome, des autres villes de l'Italie, de l'Orient et de Jérusalem. On reconnaît assez distinctement quelques compositions qui doivent être rapportées au siècle où elle vivait, sans être aussi heureux pour une foule d'autres dont l'origine est plus ou moins douteuse. Si nous connaissons les cryptes sacrées de Rome, ornées des mains de la mère du premier empereur, quel sera le voyageur chrétien, favorisé de la Providence, qui découvrira les cimetières de Jérusalem, décorés par la même main, de tableaux peut-être encore intacts? C'est un désir qui nous échappe malgré nous du fond du cœur, comme il est échappé à tous les amis de nos saintes antiquités ecclésiastiques, à tous les archéologues qui voient dans ces monuments sacrés non-seulement des sujets d'études artistiques, mais encore et surtout d'éloquents témoignages qui parlent hautement en faveur de nos traditions religieuses.

Il serait très-difficile, pour ne pas dire impossible, d'énumérer toutes les Catacombes et toutes les salles funéraires des Catacombes, ornées jadis de peintures. Cette nomenclature, qui importe jusqu'à un certain point à l'histoire, serait assez inutile aujourd'hui à l'archéologie sacrée. La plupart des galeries souterraines, autrefois décorées à grands frais par la piété des fidèles, sont dépouillées de leurs riches ornements : l'humidité, et plus encore l'incurie de plusieurs siècles, ont occasionné la ruine de ces précieux monuments. C'est dans les recueils des savants antiquaires dont nous avons eu déjà l'occasion de citer les noms et dont nous parlerons plus longuement ailleurs, que l'on peut seulement étudier avec fruit la marche, les progrès, la décadence, le style et le caractère de ces antiques et vénérables compositions.

Les anciens avaient coutume de placer des fleurs sur les tombeaux de leurs proches et de leurs amis. Les chrétiens imitèrent cet exemple, qui n'avait en lui-même rien que d'innocent. Les cœurs affligés ont toujours trouvé un adoucissement à leurs peines dans le rapprochement des fleurs et des tombes : la religion était loin de condamner un usage semblable. Dès les temps les plus éloignés, on ne se contenta pas seulement de déposer des fleurs naturelles, des feuillages, des couronnes et des branches d'arbre sur le sépulcre des personnages que l'on voulait honorer; l'art vint en aide à l'impuissance des moyens ordinaires et à la fragilité des productions les plus charmantes de la nature, en s'efforçant d'immortaliser par la sculpture et la peinture, les offrandes empruntées aux jardins, aux champs, aux prairies et aux bois. De là cette luxuriante décoration déployée dans les colombaires ou sur les cippes funéraires dans la représentation peinte ou sculptée des guirlandes et des fleurs. C'est avec une prodigalité surprenante que la main de l'artiste se plut à recouvrir les murailles de mille et mille compositions fraîches et gracieuses, où les feuillages et les fleurs étalent leurs trésors et s'épanouissent sous les formes les plus belles et les plus variées. Très-souvent les scènes historiques ou allégoriques étaient encadrées dans des bordures d'arabesques, où les motifs principaux de la décoration étaient pris du règne végétal. Les sujets mythologiques ne s'offraient jamais au regard nus et isolés, ils étaient toujours rehaussés par des ornements et des végétations plus ou moins fantastiques.

On conçoit quel parti les premiers chrétiens devaient tirer de ce genre de décoration, que la rigidité la plus outrée ne pouvait condamner. D'ailleurs, les peintres chrétiens n'étaient pas toujours des artistes fort habiles. Ils trouvaient donc dans l'emploi des fleurs et des feuillages des modèles tout faits, nombreux, bien composés, faciles à imiter. Or, dans l'état de décadence où l'art était tombé à cette époque, c'était une ressource dont ils ne pouvaient manquer d'user, car il est plus aisé de copier que d'inventer. On reconnaît évidemment le défaut d'inspiration et d'originalité dans les peintures décoratives qui couvrent les murailles des *cubicula* des Catacombes romaines, à la présence de génies nus qui sortent des enroulements de feuillages, de génies ayant aux épaules des ailes de papillon, et à nombre d'autres traits appartenant certainement au paganisme. Les réminiscences païennes, pour ne pas dire les calques des peintures

mythologiques, offrent une telle coïncidence et une telle similitude dans les monuments des anciens et ceux des chrétiens, que ceux-ci présentent assez fréquemment Pégase ailé, Méduse avec ses serpents, des dauphins, des hippocampes, dont la signification est incontestablement antique. Sans doute les chrétiens modifiaient le sens des attributs purement profanes; mais l'emploi qu'ils firent souvent de motifs, non pas seulement analogues, mais encore identiques, avec ceux des païens au milieu desquels ils vivaient, est un fait très-remarquable.

Les cadres d'arabesques et de feuillages étaient en usage pour diviser en plusieurs compartiments le champ de la voûte des salles funéraires, la courbure de l'arc des *monumenta arcuata*, les montants qui séparent ces derniers monuments les uns des autres, et les parois des murailles où l'on voyait des représentations historiques. Cependant ces feuillages, plus ou moins élégamment développés, ne forment pas toujours uniquement un motif d'accompagnement; ils sont distribués de manière à constituer le système lui-même de la décoration.

Ces compositions, qui plaisent tant à l'œil, ne sont pas aussi intéressantes, à beaucoup près, que les compositions historiques. A proprement parler, ces dernières seulement doivent attirer l'attention des antiquaires graves et érudits. C'est dans l'étude qu'on en peut faire que l'on trouve matière aux plus utiles renseignements, aux rapprochements les plus curieux et aux inductions les plus instructives. Nous ne saurions décrire minutieusement tous les tableaux retrouvés dans les cimetières romains : ce serait une tâche aussi pénible pour nous que peu fructueuse pour nos lecteurs. Ceux qui désirent connaître à fond ce sujet spécial ont besoin d'aller consulter les grands travaux qui y sont uniquement consacrés. Nous nous bornerons à bien mettre en lumière un des sujets traités avec une véritable prédilection par les artistes de cette époque reculée, *le bon Pasteur* et *le Christ enseignant*. Pour les autres figures empruntées soit à la Bible, soit à l'Évangile, nous en donnerons une simple énumération. En terminant cet article, nous donnerons quelques détails sur les portraits peints de Notre-Seigneur, de la sainte Vierge et des apôtres saint Pierre et saint Paul. Nous regardons ces dernières esquisses des tableaux des premiers chrétiens comme un digne couronnement à nos études en cette matière : la figure auguste du Christ rayonnera d'une douce lumière à la fin de ces pages, comme sa douce image rayonne dans les cœurs qui l'aiment et l'adorent.

Si les sculptures des sarcophages nous ont offert fréquemment la figure de Notre-Seigneur sous les traits du bon Pasteur, les peintures des *cubicula* nous le présentent bien plus souvent encore sous le même symbole. On conçoit par là que les chrétiens ont eu pour cette représentation une prédilection marquée. Des antiquaires, parmi lesquels nous regrettons de rencontrer M. Raoul Rochette, ont voulu prouver que la figure du bon Pasteur, cette figure éminemment chrétienne, inspirée par une des plus touchantes paraboles de l'Evangile, avait été copiée ou imitée de l'antiquité. Il est évident que la vie pastorale des anciens a dû donner naissance à des groupes peints ou sculptés, représentant un berger entouré de ses brebis. Nous savons encore que l'antiquité nous a laissé une statue charmante, vulgairement connue sous le nom du *Faune à la chèvre* : on citera, sans doute, d'autre faits de même nature; mais nous demanderons : Qu'est-ce que cela prouve ? En procédant ainsi par voie d'analogie, surtout en se contentant de rapprochements plus ou moins éloignés, on arriverait à cette fausse conséquence, que les dogmes, le culte, les cérémonies catholiques ne sont que des emprunts faits à l'antiquité. A l'aide du système des modifications plus ou moins profondes, quels paradoxes n'a-t-on pas cherché à établir ? En matière d'art, comme en matière de philosophie, il faut être sobre de considérations de cette nature, ou bien on se laisse emporter par l'imagination, cette enchanteresse qui ne tarde jamais à substituer ses rêves à l'observation des faits. Nous sommes bien aise de trouver une occasion favorable pour émettre ici notre pensée et protester énergiquement contre des tendances déplorables, propres à faire briller peut-être une fausse érudition, mais assurément funestes à la véritable science. Les antiquaires consciencieux ne doivent-ils pas flétrir la triste école à laquelle appartenait le trop fameux Dupuy, qui poussa l'absurde jusqu'à ses dernières limites, prétendant que l'établissement des principales fêtes chrétiennes n'était que l'application des connaissances astronomiques des anciens, dont ces fêtes étaient des symboles, incompris aujourd'hui de la multitude ? Cette audacieuse hypothèse est étayée sur des analogies, des rapprochements, des interprétations de faits certainement fort curieux; mais faut-il grand effort pour faire crouler l'échafaudage de son argumentation à quiconque possède quelque science historique et archéologique. Laissons donc maintenant dormir en paix dans le tombeau des bibliothèques un livre mort pour le monde savant et dont le souvenir même aura bientôt disparu de la mémoire des hommes. A moins toutefois que le *système astronomique* ne soit encore parfois invoqué comme une preuve des plus étranges aberrations de l'esprit humain.

Dans le cimetière de Saint-Calixte, dans celui de Saint-Pontien, on a découvert la figure du bon Pasteur entourée de figures symboliques, comme nous l'avons indiqué précédemment. Dans une foule d'autres souterrains on a trouvé la même figure, dans une pose semblable, avec une brebis sur les épaules, le *pedum* ou le bâton pastoral à la main, revêtu d'une tunique courte attachée par une ceinture. Le visage du divin berger est ordinairement imberbe, comme aux sculptu-

res des sarcophages, mais dessiné suivant un type qui varie sans cesse. On sent que les chrétiens ne cherchent pas dans cette représentation à reproduire les traits que la tradition leur avait fait connaître de la figure du Sauveur : ils sont uniquement préoccupés de l'image symbolique, la plus heureuse et la plus éloquente expression de sa mission divine. Dans la vaste Catacombe des saints Marcellin et Pierre, Bosio découvrit, dans la première des quatorze salles qu'il y parcourut, une curieuse peinture au centre de la voûte. Le cercle du milieu est occupé par le bon Pasteur, chaussé grossièrement à la manière des bergers, tenant dans sa main droite la *syringa* ou flûte pastorale à plusieurs tuyaux, ayant à ses pieds une brebis qui le regarde, assise, le cou tendu ; il en tient une autre sur ses épaules, et il est debout entre deux arbres. Dans une autre salle du même cimetière, le même antiquaire vit une décoration semblable, à l'exception de quelques traits particuliers : ainsi, le bon Pasteur ne tient pas de flûte et, aux quatre angles de la voûte, étaient quatre figures de femmes, deux ayant la tête nue, et deux l'ayant couverte d'un voile, dans l'attitude de la prière. Le bon Pasteur se répète presque partout à la même place dans les nombreux *cubicula* du cimetière de Saint-Marcellin. Toujours il porte sa brebis sur ses épaules, accompagné de plusieurs brebis ou de béliers, entre des arbres auxquels est suspendue la flûte pastorale. Il a la tête nue, les cheveux courts, une chaussure rustique attachée au-dessous des genoux qui restent nus, une tunique très-courte évidée autour du cou et descendant à peine jusqu'au milieu des cuisses. Dans d'autres souterrains, sans doute décorés plus anciennement que ceux des saints Marcellin et Pierre, dont les peintures sont attribuées à sainte Hélène, le bon Pasteur a les genoux couverts par la longue tunique romaine et les pieds nus ou avec de simples sandales. On le voit apparaître indifféremment avec ou sans la pèlerine, manteau court placé par-dessus la tunique, destiné à couvrir la poitrine et qui ne descend pas jusqu'à la ceinture de cuir qui serre les reins. Partout la brebis retrouvée, que le Pasteur emporte, lève la tête avec joie, au lieu de la baisser tristement, comme elle fit plus tard chez les Byzantins.

Dans la catacombe décorée par sainte Constance, petite-fille de sainte Hélène, et qui paraît avoir été un des principaux lieux de sépulture de l'époque de Constantin, on retrouva de nombreux fragments de peintures. Bosio, dont le nom se présente sans cesse à notre plume, puisque son nom se rattache à l'histoire de toutes les grandes Catacombes romaines, rouvrit et parcourut cette catacombe au commencement du XVI^e siècle ; il y trouva une foule de mosaïques brisées et de verres peints ; car la profusion des incrustations en mosaïque commence au IV^e siècle. Les chambres ornées d'inscriptions et de toute sorte d'emblèmes hiéroglyphiques étaient pleines de décombres. Parmi les sépulcres, il y en avait un qui renfermait deux jeunes frères venus des Gaules et dont la vie était racontée dans les vers d'une longue épitaphe. Aringhi nous montre au plafond de la première salle de ce cimetière le Christ docteur, assis au milieu d'un cercle, entre deux cassettes à rouleaux de papyrus. Cette peinture, par une exception extraordinaire, nous montre le Christ en vieillard, environné de quatre scènes de l'Evangile, de brebis, au nombre de huit, et de quatre *Orantes*, dont deux hommes et deux femmes.

Les peintures historiques des Catacombes, dont les traits sont empruntés à la Bible, sont les suivantes :

1. Adam et Eve au moment de la chute ;
2. Noé dans l'arche, ou couché sous la treille ;
3. Le sacrifice d'Abraham ;
4. Moïse faisant jaillir l'eau du rocher d'Oreb, recevant les Tables de la loi, ou s'approchant du buisson ardent ;
5. Jonas dans les principales circonstances de sa vie ;
6. David tenant la fronde ;
7. Les trois jeunes gens dans la fournaise ;
8. Daniel dans la fosse aux lions ;
9. Elie emporté au ciel sur un char de feu ;
10. Tobie avec le poisson ;
11. Job sur le fumier.

Les figures empruntées à l'Evangile sont les suivantes :

1. Le Christ sur les genoux de la Vierge ;
2. Recevant les présents des trois mages ;
3. Assis au milieu des docteurs ;
4. En bon pasteur, portant sur ses épaules la brebis retrouvée ;
5. Multipliant les pains ;
6. Guérissant le paralytique ;
7. Rendant la vue à l'aveugle ;
8. Ressuscitant Lazare ;
9. Assis au milieu de ses disciples, ou avec les douze apôtres, ou entre saint Pierre et saint Paul ;
10. L'Annonciation ;
11. La sainte Vierge assise ou en pied, avec ou sans l'Enfant divin, mais toujours voilée.

« On observe, d'après ces indications, dit M. le baron Marie-Théodore de Bussierre, dans son livre intitulé *Les sept Basiliques de Rome*, que les Catacombes destinées à la sépulture des victimes de la fureur des païens, et ornées à l'époque la plus terrible de l'histoire du christianisme, ne présentent que des sujets héroïques et touchants, aimables et gracieux. Les traits de la vie du Sauveur, qui y sont reproduits, le montrent tous comme le bienfaiteur et le réparateur du genre humain ; nulle part on n'y trouve ceux de sa douloureuse passion et de sa mort. De même, c'étaient les images des patriarches et des prophètes de l'ancienne loi qui étaient livrées aux regards des chrétiens, pour leur servir de modèles et de consolation ; et au milieu du feu des persécutions ils s'encourageaient à persévérer dans la foi par le souvenir d'Isaac lié sur l'autel, de Daniel dans

la fosse aux lions, des trois jeunes Hébreux dans la fournaise. Le martyre leur était indiqué d'une manière indirecte, et on ne leur faisait point voir leurs frères en proie aux tortures auxquelles ils étaient eux-mêmes exposés. » (Tom. II, pag. 200 et 201.)

L'observation ci-dessus mentionnée par M. le baron de Bussierre, et si remarquable en elle-même, ne souffre qu'une seule exception, et encore est-elle contestée. On ne connaît qu'une seule représentation directe et positive de martyre, celui de la vierge Salomé : cette image unique appartient évidemment, d'après la barbarie du pinceau, plus encore que d'après le choix du sujet, à une époque de la plus extrême décadence. L'écrivain moderne qui a le mieux connu et le plus souvent parcouru, dans tous les sens, les Catacombes chrétiennes, où il a fait, même après les Bosio et les Boldetti, des découvertes nouvelles, Séroux d'Agincourt, affirme, qu'à l'exception de la peinture citée en dernier lieu, il n'a rencontré lui-même, dans ces souterrains, aucune trace de nul autre tableau représentant un martyre. « Occupés seulement, au milieu des épreuves d'une vie si agitée, et souvent d'une mort si horrible, de la récompense céleste qui les attendait, les chrétiens ne voyaient dans la mort, et même dans le supplice, qu'une voie prompte et sûre pour arriver à ce bonheur éternel ; loin d'associer à cette image celle des tortures ou des privations qui leur ouvraient le ciel, ils se plaisaient à l'égayer de riantes couleurs, à la présenter sous des symboles aimables, à l'orner de pampres et de fleurs; car c'est ainsi que nous apparaît l'asile de la mort dans les Catacombes chrétiennes (1). »

Avant de faire nos réflexions sur les portraits de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, plusieurs fois reproduits dans les Catacombes, nous commencerons par citer un passage fort curieux de Nicéphore, relatif à la figure de Jésus-Christ et de sa bienheureuse Mère.

Voici les paroles de l'historien Nicéphore Calixte : « Le visage (du Sauveur) était remarquable par sa beauté et par son expression. Sa taille était de sept palmes (5 pieds 4 pouces 2 lignes). Ses cheveux tiraient sur le blond ; ils n'étaient pas fort épais, mais un peu crépus à l'extrémité. Ses sourcils étaient noirs, mais ils n'étaient pas exactement arqués. Ses yeux, tirant sur le brun et pleins de vivacité, avaient un charme inexprimable; il avait le nez long. Sa barbe était rousse et assez courte; mais il portait de longs cheveux. Jamais le ciseau n'a passé sur sa tête : nulle main d'homme ne l'a touché, si ce n'est celle de sa mère, lorsqu'il était encore enfant. Il penchait un peu la tête, et cela lui faisait perdre quelque chose de sa taille. Son teint était à peu près de la couleur du froment lorsqu'il commence à mûrir. Son visage n'était ni rond ni allongé, il tenait beaucoup de celui de sa mère, surtout pour la partie inférieure. Il était vermeil. La gravité, la prudence, la douceur et une clémence inaltérable se peignaient sur sa figure. Enfin, il ressemblait en tout à sa divine et chaste mère. »

(1) *Tableau des Cat.*, p. 184.

Nicéphore a emprunté à saint Epiphane le portrait suivant de la sainte Vierge : « La gravité et la plus grande décence régnaient dans toutes ses actions; elle parlait peu, mais toujours à propos : toujours affable, elle était honorée et respectée de chacun. Sa taille était moyenne, elle avait le teint couleur de froment, les cheveux blonds, les yeux vifs, la prunelle tirant sur le jaune et à peu près de la couleur d'une olive, les sourcils d'un beau noir et bien arqués, le nez assez long ; les lèvres vermeilles, d'où il ne sortait que des paroles pleines de suavité. Sa figure était ovale; elle avait les mains et les doigts longs. Ses habits étaient de la couleur naturelle de la laine. »(*Niceph.*, lib. II, cap. 23.)

La description donnée par l'historien, d'après la tradition, est-elle ressemblante ? Les portraits dessinés dans les Catacombes sont-ils authentiques ? Il est impossible de l'affirmer certainement; mais qui pourrait le nier ? Jésus-Christ, pendant son passage sur la terre, au moment surtout où il remplissait la Judée de ses bienfaits et des signes de sa puissance, a dû être l'objet, dans sa personne, de cette curiosité naturelle qui fait qu'on cherche à voir et à distinguer les traits des personnages que l'on admire et que l'on vénère. Chacun peut rappeler à son souvenir cette scène si touchante d'enthousiasme populaire : Jésus-Christ, ses disciples, cette foule immense et Zachée montant sur le sycomore pour contempler le Sauveur, voir comment il était, *videre Jesum quis esset* (*Luc.* XIX, 3, 4). Et cette troupe étrangère, ces gentils s'adressant à Philippe et lui disant : « Seigneur, nous voudrions bien voir Jésus; *Domine, volumus Jesum videre* (*Joann.* XII). » Comment la tradition n'aurait-elle pas conservé quelques détails sur la figure et la taille du Sauveur que l'on avait un si grand empressement à contempler pendant sa vie ! Assurément cela n'est point présumable, et nous sommes convaincus que les apôtres et les disciples, pour satisfaire à la pieuse curiosité des premiers chrétiens, leur auront souvent raconté *comment était Jésus.* Dom Calmet dit positivement : « Il n'est nullement incroyable que l'on ait conservé dans l'Eglise une tradition constante sur la forme de Jésus-Christ, qui se soit perpétuée jusqu'à nous. » (*Dissertation sur la beauté de Jésus-Christ*, dans la grande Bible in-4°.)

Dès le IV^e siècle, saint Jérôme dit, en parlant du Sauveur : « L'éclat qui brillait sur le visage du Christ, et la majesté de sa divinité qui rejaillissait sur son humanité, étaient capables d'attirer sur cet Homme-Dieu, dès la première vue, les cœurs de ceux qui avaient le bonheur de le regarder. *Certe fulgor ipse et majestas divinitatis occultæ quæ etiam in humana facie relucebat, ex primo ad se videntes trahere poterat aspectu.* » (*In Matth.*, cap. IX.) Il dit ailleurs : « On remarquait

dans ses yeux un certain éclat tout céleste, et la majesté divine se faisait sentir sur sa face. » (*In Matth.*, cap. XXI.) Et en effet, continue-t-il, comment Jésus-Christ aurait-il pu attirer si promptement à lui, s'il n'avait eu rien d'extraordinaire dans sa personne? (*Epistol. ad Principiam.*) Saint Basile adopta l'interprétation de saint Jérôme ; il dit : « La divinité de l'enfant Jésus dans la crèche ou dans le berceau se fit sentir aux mages; elle éclatait comme au travers d'un verre transparent, et était sensible à ceux qui avaient les yeux du cœur purifiés. » (*De humana Christi generat.*) Saint Jean Chrysostome alla plus loin ; il enseigna formellement « que les peuples étaient comme cloués au Sauveur d'une manière très-tendre, ne pouvant se lasser de le voir et de l'admirer. » (*In psalm.* XLIV.) Et un peu après, expliquant le passage d'Isaïe, il dit : « Gardez-vous bien d'entendre ces paroles de la laideur du corps ; à Dieu ne plaise que nous les prenions en ce sens, mais du mépris qu'il a fait de tout ce que le monde estime, et de la bassesse dans laquelle il a voulu naître ! »

Saint Bernard, développant la pensée de saint Jean Chrysostome, s'exprime ainsi : « Les troupes de peuple qui suivaient ce divin Sauveur, pendant qu'il prêchait dans les villes et dans les bourgades, étaient attachées à sa personne par l'attrait de ses grâces et par la douceur de ses discours ; sa voix était pleine de douceur et sa face rayonnante de beauté. *Adhærebant ei affatu pariter, et aspectu illius delectati... Cujus nimirum vox suavis et facies decora.* » (Sermo in fest. omnium SS.) Au XII^e siècle, Aëlrède, abbé de Reverby, de l'ordre de Cîteaux, au diocèse d'York, en Angleterre, rend témoignage à l'opinion que l'on avait de son temps touchant la beauté de Jésus-Christ. Nous ne pouvons nous empêcher de citer un passage charmant de cet auteur : « Jésus, âgé de douze ans, étant avec saint Joseph et la sainte Vierge, à Jérusalem, comme les bandes des hommes étaient séparées de celles des femmes, afin que chacun pût se conserver dans la pureté convenable pour assister aux cérémonies saintes et participer aux sacrifices, l'enfant Jésus allait tantôt dans une bande, tantôt dans une autre, n'étant point encore obligé à la rigueur de la loi ou de la coutume, à cause de son âge. Sa beauté charmante et son air gracieux lui gagnaient tous les cœurs, et chacun s'estimait heureux de le posséder; chacun s'empressait de le caresser et de le conserver dans sa compagnie. Quand il était avec les hommes, sa sainte Mère le croyait avec saint Joseph, et réciproquement saint Joseph le croyait avec Marie lorsqu'il n'était pas avec lui. Cela fut cause qu'ils ne s'aperçurent de son absence, au retour, qu'après le premier jour de marche. » (*Sermo seu tractatus de Jesu duodeni, Biblioth. Patrum*, tom. XII.) Cette pieuse légende est bien propre à nous faire connaître, dans sa plus belle expression, la pensée du XII^e siècle sur la personne et la beauté du Sauveur. Si l'opinion de l'abbé Aëlrède n'est pas d'un grand poids dans la question elle-même, sous le rapport de l'antiquité, elle n'en constate pas moins, avec beaucoup de force, la tradition générale de la société chrétienne.

Il paraît incontestable que les chrétiens conservèrent toujours, au moins par tradition, le portrait de Notre-Seigneur. La peinture de la Catacombe de Saint-Calixte, si connue des antiquaires, peut donc être donnée comme un véritable portrait. C'est la plus ancienne, probablement, des peintures de ce genre. Le Sauveur s'y montre avec un visage de forme ovale légèrement allongée, une physionomie douce, grave et mélancolique; la barbe courte et rare; les cheveux séparés sur le milieu du front en deux longues tresses qui tombent sur les épaules.

Nous ne dirons rien ici des portraits de Jésus-Christ, qui circulèrent pendant quelque temps dans l'Eglise, et qui étaient d'origine gnostique. Il nous est resté plusieurs pierres gravées, de travail gnostique, une entre autres, où la tête est accompagnée du nom ΧΡΙΣΤΟΥ. Ces portraits n'offrent aucune garantie de ressemblance : ils ont été condamnés par plusieurs Pères de l'Eglise, et notamment par saint Augustin. (S. Aug., *de Hæresibus*, cap. 7; cf. Ael. Lampridius *in Alexand. Severum*, § 29.)

Il en est des portraits de la sainte Vierge comme de ceux du Sauveur ; nous n'en possédons aucun d'authentique, quoique nous sachions que la plupart des détails sur la personne de Marie sont basés sur la tradition et, par conséquent, peuvent approcher beaucoup de la vérité, s'ils ne sont pas la vérité elle-même. Disons cependant avec Alban Butler, qu'il a plu à Dieu de jeter un voile et sur la vie et sur la mort de la Mère du Sauveur, le ciel seul étant digne de connaître et de posséder ce trésor de sainteté caché aux regards des mortels. Dès les temps les plus anciens, on vit des images de la sainte Vierge circuler entre les mains des fidèles. *Le sentiment de l'honnêteté* qui brillait dans ces images de la sainte Vierge, au témoignage de saint Ambroise, prouve qu'à défaut d'une effigie réelle de la Mère de Dieu, si la tradition n'en avait pas transmis les principaux traits, l'art chrétien avait su y reproduire la physionomie de son âme, s'il est permis d'employer cette expression, et cette beauté physique, symbole de la perfection morale, qu'il était impossible de ne pas attribuer à la Vierge par excellence et à la Mère de Dieu. C'est aussi ce caractère qui se retrouve, autant que le comporte l'inhabileté des artistes et la médiocrité des travaux, dans certaines peintures des Catacombes, où la Vierge est représentée assise, avec l'Enfant-Dieu sur ses genoux, tantôt en pied, tantôt en demi-figure, toujours d'une manière qui paraît conforme à un type hiératique. Dans ce groupe de la Vierge-Mère, tenant sur ses genoux l'Enfant-Dieu, qui résumait si admirablement, même sous la forme la plus imparfaite, telle que nous la présentent de nombreux verres peints des

Catacombes (un de ces verres est publié par Boldetti, *Osservazioni*, etc., pag. 202, tav. VII, n° 21), tout ce qu'il y avait de sublime et de touchant dans le mystère du christianisme, la Vierge apparaît toujours voilée, avec tous les traits de la jeunesse, de la modestie et de la pureté. Telle on la voit, notamment sur un des sarcophages du musée du Vatican, dont le style et le travail annoncent la meilleure époque de l'art chrétien. (Bottari, *Pitture e Sculture*, tom. I, tav. XXXVIII.) La manière dont le groupe en question est figuré sur les monuments des Catacombes, peintures, bas-reliefs, vases de verre, la plupart antérieurs au IV° siècle de notre ère, conséquemment antérieurs aussi au concile d'Ephèse de l'an 431, suffit pour prouver qu'il existait déjà, dans les premiers siècles du christianisme, un modèle de la figure de la Vierge, sinon consacré par l'autorité de l'Eglise, du moins généralement adopté parmi les fidèles. Ce trait de l'iconographie chrétienne, ainsi constaté par les monuments mêmes tirés des Catacombes de Rome, suffit pour détruire les allégations d'auteurs protestants, tels que Basnage (*Hist. de l'Eglise*, livre XIX, ch. 1, § 1; liv. XX, ch. 3, § 7 et 10), qui ont soutenu qu'on n'avait commencé à représenter la sainte Vierge qu'après le concile d'Ephèse; et cela, comme en beaucoup d'autres choses, faute d'avoir connu les monuments d'antiquité chrétienne qui établissent incontestablement la doctrine et la pratique de l'Eglise catholique romaine.

Nous ne pouvons résister au plaisir de mettre sous les yeux de nos lecteurs un passage du tome II de l'*Esquisse de Rome chrétienne*, par M. l'abbé Gerbet, sur les images de la sainte Vierge :

« Nous devons une mention spéciale aux images de la sainte Vierge. Les peintres des chapelles sépulcrales, les sculptures des sarcophages, la numismatique, nous en ont conservé quelques-unes d'une manière très-distincte, mais elles ont été certainement plus nombreuses. Les artistes chrétiens, qui représentaient si souvent plusieurs saints personnages de l'Ancien Testament et du Nouveau, ont dû reproduire, pour le moins aussi fréquemment celle que l'ange a saluée *pleine de grâce*, que l'Esprit-Saint a fécondée, la nouvelle Eve, qui, outre sa sainteté personnelle, a été l'instrument divin de l'Incarnation et de la Rédemption, comme l'Eve antique avait été la cause de la chute. Appuyés sur cette observation, les antiquaires du XVII° siècle en avaient déjà conclu que parmi les *Orantes*, ou femmes en prières, peintes dans les Catacombes, il y en a plusieurs que les premiers chrétiens savaient être des images de la sainte Vierge, tandis que nous ne pouvons plus les discerner qu'avec le secours de l'analogie et par la voie du raisonnement. Il faut, en effet, distinguer deux classes d'*Orantes*. Les unes peuvent être des portraits de défuntes: la place qu'elles occupent sur les monuments sépulcraux semble l'indiquer. Mais il y en a d'autres parmi les peintures qui décorent les voûtes des chapelles. Lorsqu'une de ces voûtes n'offre, dans tous ses autres compartiments, que des faits ou des personnages de la Bible, on doit en conclure que l'Orante qui s'y trouve mêlée est elle-même un sujet biblique, qu'elle représente non une femme ordinaire, mais une des femmes que l'Ecriture sainte a louées. Or, de toutes ces femmes, la Vierge est la seule dont on puisse croire que la piété des premiers siècles a voulu présenter fréquemment son image à la vénération des fidèles dans les lieux sacrés. Rien ne demandait pour les autres un semblable privilége. D'ailleurs, chacune de celles-ci aurait dû être accompagnée de quelque signe particulier qui empêchât de la prendre pour une autre ; tandis que l'usage de représenter la Vierge parmi les sujets bibliques, sous la forme d'une *Orante*, étant adopté, la place qu'elle occupait et l'absence de tout attribut spécial suffisaient pour indiquer que cette figure était la femme par excellence, la commune mère des fidèles.

« Elle y est représentée les bras étendus et élevés, c'est-à-dire dans l'acte de la prière. Cette attitude est conforme aux usages suivis par les artistes des Catacombes. Les verres orbiculaires reproduisent le même type. Sur l'un d'eux, la Vierge est placée entre saint Pierre et saint Paul ; sur d'autres, elle est entre deux arbres; on y voit aussi des colombes auprès de sa tête, mais son attitude est celle des *Orantes*. Les peintres des premiers siècles avaient l'habitude de figurer ainsi la Vierge et les autres saints, à moins qu'ils ne les représentassent dans un acte ou avec des attributs qui avaient une autre pose. Pour ne pas troubler les idées des néophytes à peine sortis du paganisme, il était important de déclarer à leurs yeux mêmes que les saints n'étaient pas pour les chrétiens ce que les divinités étaient pour les idolâtres ; il convenait donc de donner à leurs images l'attitude de la prière, pour bien marquer que Dieu seul est la source de toute grâce et le terme de toute prière. Cette attitude exprime précisément le dogme catholique, car il se réduit fondamentalement à prier les saints de prier Dieu pour nous. L'Eglise dit toujours que la Vierge est une *Orante*, et que c'est le bon Pasteur seul qui sauve. La plus moderne des confréries de la sainte Vierge, celle qui est établie à Paris pour la conversion des pécheurs, pourrait très-bien choisir un sujet de tableau pour sa bannière parmi ces peintures des Catacombes, où nous voyons au centre le bon Pasteur qui ramène la brebis égarée, et au-dessous la Vierge en prière.

« Je ne puis résister à l'envie de mettre en regard de ces monuments primitifs le passage suivant très-moderne. Voici ce qu'on lit dans une lettre publiée par le prélat anglican qui occupe aujourd'hui le siége épiscopal d'Exeter : « Je sympathise si peu avec « un parti quelconque tendant à *papaliser* « l'Eglise, que j'ai retiré, il y a quelques « semaines, mon nom de la liste des mem-

« bres d'une société à laquelle je m'étais fait « honneur d'appartenir, vu son objet primi- « tif et la position de ses fondateurs : je veux « parler de la société archéologique de Cam- « bridge. Je m'en suis séparé, en découvrant « que son zèle l'avait portée à figurer dans « son cachet la Vierge Marie couronnée et « tenant le Seigneur enfant dans ses bras, « puis deux saints inconnus à notre calen- « drier. J'ai considéré cela comme une in- « sulte gratuite faite aux sentiments des « protestants, et j'ai cru qu'il était de mon « devoir de protester, en me retirant de la « société. »

« C'est un curieux spectacle que de voir un docte prélat, conduit par ses idées protestantes, à reculer d'horreur, en 1846, parce qu'il a découvert, sur le sceau d'une société d'antiquaires, ce même type de l'enfant Jésus dans les bras de la Vierge, que nous retrouvons sur un verre orbiculaire teint du sang d'un martyr, et dans un tableau au-dessus d'un autel des Catacombes, où des mains chrétiennes l'ont placé dans le siècle qui a suivi le siècle des apôtres. »

Nous pourrions ici indiquer le type des portraits de saint Pierre, de saint Paul, et de plusieurs autres saints ou saintes ; nous l'avons fait ailleurs ; mais nous ne finirons pas ce court article sur les peintures des Catacombes sans émettre une réflexion. Les iconoclastes anciens et modernes, car il y en a encore de nos jours, pourraient aller étudier les traditions primitives au berceau même du christianisme. Les protestants qui nous blâment si amèrement, qui nous appellent *idolâtres*, parce que nous exposons dans nos églises les images des saints, n'ont qu'à descendre dans la profondeur des cimetières sacrés et à lire avec nous sur les murailles des Catacombes les pages écrites par la main des premiers chrétiens. Oseront-ils jeter la dénomination d'*idolâtres* à la poussière sacrée de ces martyrs qui ont versé leur sang pour rendre témoignage à la vraie foi, qui ont protesté dans les supplices contre les erreurs et les superstitions du polythéisme et de l'idolâtrie ! Voilà un fait, comme il y en a tant d'autres, qui démontre comment les doctrines du protestantisme sont appuyées sur l'antiquité ecclésiastique !

XI.

Non-seulement dans les Catacombes, mais encore dans leurs maisons, leurs meubles, leurs relations, les premiers chrétiens firent usage fréquemment de signes symboliques, dont ils avaient seuls l'intelligence, qui exprimaient un ensemble d'idées, et qui servaient à se faire reconnaître entre eux. C'est ainsi que, dans les historiens, il est fait mention d'anneaux et de sceaux portant des emblèmes chrétiens, mais mystérieux, dont le sens n'était ouvert qu'aux seuls initiés. C'est surtout dans les Catacombes et jusque sur les humbles pierres qui recouvrent les restes mortels des gens du peuple, que l'on retrouve le plus grand nombre des signes symboliques usités chez les fidèles de l'Eglise primitive. Chacun sait que la langue des symboles était très-répandue dans l'antiquité, c'est-à-dire, que les anciens peuples faisaient souvent usage d'emblèmes secrets pour leurs initiations religieuses. Les chrétiens composèrent des signes symboliques dont eux seuls avaient la clef ; ils en empruntèrent d'autres à l'usage commun, en les détournant de leur signification première pour leur attribuer un sens chrétien. Nous ne pensons pas que les chrétiens aient adopté la langue conventionnelle des symboles, comme réminiscence des signes hiéroglyphiques de l'Egypte, dont un vague souvenir se serait perpétué au milieu du peuple juif, pour passer enfin dans la nouvelle société fondée par Jésus-Christ et les apôtres. Nous laissons à d'autres le soin de rechercher ces filiations mystérieuses qui rattachent, à ce qu'ils prétendent, la plupart des usages chrétiens à des usages beaucoup plus anciens et jusqu'aux coutumes des nations primitives, celles que la Bible mentionne au berceau du genre humain. (*Voy.* ALLÉGORIE, EMBLÈME, SYMBOLES, ANIMAUX SYMBOLIQUES.)

Les symboles les plus remarquables du christianisme sont ***la colombe***, ***le poisson***, ***le navire***, ***la lyre*** et ***l'ancre***. Sans rien dire de particulier sur la figure de la colombe que tout le monde connaît comme emblème de la simplicité et de la fidélité, nous analyserons brièvement l'emblème si curieux du *poisson*. Il était, dès les premiers temps du christianisme, d'un usage universel, en raison d'une circonstance toute fortuite qui faisait que le mot grec ΙΧΘΥΣ, *poisson*, offrait, par les cinq lettres dont il se compose, les lettres initiales des mots Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, JÉSUS-CHRIST, FILS DE DIEU, SAUVEUR. Grâce à cette combinaison si extraordinaire, le nom, aussi bien que l'image du poisson, était devenu comme une sorte de signe phonétique, propre à exprimer toute une série de mots consacrés.

Les anciens ont souvent comparé la vie humaine à une périlleuse navigation. Les chrétiens se sont emparés de bonne heure de cette idée et de l'emblème correspondant qui exprimait si bien l'état dans lequel ils vivaient. Ils ont très-souvent placé un navire dans le port sur le cercueil de leurs frères défunts, pour indiquer que la mort les avait fait heureusement parvenir au port du salut. L'ancre de navire a rapport à la même idée.

La lyre, la couronne, la palme, les branches de laurier, sont autant d'emblèmes d'une victoire heureusement remportée et suivie du triomphe.

Mais parmi les divers objets sculptés ou gravés, en guise de symboles, sur les pierres sépulcrales des Catacombes, il n'en est pas de plus intéressants que les instruments de toute sorte qui y figurent, soit pour exprimer le *nom propre* des défunts, par une de ces allusions dérivées du système phonétique de l'antiquité, soit, et le plus souvent, pour indiquer la *profession* des personnes.

Ainsi une *ancre* et des *poissons* font allusion au nom d'une femme nommée *Maritima*. (Boldetti, *Osservazioni*, p. 372) ; l'image d'une petite truie accompagne l'épitaphe d'une autre femme appelée *Porcella* (Id. *ibid.* pag. 376); la figure d'*un âne* sur l'inscription d'un certain *Onager* (Id., pag. 28 ; Remondini, *Dissertazioni*, pag. 88) ; celle d'un *dragon*, sur la pierre d'un *Dracontius* (Boldetti, *ibid.*, pag. 386 ; Att. di Corton., tom. IV, pag. 39), sont encore deux traits du même système phonétique qui avait reçu, comme on sait, tant d'applications sur les monuments publics et privés de l'antiquité grecque et romaine, et qui avait dû passer, par l'effet d'une pratique invétérée, dans les habitu les du christianisme. Il en fut de même de cette autre coutume antique qui consistait à sculpter sur les tombeaux les instruments de la profession des défunts, ou les insignes de leur dignité, et dont il nous est resté, comme personne ne l'ignore, de si nombreux exemples sur les monuments de l'antiquité grecque et romaine. Les chrétiens suivirent à leur tour le même usage ; et de là vient que tant d'instruments de professions mécaniques et industrielles sont gravés sur les pierres sépulcrales des Catacombes.

Les haches, les fers de lance, les tenailles, les marteaux, sont au nombre de ces instruments, qui se voient gravés ou sculptés, d'une manière plus ou moins grossière, sur les cercueils des chrétiens de Rome, pour la plupart gens de métier ; ils furent d'abord regardés comme des symboles du martyre. Mais il y a déjà longtemps, dit M. R. Rochette, qu'une pareille idée, soumise à l'épreuve d'une critique rigoureuse, a dû être, sinon entièrement détruite, du moins considérablement modifiée. Ainsi, sur une pierre du cimetière de Sainte-Priscille, un marteau figuré à côté de l'inscription qui appartient à un artiste statuaire, *artifici signario*, fait certainement allusion à la profession de cet artiste, et non au martyre qu'il aurait subi. (Boldetti, pag. 316 ; Muratori, *Thes.*, pag. 963, n° 4.)

Parmi les peintures des Catacombes, on rencontre de nombreuses images de *fossores*, et il est naturel de rapporter à cette profession des instruments tels que la pioche, le coin, le compas, qui se rencontrent assez souvent sur des pierres sépulcrales, extraites des mêmes cimetières. (Lupi, *Epitaph. Sever. Martyr.*, pag. 55, 114 ; Vermiglioli, *Iscriz. Perug.*, pag. 433.) Il en est ainsi de la figure d'un marteau et d'une équerre, gravés sur une pierre du cimetière de Saint-Calixte, où se lit l'inscription d'un ouvrier marbrier, *marmorarius*, et qui ne peuvent avoir rapport qu'à cette profession. (Muratori, *Thes.*, pag. 1839, n° 7.) Un métier à tisser, symbole tout à fait d'accord avec l'inscription qu'il accompagne, et qui est consacrée à la mémoire d'une matrone chrétienne, *Severa Seleuciane*, a été reconnu sur une autre pierre des Catacombes. (Lupi, *Epitaph. Sever. mart.*, pag. 28-29.) La présence d'instruments, figurés d'une manière grossière, sur plusieurs pierres chrétiennes, comme des espèces de peignes à carder la laine (Boldetti, *Osserv.*, pag. 319 ; Lupi, *Epitaph.*, pag. 22, 29, 30), s'explique par le même motif, et cela avec d'autant plus de probabilité, que le même instrument a été observé sur des marbres antiques où se lisait le titre de *lanarius pectinarius*, cardeur de laine. (Gruter, pag. 648, n° 2 ; Orelli, *Inscrip. lat. sel.*, n° 4207.)—Sans pousser plus loin cette énumération, on peut citer quelques exemples de personnages chrétiens, représentés avec les instruments mêmes de leur profession, que nous offrent plusieurs pierres sépulcrales des Catacombes. Telle est, sur une épitaphe du Musée Kircher, à Rome (Galeotti, *Mus. Odelcalch.*, tom. II, tab. II ; Lupi, *Epitaph.* pag. 50), la figure d'un jeune chrétien, nommé Maximinus, mort âgé de vingt-trois ans, qui avait été un des officiers publics préposés à la mesure du blé, *mensores cereris Augustæ* ; ce qui résulte de la manière dont il est représenté, ayant une verge à la main, ou une règle, *rutellum*, dont se servaient les officiers en question, et à ses pieds un boisseau, *modius*, rempli de grains et d'épis qui en sortent. Sur une pierre sépulcrale du cimetière de Saint-Calixte, on voit un personnage rustique nommé Léon, tenant à la main une espèce de rateau, avec une pelle et une serpe, et un chien à ses pieds ; image authentique et fidèle, dans son imperfection même, d'un de ces pauvres gens de la Campagne de Rome, converti de bonne heure au christianisme. (Fabretti, *Inscript.*, cap. 8, n° 60, pag. 574.) On peut rappeler encore le monument consacré à la mémoire d'un sculpteur chrétien, *Eutropus* ; c'est une pierre tumulaire, extraite du cimetière de Sainte-Hélène, où ce personnage est représenté travaillant, aidé de son fils, à sculpter un sarcophage, avec les divers instruments de sa profession à la main et aux pieds. (Fabretti, *ibid.*, n° 102, pag. 587.)

XII.

Nous trouvons, chez tous les peuples de l'antiquité, l'usage d'orner, et pour ainsi dire, de meubler la tombe, par la présence des objets qui servaient à tous les besoins comme à tous les plaisirs de la vie. Cet usage paraît remonter au berceau même de la civilisation orientale. On en possède de nombreux témoignages et des monuments fort curieux pour les anciens habitants de la Babylonie et de la Perse, comme pour ceux de l'Égypte, et le peuple juif n'y resta pas étranger.

Ce fut un spectacle aussi curieux qu'instructif pour les premiers explorateurs des Catacombes chrétiennes que l'aspect général de ces sépultures chrétiennes, ornées, au dedans et au dehors, d'une foule d'objets de toute espèce et de toute matière, à la présence desquels devaient nécessairement se rattacher des intentions pieuses et des idées symboliques. Devant un pareil fait, la première observation qui se présente à l'esprit

du pieux et savant Boldetti, ce chanoine de Sainte-Marie-Majeure, qui eut pendant plus de trente années la garde des cimetières sacrés de Rome, c'est qu'en décorant les tombeaux de leurs frères de tant d'objets de pur ornement ou d'usage réel, les chrétiens n'avaient pu être dirigés que par ce motif d'espérance qui leur faisait considérer le tombeau comme un lieu de passage d'où ils devaient sortir avec toutes les conditions de l'immortalité, et la mort comme un sommeil paisible, au sein duquel il ne pouvait leur être indifférent de se trouver environnés des objets qui leur avaient été chers durant la vie, ou de l'image de ces mêmes objets. (Boldetti, *Osservazioni*, pag. 495.) C'est d'après cette idée de meubler, d'embellir et pour ainsi dire d'animer la tombe, en la décorant de peintures, en l'éclairant de lampes, en la remplissant de tout ce qui pouvait en rendre, en quelque sorte, le séjour moins triste et l'aspect moins lugubre: idée touchante et naïve, qui avait inspiré l'antiquité profane dans l'emploi des mêmes moyens, mais que le christianisme avait épurée, en la rapportant à un principe plus élevé et en la dégageant de toute vue sensuelle; c'est d'après cette idée seule que l'on peut s'expliquer le système général de décoration des sépultures chrétiennes, et se rendre compte de chacun de ses éléments.

Il ne s'agit pas d'énumérer ici cette foule d'objets matériellement empruntés au paganisme, qui faisaient à l'extérieur, ou même au sein des sépultures chrétiennes, l'office de simples ornements, tels que bijoux de toute espèce, travaux en ivoire, en verre et en métal, médailles, pierres gravées, qu'on a trouvés en tout temps dans ces tombeaux, et qui font des Catacombes chrétiennes une véritable mine d'antiquités. (*Voy. Tableau des Catacombes*, par M. R. Rochette, chap. 5.) Nous dirons quelques mots des lampes, des vases ou fragments de vases qui constituent assurément les ornements les plus nombreux et les plus intéressants. Les lampes sont pour la plupart de terre cuite, quelques-unes sont en bronze; il s'en est trouvé aussi quelques-unes en argent, ou même d'ambre, il en a été recueilli une de cette espèce, avec d'autres objets et une figurine d'ambre, dans le cimetière de Sainte-Priscille (Boldetti, *Osserv.*, pag. 298, tav. I, n° 7). Elles ont généralement cette forme de barque, *cymbium*, *navicella*, *cymbion*, qui avait eu chez les anciens une signification mystique, appropriée sans peine aux croyances du christianisme où la *barque* était devenue de bonne heure un des symboles les plus populaires, comme représentant l'Église. On en peut citer pour exemple une belle lampe de bronze, en forme de barque, où sont deux personnages, saint Pierre assis au timon, et saint Paul, debout, à la proue, prêchant l'Evangile, et où le mât porte un cartel contenant l'inscription suivante:

DOMINUS. LEGEM. DAT. VALERIO. SEVERO. EUTROPI. VIVAS.

monument ecclésiastique des plus précieux, par la composition, par le sujet et par le travail. Cette lampe se voit à la galerie de Florence; elle est gravée dans le recueil des *Lucerne antiche* de Bellori, tom. III, tav. XXXI, et dans l'ouvrage de Foggini, *De Roman. itiner. D. Petr.*, pag. 485. L'explication en a été donnée par Maffei, *Veron. illustr.*, tom. III, pag. 59; Mamachi, *De' costumi de' primi cristiani*, lib. I, cap. 1, § 4; et en dernier lieu par l'abbé Polidori, *Sulle immagini dei SS. Pietro e Paolo*, pag. XXXIV. Dans une lettre pastorale, que nous avons eu déjà l'occasion de citer (*Voy.* ALLÉGORIE), S. E. le cardinal-archevêque de Lyon a expliqué également cette allégorie.

Le plus grand nombre des lampes des Catacombes ne sont ornées que de figures d'animaux divers et de symboles de toute sorte, les mêmes qui se trouvent habituellement gravés sur les pierres sépulcrales, toujours avec la même signification chrétienne, tels que des palmes, des couronnes, des agneaux, des colombes, des poissons, des candélabres. Le plus souvent elles portent le monogramme du Christ, pour tout symbole; quelquefois aussi, on y voit des figures telles que celles du Christ assis entre deux anges qui le couronnent, sujet de quelques verres chrétiens, qui se trouve sur une de ces lampes, de terre cuite et de travail grossier, recueillie dans un tombeau antique de Corneto, qui avait été occupé plus tard par les chrétiens. Cette lampe fut donnée à M. R. Rochette par l'antiquaire romain Melchior Fossati, qui l'avait trouvée lui-même en place dans un tombeau de Corneto. (*Voy. Bullet. de l'institut. archéol.*, décemb. 1835, pag. 177-180.)

Les vases de verre peints doivent être placés au premier rang parmi les objets d'antiquité chrétienne recueillis dans les Catacombes. Sans parler de ceux de la forme dite vulgairement *lacrymatoire*, qui servirent, dans l'opinion commune des antiquaires romains, à recueillir le sang des martyrs, et qui ont acquis à ce titre, sous le nom d'*ampolla di sangue*, une si grande importance religieuse, il en est d'autres, en très-grand nombre aussi, de la forme de *patère* ou de *soucoupe*, qui se plaçaient à l'extérieur du sépulcre, comme objets d'ornement ou comme moyen de reconnaissance. Des vases, ou des fragments de vase de ce genre ont été publiés par Fabretti, Boldetti, Bottari, Vettori, surtout par Buonarotti, qui a épuisé, dans l'explication de ces précieux monuments, tout ce que l'érudition ecclésiastique fournissait de ressources à son immense savoir. L'ouvrage de Buonarotti porte le titre suivant: *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro ornati di figure, trovati ne' cimiterj di Roma*: « Observations sur quelques fragments de vases antiques de verre ornés de figures, trouvés dans les cimetières de Rome, » Florence, 1716, in-4°. C'est un chef-d'œuvre d'érudition et de critique, et sous tous les rapports, un des plus beaux livres de la science moderne.

Le Musée chrétien du Vatican renferme un grand nombre de ces verres, provenant

du cabinet de Carpegna et de celui de Vettori, ou fournis par des découvertes plus récentes. L'opinion la plus probable sur l'usage qu'en faisaient les chrétiens de Rome est qu'ils avaient servi à la célébration des repas funèbres, ou *agapes*, laquelle avait lieu dans les Catacombes mêmes. De là l'inscription qui se lit le plus habituellement sur ces sortes de verres, et qui se compose de mots grecs écrits en caractères latins :

PIE. ZESES. (BOIS. VIS.)
PIETE. ZESETE (BUVEZ. VIVEZ.);

ou bien de quelque autre formule équivalente et relative au même ordre d'idées, telle que celle-ci :

DULCIS ANIMA VIVAS ;

ou bien cette autre :

BIBE ET PROPINA ;

toutes ces inscriptions, dont la signification, profane en apparence, doit être prise dans un sens mystique, et rapportée à l'intention de ces repas sacrés.

Les représentations qui ornent le fond de ces vases, et qui sont habituellement gravées sur une feuille d'or, et non peintes, consistent en figures du Christ et des apôtres, quelquefois de saints ou de martyrs, presque toujours accompagnées de leur nom. Ce sont donc là autant d'éléments d'une iconographie chrétienne qui se sont conservés sur ces monuments d'une nature si fragile, et qui ajoutent encore à l'intérêt qu'ils inspirent comme objets d'antiquité.

XII.

Dans les parties explorées des Catacombes, on a trouvé une multitude d'inscriptions appartenant aux premiers siècles de l'Église. Elles ont été recueillies avec le plus grand soin par les antiquaires romains. Non-seulement elles ont été copiées avec la plus grande exactitude dans les souterrains eux-mêmes des Catacombes, mais encore elles ont été enlevées avec une pieuse sollicitude et placées dans les salles du Musée sacré du Vatican. C'est là aujourd'hui que l'on peut lire les plus intéressantes de celles qui ont été découvertes ; la plupart ont été publiées ; quelques-unes sont encore inédites. Le P. Marchi, dans son travail sur les Catacombes, interrompu par les troubles de l'Italie, donnera au monde savant toutes les inscriptions nouvellement découvertes, en les accompagnant d'une interprétation, qui sera certainement pleine d'intérêt, à en juger par l'érudition de l'auteur. Pour faciliter l'étude des inscriptions latines des premiers temps de l'ère chrétienne, on a placé, dans les salles du Musée, en regard des inscriptions chrétiennes, un nombre correspondant d'inscriptions païennes, en sorte qu'il est facile d'apprécier les différences qui distinguent les unes des autres.

Zaccaria, dans sa Dissertation de l'usage en théologie des inscriptions chrétiennes, indique d'abord avec soin les caractères qui peuvent servir à faire reconnaître l'authenticité des inscriptions attribuées aux premiers chrétiens. Il enseigne ensuite la manière de les interpréter pour les appliquer à la science théologique. Ce passage du livre de Zaccaria est un modèle de sage critique et de judicieuse analyse : c'est une preuve de plus à ajouter aux preuves nombreuses que nous possédons en faveur de l'érudition éclairée des antiquaires chrétiens de l'Italie. On les a souvent accusés de crédulité : il suffit de lire leurs savants écrits pour dissiper pleinement cette fause accusation. (La dissertation de Zaccaria a été publiée dans le *Cours complet de Théol.* de M. Migne, tom. V.)

L'emploi de certaines expressions appartenant exclusivement aux idées chrétiennes est un des meilleurs caractères pour reconnaître les inscriptions chrétiennes proprement dites. Ainsi, il y a certains mots que l'on trouve *toujours* dans les inscriptions chrétiennes achevées, et que l'on ne rencontre *jamais* dans les inscriptions païennes : tels sont les mots *depositus, depositio, dormitio*, avec les acclamations. Il en est de même des mots *bisomum, trisomum*, tombes renfermant deux ou trois corps. Complétement inconnus dans les monuments païens, ces mots sont d'un usage très-fréquent sur les tombes chrétiennes.

Quant au mot *depositus* (*déposé*), tous les archéologues remarquent avec raison qu'il est essentiellement propre au christianisme, dont il révèle le dogme par excellence, le dogme de la résurrection de la chair, ignoré des païens. Aux yeux du christianisme, la mort n'étant qu'un sommeil, il a fallu, pour exprimer cette vérité nouvelle, trouver des termes nouveaux. La dépouille mortelle confiée à la terre est un *dépôt, depositio*.

Puisque chaque corps mis en terre n'est qu'un dépôt, il fallait un autre mot pour désigner le lieu où reposent tous ces corps destinés à reprendre la vie. Ce mot, le christianisme l'a encore trouvé. Dans la langue chrétienne, les champs des morts s'appellent *cimetières*, c'est-à-dire, *dortoirs*. (*Dormitoria, ut discamus eos qui illic siti sunt, non mortuos, sed somno consopitos et dormire.* — S. Joann. Chrysost. serm. 32, *de Appell. cœmeter.*) De là les mots : *repos, sommeil* (*quies, dormitio ; quiescit, dormit*), qu'on trouve à chaque pas dans nos cimetières primitifs. Citons quelques inscriptions :

AVRELIA. VALERIA. IANVARIA.
QVÆ. VIXIT. ANNIS XXVII
M. V. DI. X. DEPOSITA EST IN PACE.

« *Aurelia Valeria Januaria quæ vixit annis* XXVII, *mensibus* V, *diebus decem. Deposita est in pace.* — Aurelia Valeria Januaria qui a vécu 27 ans, 5 mois et 10 jours ; elle a été déposée dans la paix. »

ZOTICVS HIC AD DORMIENDVM.

« Ici est Zoticus pour dormir. »

FILOS TORGVS HIC DORMIT.

« Filostorgus dort ici. »

DORMITIONE ANC. DEI
OLYMPIATIS. PARENTES
FILIÆ. B. M. F. Q. AN. B. V.
M. XI. D. XXI.

« Sommeil ou lieu du sommeil de la servante de Dieu Olympiade. Ses parents ont fait cette tombe à leur fille chérie, qui vécut cinq ans, onze mois, vingt et un jours. »

CRESCENTIVS VIXIT ANNVM ET
OCTO MENSES IN PACE QVIESCE

« Crescentius vécut un an et huit mois. Repose en paix. »

ROMANVS FELICISSIMO PATRI QVI
VIXIT AN. P. M. XL. IN PA. QVIESCIT.

« Romain à Félicissime son père, qui vécut quarante ans, plus ou moins : il repose en paix. »

Les acclamations adressées aux défunts sont un autre signe qui distingue les inscriptions chrétiennes des inscriptions païennes. Au lieu des froides et insignifiantes formules : *Que la terre te soit légère ! que tes os reposent tranquilles !* Les chrétiens font deux souhaits pleins de consolation et d'espérance : c'est la vie et la paix éternelles en Dieu qu'ils souhaitent à leurs amis.

DIOSCORE VIBE IN ETERNO.

« Dioscore, vis dans l'éternité. » (On sait que les Latins prononçaient le B comme V, ce qui explique le changement fréquent d'une de ces deux lettres pour l'autre : ainsi VIBE pour VIVE, BIBAS pour VIVAS, BIXIT pour VIXIT.)

FAVSTINA DVLCIS BIBAS
IN DEO.

« Douce Faustine, vis en Dieu. »

Quant à l'acclamation *in pace*, elle se trouve presque sur chaque tombe chrétienne, et ne se trouve que là. Or, pour peu qu'on veuille réflechir à la religieuse fidélité avec laquelle les premiers chrétiens transportaient dans leurs usages, dans leurs mœurs, dans leurs paroles, les exemples et leçons du divin Maître, on ne pourra s'empêcher d'y voir le salut donné par Notre-Seigneur à ses apôtres, après avoir consommé sur le Calvaire l'œuvre de la rédemption. « Ce salut, dont le sens est tout à la fois si simple, si sublime et si étendu, a passé des lèvres du Sauveur sur celles de l'Eglise, son épouse. Les inscriptions sépulcrales l'ont emprunté à la liturgie, et sous quelque forme qu'elle soit gravée par l'outil du fossoyeur, cette divine parole conserve la signification évangélique qu'elle a reçue primitivement et qui ne saurait varier. » (M. l'abbé Gaume, les *Trois Rome*, tom. IV, pag. 152.)

Que les inscriptions des Catacombes présentent un grand nombre de noms païens, et même les noms des dieux et des déesses, c'est un fait incontestable, mais qui ne prouve en aucune manière le *paganisme* des tombeaux. En devenant chrétiens, les premiers fidèles conservèrent généralement leurs noms propres; aucune loi ne condamnait cet usage. *Non culpabile fuit gentilibus christianis factis profana deorum nomina non deposuisse, imo assumpsisse, ut pluribus ostendit Cuperus in* MONUM. ANTIQ. pag. 100. (Fabretti, *Inscription.*, cap. 8, pag. 551.) Aussi, non-seulement les Actes des apôtres, mais encore les Actes des martyrs nous offrent à chaque page des noms païens portés par les plus glorieux enfants de la primitive Eglise. Qui ne connaît les sénateurs Pudens et Julius; les officiers et les généraux des armées impériales, Tiburce, Marius, Maurice, Exupère; les nobles matrones Priscille, Théodora, Justa, Plautille, Lucine, Cyriaque; les illustrés vierges Prisque, Pudentienne, Sotère, Flavie, Cécile, Balbine et tant d'autres qui rehaussèrent de tout l'éclat des vertus chrétiennes des noms déjà fameux dans les annales de l'ancienne Rome?

Rien de plus inconstant que l'orthographe et la ponctuation des anciens monuments, chrétiens et païens. La cause en est tout ensemble dans les changements de prononciation auxquels la langue latine ne fut pas moins sujette que les autres; dans l'habitude d'écrire comme on prononçait, sans repos marqué entre chaque membre de phrase; dans l'ignorance et le caprice des ouvriers; dans la douleur des parents, qui, pour donner plus de solennité à leurs regrets, séparaient chaque mot par un ou plusieurs points afin d'obliger le lecteur à faire autant de pauses que l'inscription comptait de paroles et même de lettres ; enfin dans l'amour des vivants qui, pour exprimer leur tendresse envers les défunts, remplaçaient les points par de petits cœurs ou par des palmes si les morts étaient des martyrs. Voici quelques exemples :

J. V. V. E. N. T. I. V. S.
T. I. T. V. S.

« Juventius Titus :

EL. SECVNDINO, BENEMERENTI.
MINISTRATORI. CHRESTIANO IN PACE.
QVI. VIXIT. ANN. XXXVI. DP. III. NON. MAR.

« A Ælius Secundinus, bien méritant, administrateur chrétien, en paix, qui vécut trente-six ans, déposé le trois des nones de mars. » Boldetti pense que le titre d'administrateur chrétien ne peut désigner qu'un diacre. (lib. II, cap. 7, pag. 414.)

B. M.
CVBICVLVM. AVRELIÆ. MARTINÆ. CASTISSIME.
ADQVE. PVDI
CISSIME. FEMINÆ. QVE. FECIT. IN. CONJVGIO.
ANN. XXIII. DXIIII.
BEEMERENTI. QVE. VIXIT. ANN. XI. M. XI. D. XIII. DEPOSITIO.
EIVS.
DEI. III. NON. OCT. NEPOTIANO. ET. FACVNDO. CONSS. IN.
PACE.

« A bonne mémoire. Cubiculum (ou monument) pour Aurélia Martina, très-chaste et très-pudique femme, qui vécut en mariage vingt-trois ans quatorze jours, bien méritante, qui vécut en outre onze ans, onze mois, treize jours; sa déposition le trois des nones d'octobre, sous le consulat de Népotien et de Facundus, en paix. » Cette date donne l'année 336 de l'ère chrétienne.

XIII.

Comme nous l'avons dit précédemment, le savant Zaccaria a écrit une dissertation pour montrer l'autorité théologique des inscriptions chrétiennes. Nous en extrairons quelques passages, propres à faire juger de l'importance de la matière. Nos lecteurs savent en outre que nous jugeons vaine toute étude archéologique qui n'a point de but moral et qui se contente de satisfaire la curiosité.

L'autorité des inscriptions primitives est d'autant plus grande dans les controverses théologiques, que les pierres des Catacombes sont plus anciennes, qu'elles ont été placées dès les temps des prédications apostoliques. Ce sont des témoins dont la déposition est d'autant plus intéressante que nous possédons fort peu d'écrits des Pères de l'Eglise latine contemporains de ces inscriptions. Nous n'avons, en effet, que les ouvrages de Tertullien pour le IIe siècle, que ceux de saint Cyprien et d'un ou deux autres pour le IIIe siècle. La première moitié du IVe siècle en a vu paraître fort peu également, et ce qui est digne d'attention, comme la plupart des Pères latins du IVe siècle sont étrangers à Rome et même à l'Italie, les inscriptions des Catacombes sont les meilleurs et presque les seuls témoins de la tradition romaine. Que l'on se rappelle le triste état de l'Eglise aux premiers siècles, les persécutions, les supplices, les réunions dans les grottes obscures des souterrains, le respect que l'on portait aux martyrs, et l'on concevra aisément le soin qu'ont dû apporter les pontifes et les simples fidèles à ne rien écrire qui fût contraire à la pureté de la foi chrétienne. C'est pourquoi nous pouvons, sans injustice, dire de nos antiques monuments des Catacombes ce que Cicéron disait des monuments primitifs des Romains : « Les exemples tirés des vieux souvenirs, des documents et des monuments les plus anciens, sont pleins de dignité, comme ils sont pleins d'antiquité; ils ont beaucoup de puissance pour prouver, et beaucoup d'agrément pour plaire. » *Exempla ex vetere memoria, et monumentis et litteris, plena dignitatis, plena antiquitatis; hæc plurimum solent et auctoritatis habere ad probandum, et jucunditatis ad audiendum.* (Tullius *in Verrem*, lib. III, orat. 8, num. 90.)

Il nous est impossible de suivre Zaccaria dans tous les développements qu'il donne sur cette matière. Citons plusieurs inscriptions où il est question de Dieu et de son Fils Jésus-Christ.

L'inscription suivante tirée de l'ouvrage de Boldetti, pag. 456, mentionne l'unité de Dieu :

CASSVS. VITALIO QVI VIXIT
ANN. L. VIII. MENSIBVS XI.
DIES X. BENEME. FIL. FECERVNT
IN PACI QVI. IN VNV DEV
CREDIDIT IN PACE.

Une autre, citée par beaucoup d'auteurs, publiée par Mamachi, tom. III, pag. 21, parle de l'unité et de la sainteté de Dieu :

DEO SANC ☧ VNI
LVCI TECVM PACE.

Fabretti et Maffei, *Mus. Veron.*, page 158, rapportent la belle inscription suivante :

DEO MAG
NO AETERN
corona L. STATIVS DI
oleagina. ODORVS QVOT *palma.*
SE PRECIBVS
COMPOTEM
FECISSET
V. S. L. M.

Quant au dogme de la Trinité, voici les inscriptions où il se trouve exprimé. L'inscription en vers qui suit a été publiée par Gruter, pag. 1174, n. 3.

VNIVS COLITVR DVPLEX SVBSTANTIA NATI
VIR-DEVS HAEC DVO SVNT VNVS VTRVMQVE TAMEN
SPIRITVS HVIC GENITORQVE SVVS SINE FINE COHAERENT
TRIPLICITAS SIMPLEX SIMPLICITASQVE TRIPLEX.

Cette inscription paraît antérieure au VIe siècle : le vers qui termine et qui est irrégulier rend cette opinion douteuse

PROTEGAT ILLE TVVM GREGORI PRÆSVLEM GENTS.

Autre inscription, *Hist. litt. de l'Italie*, tom. V, pag. 271.

HIC REQVIESCIT IN SOPNO PACIS
AGELPERGA ANCILLA CHRISTI
QVAE VISCIT AN. PL. M. XVIII. (*plus minus.*)
CREDO DEVM PATREM. CREDO
DEVM FILIVM CREDO DM SPIRITV
SANCTV CREDO Q NOBISSIMO (*novissimo*)
DIE RESVRGAM.

Dans une inscription publiée par Fabretti, on lit le mot lui-même de Trinité :

QVINTILANIVS HOMO DEI
CONFIRMANS TRINITATE.

Cette dernière inscription est de l'année 403, comme on le reconnaît au consulat de Théodose le Jeune. *Hist. litt. d'Italie*, tom. V, pag. 485.

Rien n'apparaît plus fréquemment sur les monuments des Catacombes que le monogramme du Christ, le X. P. (Chi. Ro.), en cette forme ☧. Sur quelques pierres on lit SIGNV ☧, ou IN SIGNO ☧ ; on peut consulter à ce sujet Boldetti, pag. 399 et 85, et Muratori, pag. 1925, 1. On ne peut traduire autrement que par SIGNVM CHRISTI, IN SIGNO CHRISTI. Quelquefois ce monogramme est placé dans un endroit très-apparent et très-élevé : on en voit un exemple dans une lampe du Musée Passerini, figurée dans l'ouvrage de Georgi, *de Monogramm.*, p. 10 ; et sur un calice de verre trouvé dans le cimetière de Saint-Calixte, au rapport de Boldetti, pag. 192. On y remarque saint Pierre et saint Paul, placés le premier à la droite et le second à gauche ; au milieu est le monogramme, dans une espèce de disque et appuyé sur un tronc d'arbre grossier : l'arbre est penché et surmonté d'un chapiteau pour figurer une colonne. Le disque domine la figure des apôtres et occupe la place d'hon-

neur, à la partie la plus élevée de la composition. Sur un autre calice ministériel également en verre, publié par Buonarotti, (tav. XIV, num. 2), on voit le nom du Christ également attaché à une petite colonne. Buonarotti a dessiné et publié un troisième calice encore en verre (tav. VIII, n. 1) sur lequel on voit à la partie supérieure le monogramme du Christ accompagné de deux étoiles rayonnantes. Des espèces d'anses, placées de chaque côté d'un tableau portant le monogramme, indiquent, au témoignage de Gori, que le monogramme peint ou sculpté de cette manière, entouré de couronnes, était ordinairement suspendu dans un lieu élevé au milieu des saintes assemblées. (Gori, pag. 140.)On peut consulter Boldetti sur le même sujet, lib. I, cap. 39, tab. IX. Quant aux couronnes mentionnées par Gori et autres auteurs, elles sont un signe évident du respect que les premiers chrétiens professaient pour le nom du Christ. Le monogramme paraît assez souvent entouré de couronnes de feuillages ou de fleurs sur les monuments funéraires, dans les inscriptions, les sculptures et les peintures. Gori (*loc. cit.*, pag. 143) et Mamachi (tom. III, pag. 69 et suiv.) en rapportent de nombreux exemples. Si tous ces signes sont comparés entre eux, on en déduit aisément un argument très-puissant en faveur de la croyance des premiers chrétiens à la divinité de Jésus-Christ, contre les erreurs des sociniens. On y reconnaît que les chrétiens adoraient Jésus-Christ, ce qui prouve d'une manière victorieuse la foi de l'Eglise primitive.

Un autre argument peut être tiré du monogramme placé entre l'alpha et l'oméga, Α, Ω, comme on en trouve si fréquemment des spécimens sur les tombeaux des souterrains sacrés. Il serait impossible d'en faire un catalogue, tant ils sont nombreux. Indiquons seulement les inscriptions d'Eros, de Nigella, d'Héraclius et de Simplicia, publiées par Fabretti, pag. 553, 567, 573, 581; la pierre de Stéphanie, publiée par les bénédictins Martène et Durand, *Itin. Gall* , part. I, pag. 292; l'épitaphe de Perpétue, publiée par Georgi, *De monogr*, pag. 20; le collier d'un esclave fugitif cité par Pignori dans son Commentaire sur les esclaves, pag. 15; les épitaphes de Mercuria, de Léon et de Maximanès, citées dans Marangoni, Appendice aux Actes de Saint-Victorin, pag. 98 et 104 ; la colonne de la basilique d'Ostie, mentionnée par Gori, pag. 145; l'épitaphe de Denys, citée par Boldetti, pag. 86 ; l'éloge d'Anastase dans le *Nouveau-Trésor* de Muratori, pag. 1826. On peut encore consulter sur ce sujet Aringhi, Bottari, Boldetti, Fabretti, pag. 739, num. 496, et Mamachi, tom. III, pag. 21, 65, 66, 74, 75.

Qu'on se rappelle maintenant le célèbre passage de l'Apocalypse où Jésus-Christ dit en parlant de lui même :

Ego sum Α *et* Ω, *principium et finis, dicit Dominus, qui est, et qui erat, et qui venturus est omnipotens. Ego sum* Α *et* Ω, *primus et ultimus;* et l'on comprendra en quel sens les chrétiens ont employé le signe dont nous parlons. Citons un passage d'un très-ancien ms. gothique-espagnol, ou mozarabe, où l'on voit dans la première oraison qui doit être chantée le 8 des ides de janvier, les paroles suivantes : Α *et* Ω, *initium et finis, Deus et homo, infinitus et præfinitus*, etc., *miserere nobis*. (Gori, pag. 135.)

Produisons à présent quelques inscriptions où l'on retrouve le nom de Jésus-Christ.

1 PETRO ET MARCELLINO IN SIGNO DOMINI ☧
(Muratori, pag. 1925, 1.)

2. REGINA VIBAS
IN DOMINO
ZESV.
(Boldetti, pag. 266.)

3. ☧ PRIMAVIVIS IN GLORIA DEI ET IN PACE DOMINI
NOSTRI ☧ . (*nempe* CHRISTI.)
(Marangoni, *append. aux Actes de Saint-Victorin*, pag. 69.)

4. VITALIANVS MAGISTER MILITVM
QVIESCIT IN DOMINO
ZOSV VIIII KAL
APRILIS.
(Muratori, pag. 1958. 4.)

5 VRSVLA ACCEPTA SIS
IN CHRISTO.
(Boldetti, pag. 266.)

6. HILARI VIVAS
IN DEO
HERACLIAE COMPA
RI SVAE BENEME
RENTI FECIT QVE V
XIT ANIS XXI IN PA
CE LIBERI VIVAS IN
☧
(Muratori, pag. 1885. 5.)

7. HIC IACET PERPETVVS IN CHRISTO
DEO SVO PERBENEMERITVS
QVI VIXIT ANNOS XXV
LEONTIA MATER TITVLVM POSVIT IN PACE
(Muratori, pag. 1923, 5.)

Nous ne pousserons pas plus loin ces citations : nous les avons faites pour montrer de quelle importance en théologie sont les vieilles inscriptions des Catacombes. Les protestants y trouvent la condamnation de leurs doctrines. Que pensent-ils, par exemple, des inscriptions suivantes ? N'y voit-on pas un témoignage frappant en faveur de la croyance catholique, qui admet l'existence du purgatoire et l'efficacité de l'intercession des saints auprès de Dieu, pour les chrétiens qui vivent sur la terre ?

SEPVLCRVM. QVI. IN. HANC. AEDEM VENE.
RANDAE XPI MARTYRIS. CAECILIAE
SITVS EST. IN. QVO. ET. QVIESCIT. IN. PACE
MOSCHVS. HVMILIS. DIACONVS. SCE. SEDIS
APLICE. OMNES. EXPOSCENS. VT. PRO ME
●NVM EXORETIS. QVATENVS. EIVSDEM. SA
CRATISSIMAE. VIRGINIS. INTERVENTIONE.
CVNCTORVM. CONSEQVI. MEREAR. INDVLGENTIAM
DELICTORV.

Cette inscription est extraite du *Trésor* de Muratori, pag. 1914 *b*. Le même auteur en rapporte une autre (pag. 1910, 2.) placée sur le tombeau de Martin, moine et évêque: ROGO VOS OMNES QVI HINC TRANSITIS ORARE PRO ME.

Une autre inscription, plus ancienne encore que les précédentes, est rapportée par Lupi, pag. 167. Elle appartient à LVCIFERA *quæ* MERVIT TITVLVM INSCRIBI UT QVIVIS DE FRATRIBVS LEGERIT ROGET DEVM UT SANCTO ET INNOCENTI ESPIRITO AD DEVM SVSCIPIATVR.

Peut-on rien voir de plus précis pour montrer l'efficacité des prières pour les morts? Si l'on prie pour les morts qui ont encore quelque chose à expier, c'est qu'ils sont dans un lieu intermédiaire entre la terre et le ciel, c'est-à-dire dans le purgatoire. L'inscription du diacre Moschus ne montre-t-elle pas également la croyance à l'*intercession des saints : Quatenus ejusdem sacratissimæ virginis, id est Cæciliæ, interventione cunctorum consequi merear indulgentiam delictorum?*

En terminant notre travail sur les Catacombes, nous faisons à notre lecteur un souhait dont nous empruntons les termes à une inscription des Catacombes (Boldetti, pag. 420) :

QVI LEGERIT VIVAT IN CHRISTV.

CATHÉDRALE (Eglise).—I. L'église *cathédrale* est celle qui possède un siége épiscopal. C'est l'*église* par excellence ; et dans les auteurs on trouve très-fréquemment le nom de la ville où elle est située, comme *église de Lyon, église de Rouen, église de Bourges, église de Tours*, etc., pour désigner la cathédrale. On l'appelle souvent encore *l'église-mère*, parce que primitivement l'évêque seul conférait solennellement le baptême dans son église ou dans le baptistère, monument attenant à la cathédrale et en faisant partie essentielle. De là les priviléges sans nombre qui furent accordés aux *églises matrices* ou *baptismales*.

Tracer l'histoire d'une église cathédrale, c'est écrire l'histoire ecclésiastique d'une ville et d'une province ou diocèse. Aussi, en archéologie, rien de plus important, au double point de vue historique et artistique, que la description de ces édifices.

Dans un ouvrage sur *Les Cathédrales de France*, publié en 1843, sous les auspices de Mgr Dufêtre, évêque de Nevers, nous avons écrit les lignes suivantes, que nous transcrirons ici :

« L'étude des cathédrales de France est éminemment utile et agréable aux esprits sérieux. Elle intéresse également, soit que l'on aime à considérer les admirables transformations que l'architecture a subies de siècle en siècle, sous le souffle de l'inspiration chrétienne, soit que l'on préfère s'attacher à la recherche des causes de cet entraînement immense qui poussait l'art dans des voies mystérieuses, en employant les populations entières à la réalisation des plus gigantesques projets. Au point de vue de l'art, comme sous le rapport historique, cette étude peut faire naître les réflexions les plus religieuses et les plus philosophiques. Qui pourrait résister à des émotions profondes, en contemplant les cathédrales de Reims, d'Amiens, de Paris, de Bourges ou de Chartres? Il suffisait bien pour le triomphe de notre foi que la doctrine évangélique surpassât toute doctrine venant des hommes; mais pour notre consolation, Dieu a voulu que les monuments du christianisme fussent élevés bien au-dessus des autres monuments construits pour des destinations diverses.

« L'aspect seul d'une cathédrale, quand on sait en comprendre la signification, est un des plus admirables spectacles dont puisse jouir l'œil de l'homme sur la terre ; il y trouve l'image d'un temple plus auguste, et comme le vestibule de la Jérusalem céleste. Nous voici devant un des plus beaux édifices du moyen âge : c'est la cathédrale de Reims, d'Amiens, de Bourges ou de Chartres. Voyez d'abord cette façade grave et solennelle; assombrie à sa base par les noirs renfoncements de ses trois portails, elle devient plus légère, à mesure qu'elle s'éloigne du sol. Mille ornements divers s'unissent pour en couvrir toute la surface : dais, aiguilles, pinacles, fleurons, guirlandes, couronnes, statues, bas-reliefs, figures fantastiques, se développent selon les lois d'une symétrie pleine de goût. Au point où les ciselures et les broderies deviennent plus délicates et semblent flotter au souffle des vents, on voit s'élancer ces clochers, ces flèches de toutes hauteurs, de toutes dimensions, luttant d'efforts pour atteindre le ciel et y porter jusqu'aux pieds de Dieu les odeurs de l'encens et l'invocation des peuples. Emblèmes des vœux et des soupirs des fidèles, toutes les parties de la construction se dirigent en haut. Le monument pose à terre, mais c'est pour prendre son essor vers les régions supérieures. La ligne horizontale, génératrice des formes de l'architecture païenne, est entièrement brisée; à sa place se dresse la ligne verticale, qui tend toujours à monter, symbole des aspirations de l'humanité vers son divin Auteur; allégorie sublime des efforts de l'Eglise militante!

« Inclinons notre tête sous ce portail, devant cette multitude qui garnit les voussures et qui peuple ces niches innombrables. Toutes ces figures sont celles des martyrs et des confesseurs de la foi, des saints pontifes qui en ont été les gardiens, des anges et des autres soldats de la milice céleste, qui veillent autour du trône de Dieu. La figure du Christ domine toutes les autres, accompagnée de celle de sa divine Mère, symbole de la justice et de la miséricorde. Tous ont les yeux fixés sur nous, comme pour nous demander compte des sentiments qui possèdent notre cœur et des pensées que nous portons au pied des autels.

« Franchissons le seuil de la basilique. O merveille! Au lieu de cet aspect grave et mélancolique de l'imposante façade, c'est comme une apparition des splendeurs célestes! Les voûtes semblent suspendues en l'air, comme une tente magnifique soutenue par les anges. Les colonnes s'élancent avec grâce et s'unissent étroitement en gerbes légères; les arcades se succèdent dans une perspective enchantée; l'œil mesure avec étonnement les

proportions des nefs, qui se perdent dans une profondeur sans limites. L'enceinte est entourée d'un réseau transparent que les illusions de l'optique reculent à l'infini. La lumière glisse sous les courbes des voûtes et se répand dans tout l'édifice, teinte des mille nuances de l'iris, en traversant les riches vitraux de couleur. Les images des saints apparaissent aux fenêtres, brillantes et lumineuses, au milieu des plus somptueux reflets de la pourpre, de l'azur et de l'or, comme participant déjà aux glorieux attributs des corps ressuscités. Quel ensemble de beautés ravissantes! Il faudrait un langage plus pompeux, plus abondant, plus riche que le nôtre pour exprimer convenablement ces harmonies mystérieuses qui nous transportent comme si nous étions frappés *d'un rayon des gloires inénarrables qui enveloppent le trône de l'Agneau!* Une cathédrale catholique, avec sa vaste étendue, ses autels nombreux, son symbolisme expressif, la vie qui palpite dans tous ses membres, s'il est permis d'employer cette expression, ne saurait être comprise que de ceux qui gardent dans leur âme le précieux dépôt de la foi chrétienne, et qui partagent toutes les espérances de l'Eglise, notre mère commune. C'est un livre scellé, dont ne sauraient avoir la clef les hommes nourris seulement de froides théories, qui n'admirent dans ces monuments inspirés que des pierres bien travaillées, réunies avec art, disposées avec le sentiment du grand et du beau. La description de nos cathédrales serait bien sèche et bien aride, si l'on n'y mêlait pas, comme un parfum, les souvenirs et les espérances de la Religion. L'Eglise catholique, *c'est cette Jérusalem nouvelle venant de Dieu, parée comme une épouse qui s'est revêtue de ses plus riches ornements pour paraître devant son époux; cette ville d'un or pur, semblable à un verre très-clair, dont la muraille de jaspe repose sur sept fondements enrichis de toutes sortes de pierres précieuses.* » (Apocalypse de S. Jean.)

II

Voici le plan que nous avons adopté pour donner une idée des magnifiques cathédrales que l'inspiration chrétienne a élevées dans l'Europe catholique. Nous décrirons successivement une cathédrale du XIe siècle : nous avons choisi celle de Valence; une cathédrale du XIIe siècle, celle de Noyon; une cathédrale du XIIIe siècle, celle d'Amiens; une cathédrale du XIVe siècle, celle de Tours (à cause du transsept et de plusieurs travées de la nef); une cathédrale du XVe siècle, celle de Saint-Flour. Nous donnerons ensuite et plus brièvement la description de toutes les cathédrales de France, d'Angleterre et de Belgique, et celle des principales cathédrales de l'Allemagne. Nous renvoyons les personnes qui voudront avoir de plus longs détails sur les cathédrales de France, possédant encore actuellement leur titre de cathédrale, depuis la restauration de l'Eglise gallicane par Pie VI, au livre intitulé *Les Cathédrales de France*, que nous avons publié en 1843, à Tours, chez M. Mame.

III.

Cathédrale de Valence (XIe siècle). — Cette église éprouva de nombreuses et fréquentes catastrophes jusqu'au commencement du XIe siècle. Les Vandales et les Goths ouvrirent la marche : ils furent suivis des armées des barbares, qui répandirent si longtemps dans nos provinces le désordre, l'incendie et la mort. Les villes les plus florissantes ne présentaient, après le passage du fléau, qu'un monceau de cendres et de ruines. Nous ne suivrons pas davantage l'histoire des désastres de Valence : notons cependant que les Normands, en 860, parurent sous les murs de cette ville et qu'ils la livrèrent au pillage, après l'avoir prise d'assaut. Les protestants ou prétendus réformés, qui semèrent dans notre pays, comme dans plusieurs autres, presque autant de ruines que les barbares, en 1566, s'agitèrent avec tant de violence, qu'ils réussirent à s'emparer de Valence et de quelques autres villes du Bas-Dauphiné. En cette circonstance les monuments religieux ne furent guère respectés par ceux qui venaient de renier la foi de leurs pères. Ils les détruisirent ou les mutilèrent, comme en matière de dogme ils avaient détruit ou mutilé la croyance catholique.

En 1095, le pape Urbain II, en allant prêcher la croisade à Clermont et à Tours, passa par Valence, où il fit la consécration solennelle d'une cathédrale nouvellement construite. Le monument actuel, dans ses principales parties, remonte à cette époque reculée. On pourra s'en convaincre par les caractères architectoniques, qui sont évidemment ceux du style romano-byzantin secondaire. Ajoutons qu'il existe, surtout dans cette partie de la France, peu d'édifices où ce style, noble dans sa simplicité, soit exprimé avec plus de grandeur et d'harmonie. Il y présente, en outre, quelques particularités qui le recommandent vivement à l'attention des antiquaires.

Le plan de l'église de Valence est assez régulier : il y a deux collatéraux autour de la nef principale, sans chapelles accessoires. Le transsept en est assez vaste. Les fenêtres absidales, comme celles du transsept, sont en plein cintre; elles sont fort curieuses à l'extérieur. Elles sont surélevées et entourées d'une archivolte ornée de grosses perles. Au-dessus, on voit de petites fenêtres géminées, également à plein cintre. Les grandes fenêtres sont séparées l'une de l'autre par deux petits contre-forts en éperons, d'un aspect assez pauvre. A la partie inférieure des chapelles absidales, on voit des contre-forts formés d'une colonne à chapiteau, dont le tailloir supporte une partie rampante, dans le genre des couronnements inclinés, qui surmontent les contre-forts de la période romano-byzantine : cette disposition, assez élégante, n'est pas propre à la cathédrale de Valence. Nous la retrouvons dans nos monuments du centre de la France et dans ceux

de la Champagne, de la Normandie et de la Picardie. Ce qui semble particulier à Valence, c'est l'accouplement de ces espèces de contre-forts. La corniche, au-dessous des combles, est ornée de petits modillons fort simples, et les toits sont aplatis et recouverts de tuiles creuses, comme ceux de presque toutes les constructions du midi de la France.

IV.

Cathédrale de Noyon (XIIe siècle). — Avant tout, il faut jeter un coup d'œil sur le monument tel qu'il est aujourd'hui. Du haut des anciens remparts de Noyon, remparts dont il n'existe plus que d'informes débris, on voit s'élever au-dessus des toits et des fumées de la ville, deux puissantes tours carrées, flanquées chacune à leurs quatre angles d'épais et robustes contre-forts. Ces tours ne s'élancent pas en pyramides; elles sont presque aussi larges au sommet qu'à la base; elles ne sont pas couronnées par des flèches légères; leur toiture en ardoise est courte et ramassée. Tout en elles est sombre et sévère comme la couleur des pierres dont elles sont construites; elles semblent placées là plutôt pour défendre la ville contre l'ennemi que pour renfermer les cloches qui appellent les fidèles à la prière.

Cependant, derrière ces tours on voit se prolonger un noble et gracieux édifice, vaste corps d'église terminé par un chevet d'où rayonnent de nombreux arcs-boutants, et interrompu, vers le milieu de sa longueur, par deux bras ou transsepts arrondis à leur extrémité. La forme de ces transsepts produit une succession de lignes courbes et serpentantes que l'œil se plaît à suivre, et communique à tout le corps de l'église une apparence de souplesse et de grâce qui contraste admirablement avec le mâle aspect des deux clochers. Les proportions élancées du monument, la forme aiguë du toit, la riche dentelle qui se découpe en festons sur sa crête, tout concourt à vous persuader que c'est là une de ces brillantes églises créées dans un des siècles où le style à ogive unissait l'élégance à la fermeté; mais bientôt vos yeux, se portant de l'ensemble sur les détails, vous font apercevoir que toutes les ouvertures de la nef sont à plein cintre, et que, sauf dans deux étages des transsepts, dans quelques parties de l'abside, dans les deux tours et dans la façade, l'ogive n'apparaît pas sur l'extérieur du monument. Il est vrai que ces pleins cintres sont sveltes et élancés; ceux qui règnent dans la partie supérieure de la nef et des deux transsepts ont même cela de particulier, qu'une longue et élégante colonnette les divise comme une sorte de meneau, et qu'un vide assez profond, les séparant du corps même de la muraille, produit un effet d'ombre très-prononcé, sur lequel se détachent d'une manière lumineuse et la colonnette et la double arcade à plein cintre qu'elle soutient. C'est là une combinaison aussi rare qu'ingénieuse, qui donne à toute l'architecture extérieure de la nef et des transsepts un grand air de richesse et d'élégance, et dont on chercherait vainement un exemple dans les monuments de l'époque exclusivement romane ou byzantine. Ainsi cette cathédrale de Noyon, quoique presque entièrement percée d'arcades semi-circulaires, ne produit extérieurement, ni par l'ensemble de ses formes, ni par les détails de sa construction, la même impression qu'un monument à plein cintre proprement dit.

Avant d'entrer dans l'intérieur de l'église, il faut en examiner de plus près les parties extérieures, et d'abord ce vaste porche qui s'avance en terrasse et qui abrite sous son triple berceau de voûtes les trois portes de la nef. Bien qu'il nuise à l'unité de la façade en la coupant et en la masquant en partie sous certains points de vue, il est d'un aspect imposant; c'est un noble péristyle qui ajoute à la profondeur de l'église, et qui prépare dignement à entrer dans le temple.

A gauche du porche, ce vieux bâtiment éclairé par cinq grandes ogives si richement encadrées et divisées par des moulures si nettes et d'un profil si pur, c'est l'ancienne salle du chapitre. Derrière la salle du chapitre il existe un ancien cloître, dont cinq travées seulement sont encore debout; chacune de ces travées se compose d'une grande ogive subdivisée en quatre compartiments et ornée de trèfles rayonnants, finement découpés dans la pierre. Au fond de la cour de ce cloître, les arcades sont ruinées, mais le mur qui les soutenait subsiste encore. C'est un beau mur crénelé, d'une conservation parfaite, et sur lequel on voit courir une frise de feuillages admirablement sculptés et refouillés. Si nous cherchions les effets pittoresques, nous nous arrêterions dans les ruines de ce cloître, au milieu de ces beaux débris de sculpture et en face de ces créneaux qui donnent à cette sainte demeure comme un dernier reflet de son ancienne domination temporelle et féodale.

Au sortir du cloître, on aperçoit la sacristie, percée de quatre grandes ogives moins riches que celles de la salle du chapitre, mais d'une courbe élégante et d'un heureux dessin; puis, enfin, nous voici devant le chevet de l'église : il se compose de deux rangs de terrasses, s'élevant comme de vastes gradins autour de l'abside et se reliant à elle par deux séries d'arcs-boutants superposés. Cet ensemble produirait un admirable effet, s'il n'avait été déshonoré par les barbaries du dernier siècle. Au lieu de restaurer les anciens arcs-boutants, on leur a substitué des contre-forts concaves et chantournés, surmontés de vases à parfums, d'où s'échappent de soi-disant flammes, dont l'agitation immobile produit la sensation la plus désagréable. Ce sont là les folies où tombe la sculpture toutes les fois qu'elle oublie que son domaine a des limites qu'elle ne peut impunément franchir.

Des deux côtés du chevet, en se dirigeant vers les transsepts, on aperçoit deux portes dont les sculptures ont subi de grandes mutilations. L'une, celle du côté du nord, connue sous le nom de porte Saint-

Pierre, est précédée d'un porche qui l'a, en partie, protégée contre les injures du temps et des hommes. Les statues et les ornements du soubassement ont seuls complétement disparu; les chapiteaux et les archivoltes, au contraire, sont en assez bon état; mais les sculptures dont on les a brodés affectent un goût tourmenté, tournoyant et indécis, dont on ne voit pas d'exemple dans la belle époque romano-byzantine, et qu'on rencontre rarement même dans sa décadence. C'est un luxe de rinceaux et de volutes qui, à force de se contourner, passent subitement de la maigreur à l'enflure : de telles sculptures ont l'air d'être estampées plutôt que taillées et ciselées; elles donnent à la pierre l'aspect du plâtre et du carton, et semblent appartenir à la famille de ces ornements que les raffinements de la mode firent éclore il y a un siècle environ. L'autre porte, qu'on nomme la porte de Saint-Eutrope, quoique beaucoup plus mutilée, conserve les traces d'un goût plus sobre et plus pur. On remarque, à droite et à gauche, deux petits groupes sculptés en saillie sur la pierre, dont il est difficile de bien distinguer les sujets, tant ils sont dégradés, mais dont le mouvement général est heureux, et dont l'exécution dut être ferme et hardie. Enfin, en levant les yeux du côté du chœur, on aperçoit un pan de muraille se distinguant de toutes les autres parties de la construction qui lui sont adhérentes, soit par la vigueur de son appareil, soit par l'aspect noirâtre de ses pierres frustes et rongées, soit enfin par une corniche dont les détails sont plus robustes et plus largement dessinés que dans toutes les autres parties de l'édifice. En un mot, ce pan de muraille a toutes les apparences d'une assez grande vétusté; il y a toute probabilité que c'est là une des parties les plus anciennes de l'église.

Retournons maintenant à l'autre extrémité de l'édifice; entrons sous le grand porche et pénétrons dans la nef. Un spectacle imposant et harmonieux s'offre à nous. Ce ne sont pas des dimensions gigantesques, mais telle est la justesse des proportions, que l'œil ne demande à pénétrer ni plus loin, ni plus haut. La largeur, la profondeur et l'élévation du vaisseau sont combinées dans des rapports de parfaite concordance. Ce n'est pas cet élancement vertical et aigu, cette apparence presque aérienne et fragile des constructions dont l'ogive est le principe unique; ce n'est pas non plus cet air de force et de majesté, cette solidité puissante dont l'arcade semi-circulaire est l'élément générateur : c'est vraiment un mélange, une fusion des effets de ces deux sortes de style; le génie de la transition semble planer sous ces voûtes, aussi robustes que hardies, mais, avant tout, harmonieuses.

Et pourtant, au premier aspect, vous croyez entrer dans un monument où l'ogive seule est admise : les arcades, les voûtes, se terminent en pointe; les nervures et l'ensemble de la décoration semblent empruntés à une église entièrement à ogives. Ce n'est qu'au bout d'un instant, en levant la tête, que vous vous apercevez que les grandes fenêtres qui éclairent le sommet du vaisseau sont à plein cintre; que le plein cintre règne également dans la petite galerie placée au-dessous de ces fenêtres; que, dans le chœur, les trois premières travées reposent sur des arcades semi-circulaires, et que la décoration des chapelles groupées autour de l'abside se compose aussi de petits arcs à plein cintre. Enfin, si vous montez dans les vastes galeries ou tribunes qui s'étendent sur tous les collatéraux de la nef et du chœur, là encore vous trouvez des fenêtres circulaires, que, du sol de la grande nef, vous ne pouviez apercevoir. En un mot, cet intérieur d'église, dont la construction vous semblait d'abord ne dériver que du principe de l'ogive, se trouve en réalité contenir au moins autant d'arcs à plein cintre que d'arcs aigus.

Ce n'est pas tout : en descendant dans les détails, vous trouvez certaines dispositions du plan qui semblent n'appartenir qu'aux constructions de l'époque romane; ainsi, par exemple, les arcades de la grande nef reposent alternativement sur un pilier carré, flanqué de colonnes engagées et sur une colonne cylindrique complétement isolée. Cet emploi alternatif de deux genres de supports différents se rencontre fréquemment dans les monuments à plein cintre; il disparaît entièrement dès qu'on entre dans l'époque à ogive proprement dite. Il en est de même de ces anneaux saillants, dont sont coupés, de distance en distance, les faisceaux de longues colonnettes qui séparent les dernières travées du chœur et la première de la nef. Ce mode de décoration ne se rencontre plus dès que le style vertical a pris son complet développement. Enfin, dans quel édifice purement à ogive trouvons-nous ces transsepts terminés en hémicycles? N'est-ce pas dans les constructions romanes, dans celles-là surtout qui sont empreintes du caractère byzantin, qu'il faut chercher des exemples de cette belle disposition?

Ainsi, de tous côtés, dans cette belle cathédrale de Noyon, on retrouve la trace de traditions antérieures à l'époque où elle semble avoir été construite. Elle a beau porter le cachet du style à ogive, les souvenirs du style à plein cintre l'enveloppent et la dominent.

Plus on regarde de près, plus le problème se complique. Dans la plupart des monuments que nous a laissés l'époque de transition, on voit la construction se modifier, se transformer, pour ainsi dire, couche par couche : le monument change d'aspect à mesure qu'il s'élève, à mesure que le temps a marché. Ce sont d'abord de larges piliers ou d'épaisses colonnes supportant de lourds arceaux; puis au-dessus commence un système plus léger, qui enfin se termine en ogives. Ici, au contraire, l'ogive apparaît près du sol, et c'est le plein cintre qui couronne l'édifice. Le mélange des deux éléments s'est donc opéré d'un seul jet : ils semblent avoir été confondus ou plutôt ma-

riés avec intention. On dirait une sorte d'accord et comme une transaction pacifique entre deux principes rivaux.

De telles exceptions peuvent-elles être l'effet du hasard? Évidemment non; elles ont une apparence trop régulière et trop systématique pour n'être que des accidents. Quelles sont donc les causes qui les expliquent? C'est à l'histoire qu'il faut les demander. — *Voy.* STYLE ROMANO-BYZANTIN TERTIAIRE OU DE TRANSITION. (Monographie de Notre-Dame de Noyon, par M. L. Vitet, membre de l'Institut, 1re partie, pag. 4 et suiv.)

V.

La cathédrale de Noyon a 284 pieds de longueur dans œuvre, depuis la porte principale jusqu'au fond de l'ancienne chapelle de Saint-Eloi, aujourd'hui sous l'invocation de la sainte Vierge, derrière le chœur, et 315 pieds, en ajoutant l'antéportique ou porche saillant qui orne le portail. Ce péristyle, qui occupe toute la largeur du monument, a lui-même 31 pieds de profondeur, 84 de largeur dans œuvre, et 98 hors d'œuvre.

La largeur de la nef, prise du centre des colonnes, est de 31 pieds 6 pouces, et celle des collatéraux, de 14 pieds 9 pouces : en tout 61 pieds dans œuvre, non compris les chapelles. La croisée de l'église a 143 pieds de longueur sur une largeur de 30 pieds, également dans œuvre.

La hauteur de l'église sous voûte est de 70 pieds dans la nef, et de 68 dans le chœur et les transsepts, parce qu'on monte de deux pieds pour aller de la nef dans cette partie de l'église, appelée autrefois la croisée.

La tour qui s'élève au-dessus de l'entrée du collatéral méridional a 150 pieds de maçonnerie depuis le pavé jusques et y compris l'entablement. Elle est couverte par un toit en ardoise, qui a 50 pieds de hauteur. Celle que l'on voit du côté opposé, vers le septentrion, est de la même hauteur; mais la maçonnerie est de 5 pieds plus élevée. Cependant, comme le toit, également en ardoise, n'a que 45 pieds, il en résulte que les deux tours ont en tout l'une et l'autre environ 200 pieds d'élévation.

La nef majeure est composée de cinq grandes travées bien distinctes, divisées elles-mêmes par une colonne cylindrique recevant la retombée d'arcades à ogive qui séparent cette nef des collatéraux, et qui s'appuient de l'autre part sur le chapiteau d'une colonne engagée. Sur la façade du pilier, une autre colonne, également engagée et flanquée de colonnettes, s'élance avec elles jusqu'à la naissance de la grande voûte qui est ogivale, et toutes trois vont soutenir l'arc-doubleau et les nervures des arcs-croisés de cette même voûte. De leur côté, les cinq colonnes isolées supportent sur leurs chapiteaux trois autres colonnettes qui s'élèvent avec élégance à la hauteur des premières, et celles-ci viennent soutenir avec elles l'arceau et les nervures centrales.

Au-dessus des collatéraux est un magnifique triforium. C'est une large tribune qui s'étend, en longueur et en largeur, sur toute l'étendue des bas-côtés. On en voit un exemple semblable à Saint-Etienne de Caen, à Notre-Dame de Châlon-sur-Marne, à Notre-Dame de Laon. Les ouvertures sur la nef répondent à celles du rez-de-chaussée; elles sont percées d'arcades ogivales; mais celles-ci, d'une ornementation à la fois simple et riche, en contiennent deux autres divisées par une légère colonne et surmontées d'un trèfle à jour. L'ensemble de ces nombreuses ogives géminées, couronnées d'un trilobe et réunies dans une autre plus grande, les unes et les autres ornées de colonnettes, de moulures, de tores, et enrichies de balustrades en fer, d'un style moderne, est d'un effet des plus agréables.

Plus haut, au-dessus du triforium, est une élégante petite galerie à plein cintre, qui a doublé, comme l'étage qu'elle surmonte, le nombre de ses ouvertures, au moyen de quatre arcades; et plus haut encore, au quatrième étage, on aperçoit la claire-voie formée de fenêtres jumelles à plein cintre, encadrées à leur tour dans un arc semi-circulaire. Cette suite alternative de piliers multiples et de colonnes monocylindriques, du sommet desquelles s'élancent de fines colonnettes; ces quatre étages si gracieusement superposés l'un sur l'autre; cette progression géométrique de dix, vingt, quarante arcades, s'élevant successivement jusqu'à la voûte; ce triforium et ces collatéraux recevant le jour par des ouvertures semi-circulaires; ce mélange enfin si heureusement combiné du plein cintre et de l'ogive, produisent un effet difficile à décrire.

Les extrémités des transsepts ou de la croisée, au lieu d'être terminées carrément, comme dans presque toutes les églises, se terminent en hémicycle, comme l'abside du chœur. Cette curieuse disposition, dont nous avons parlé précédemment (*Voy.* ABSIDE), et dont nous avons cité des exemples semblables ou analogues, est rare, surtout dans les grands vaisseaux, et, jointe à diverses particularités que nous allons rapporter, elle excite une vive attention. Ainsi, les arcs doubleaux, les arceaux et les nervures de la voûte reposent sur trois rangs de colonnes engagées sur les côtés, et sur six colonnettes isolées dans le rond-point, retenues à la muraille seulement par des nœuds ou annelures saillantes, placées de distance en distance. Le rez-de-chaussée présente des arcades circulaires pleines dans la partie droite, et ogivales dans l'hémicycle; mais elles renfermaient autrefois des fenêtres ou des rosaces à quatre-feuilles à l'ouest, et des fenêtres en tiers-point aux extrémités.

Le premier étage se compose uniquement d'une petite galerie à plein cintre, servant de communication entre le triforium du chœur et celui de la nef; mais elle est surmontée elle-même d'une autre galerie ou grand couloir formé d'arcades à ogive, soit

simples, soit géminées sur les côtés, et à deux ogives encadrées dans une autre, dans les cinq travées du rond-point.

Ce grand couloir, qui produit le plus bel effet, est éclairé en grande partie par des fenêtres jumelles également ogivales. Plus haut, au dernier étage, on aperçoit la claire-voie, formée de fenêtres géminées à plein cintre, semblables à celles de la première travée de la nef, et dont plusieurs sont, comme elles, couronnées d'un trèfle ou trilobe à jour.

Le chœur se compose de quatre piliers à colonnes cantonnées, à l'entrée, et plus loin de huit colonnes monocylindriques, formant onze arcades de rez-de-chaussée, savoir, trois à plein cintre, et cinq à ogive, dans l'hémicycle. Les huit colonnes isolées, jadis toutes semblables les unes aux autres, et dont le fût d'un seul jet a 10 pieds de hauteur sur 20 pouces et demi de diamètre au renflement, ces colonnes, dont la hardiesse étonne lorsqu'on est dans le triforium qui les surmonte, ne sont pas posées immédiatement sur leur base, mais sur un flan ou bourlet de plomb de 2 pouces à 2 pouces et demi d'épaisseur, qui est sur elles en guise de ciment, indice d'une haute antiquité.

Au-dessus d'elles est également un autre flan ou bourlet en plomb d'un pouce à trois quarts de pouce aussi d'épaisseur, sur lequel est posé le chapiteau, du sommet duquel s'élancent, pour supporter les arceaux et les nervures de la voûte, trois colonnettes retenues à la muraille par sept triples nœuds ou annelures saillantes enrichies de filets.

Au-dessus du collatéral qui règne autour du chœur est un superbe triforium qui a servi de modèle à celui de la nef; mais les ouvertures en sont différentes et distribuées d'une autre manière. Ainsi, l'arcade située entre les piliers multiples qui portent le clocher central est à plein cintre, et toutes les autres sont à ogive; mais celles du rond-point sont simples, tandis que celles qui sont au-dessus des arcades du bas (9 pieds et demi et 12 pieds et demi d'ouverture), sont jumelles et reposent au centre sur un faisceau de trois colonnettes, adossées à une courte distance. De cette manière, au lieu des onze arcades du rez-de-chaussée, on en compte quinze au premier étage : ces dernières sont ornées de moulures très-prononcées.

Tout dans cette galerie est un sujet d'étude et d'étonnement. Les fenêtres qui l'éclairent sont ogivales dans l'hémicycle, semi-circulaires dans la partie droite. Les chapiteaux des colonnes et des colonnettes sont remarquables par leur variété. Dans la nef, ils sont ornés de feuillages de plantes grasses et de végétaux fantastiques. Les plantes sont disposées de manière à former des entrelacs dans lesquels se jouent des oiseaux, des lions, des salamandres et des caméléons. On y voit des joueurs d'instruments, des animaux n'ayant qu'une tête pour deux corps, des sirènes ou oiseaux à tête humaine, des centaures fuyant, mais décochant leurs flèches l'un contre l'autre, enfin tout ce qui caractérise les sculptures des monuments au XII^e siècle.

Les chapelles absidales sont au nombre de neuf. Les quatre premières sont carrées et éclairées par une seule fenêtre à plein cintre; mais les cinq autres, qui rayonnent autour du rond-point, sont circulaires et éclairées par deux fenêtres ogivales, quoique l'ouverture sur le collatéral soit à plein cintre comme celles des chapelles carrées.

Donnons une courte description de l'une des cinq chapelles absidales et circulaires : elle conviendra à toutes ces chapelles, puisqu'elles sont entièrement semblables. Cinq colonnes isolées, et retenues seulement à la muraille par une annelure, sont placées à des distances égales pour soutenir les arceaux de la voûte, et divisent la chapelle en quatre panneaux à ogive bien distincts. Dans les deux panneaux du milieu, et immédiatement au-dessous de la voûte, se trouvent deux fenêtres ogivales ornées de colonnettes et d'un tore qui se reproduit dans les deux panneaux voisins. Ces fenêtres ont 9 pieds environ de hauteur sur 3 de largeur. Au-dessous, on voit, en guise de lambris, autour de la chapelle, huit arcades aveugles à plein cintre et à moulures très-fortement prononcées, portées par de petites colonnes à chapiteaux. Ces huit arcades, disposées deux à deux dans chaque panneau, et couronnées, à la hauteur de 8 pieds 3 pouces, par une petite corniche saillante de 2 pouces, produisent un effet des plus satisfaisants.

Nous ne dirons rien des chapelles de la nef; elles sont postérieures au monument. Nous mentionnerons seulement la riche chapelle de Charles de Hangest : elle fut commencée par l'évêque de ce nom, mort le 29 juin 1528. C'est une des œuvres les plus brillantes de la renaissance française.

La cathédrale de Noyon, soit par son ensemble, soit par ses détails, est certainement un des édifices les plus remarquables et des plus intéressants que possède la France. Tous les caractères de la transition du style romano-byzantin au style ogival y sont admirablement exprimés. C'est dans cette noble construction que l'on peut étudier avec le plus de fruits les signes de cette transformation extraordinaire qui eut lieu dans l'art de bâtir au XII^e siècle. C'est en voyant un immense monument, comme celui de Noyon, où tous les caractères intermédiaires entre l'architecture romano-byzantine et l'architecture ogivale sont évidents, même aux yeux les plus prévenus, que l'on comprend la vanité des théories de certains archéologues normands, qui prétendent que le style à ogives pur a été créé dans la Basse-Normandie tout à coup, sans recherche, sans tâtonnements et d'inspiration. — *Voy*. AGE DES MONUMENTS, ANALOGIE, OGIVAL, TRANSITION.

VI.

Cathédrale d'Amiens (XIII^e siècle). — La cathédrale d'Amiens est, à notre avis, le plus beau type de l'architecture ogivale du XIII^e

siècle. On rencontrera, peut-être, dans d'autres monuments, en France, en Angleterre, en Allemagne, des parties qui seront jugées plus parfaites; mais nulle part on ne trouvera un ensemble aussi remarquable. Nous en prenons la description dans notre livre des *Cathédrales de France*.

Si, parmi nos monuments religieux nationaux, quelque édifice gothique jouit d'une réputation populaire non usurpée, c'est, sans contredit, la magnifique cathédrale d'Amiens. Bâtie au XIIIe siècle, dans un espace de temps fort court, elle ne présente point dans son ensemble ces disparates fâcheuses de style qui blessent toujours la vue. C'est un tout d'une grande harmonie et perfection. On pourrait choisir cette église comme l'expression la plus étonnante de la pensée chrétienne et artistique du moyen âge : elle y est complète; elle s'y montre dans tous ses développements, dans toute sa beauté, dans toute sa splendeur. Il faudrait être insensible aux émotions toujours produites par la contemplation d'un chef-d'œuvre, pour ne pas comprendre la suprématie de cette cathédrale. Quand on pénètre pour la première fois dans cette immense enceinte, au milieu d'une forêt de colonnes, sous ces voûtes élevées, qui ont tant de fois retenti des chants des générations passées, à la vue du rond-point étincelant de l'abside, il faudrait n'avoir au cœur nulle fibre noble et généreuse pour ne pas être profondément impressionné !

Les commencements de l'église d'Amiens sont obscurs, et son berceau fut entouré de persécutions. Son premier apôtre, saint Firmin, cueillit la palme du martyre en 303. Suivant l'admirable usage de la primitive Eglise, dans chaque contrée, les premiers temples chrétiens furent élevés sur la sépulture des martyrs, et l'autel ne fut originairement que le tombeau qui couvrait leurs restes précieux. Vers le milieu du IVe siècle, saint Firmin le Confesseur, troisième évêque d'Amiens, fit construire une église sur le lieu même où son saint prédécesseur avait répandu courageusement son sang. Cet édifice, comme tous ceux de ces âges reculés, dut être modeste; consacré sous l'invocation de *Notre-Dame des Martyrs*, il servit d'église épiscopale pendant plus de deux siècles et demi : telle est l'origine de la noble et sainte église d'Amiens (1).

Lorsque saint *Salve* ou *Sauve* monta sur le siége épiscopal, en 613, il voulut visiter les reliques de l'illustre martyr d'Amiens, déposées sous l'autel de la mère-église. Par un prodige qui n'est point rare dans les annales de la religion, Dieu voulut honorer les restes mortels de son serviteur par des prodiges éclatants. Une odeur exquise s'exhala des ossements bénis du martyr, des malades obtinrent la santé par sa puissante intercession, la nature se montra sensible en couvrant les arbres de feuilles et de fleurs, au milieu de l'hiver. Toutes les populations environnantes accoururent en foule au bruit de ces merveilles, pour rendre leurs hommages au glorieux évêque et pour participer aux faveurs spirituelles qu'il répandait dans les âmes. Les dons de la piété reconnaissante furent si considérables que saint Salve résolut d'en consacrer le produit à bâtir une nouvelle église, dans laquelle il transféra solennellement les reliques vénérées. Il y établit son siége épiscopal, après avoir laissé à Notre-Dame des Martyrs quelques prêtres pour y célébrer l'office divin, et avoir changé son nom en celui de *Saint-Acheul*, qu'elle porte encore aujourd'hui. La seconde cathédrale était une construction somptueuse pour le temps, composée cependant en grande partie de bois de charpente (1). Elle fut dédiée à la sainte Vierge et à saint Firmin.

Lorsque les hommes du Nord apportèrent sur nos côtes le ravage, l'incendie et la mort, la ville d'Amiens ne put se soustraire aux coups de ces terribles pirates. L'église épiscopale fut brûlée par eux en 881. Reconstruite au premier moment de sécurité, elle fut ruinée par le tonnerre à plusieurs reprises différentes. Enfin, en 1218, elle s'écroula entièrement dans un embrasement général occasionné par la foudre, qui consuma tous les titres, les martyrologes, les anciens calendriers et les archives du chapitre et de l'évêché.

A cette époque si déplorable, le trône épiscopal était occupé par un prélat pieux et zélé. Evrard de Fouilloy chercha les moyens de relever son église cathédrale de ses ruines encore fumantes. Il fit un appel à son clergé et à tous ses diocésains. La voix du premier pasteur fut entendue; d'immenses ressources lui furent immédiatement assurées.

L'architecture venait de subir un grand changement. Une immense impulsion avait emporté les architectes dans des voies nouvelles. Aux édifices romano-byzantins, généralement lourds et massifs, avaient succédé des édifices d'une hardiesse, d'une élégance, d'une grâce inouïes; c'était toute une révolution, révolution de progrès, qui devait remplir nos villes de constructions merveilleuses qui en feront à jamais le plus bel ornement. L'évêque Evrard comprenait les tendances de cette étonnante rénovation apportée dans l'art de bâtir; il choisit, pour dresser le plan et pour présider aux travaux de sa cathédrale, le plus célèbre architecte de son temps. Robert de Luzarches, l'Ictinus chrétien, le Bramante du moyen âge, voulant justifier la confiance du prélat, tenta, par un effort de génie, de surpasser les monuments élevés avant lui. Les fondements de la nouvelle basilique furent posés en 1220, sous le pontificat d'Honoré III et sous le règne de Philippe-Auguste.

Les architectes de ces temps héroïques jetaient les fondations d'édifices immenses, dont une vie d'homme ne pouvait voir l'achèvement. Ils comptaient sur la postérité, et la postérité leur a rarement failli. La con-

(1) L'évêque Godefroy se disait, au XIIIe siècle : *Sanctæ Ambianensis ecclesiæ inutilis servus.*

(1) *Ligneis tabulis fabricata.*

struction de la cathédrale était pour les peuples chrétiens un héritage sacré, qu'une génération léguait à celle qui la suivait, héritage toujours accueilli avec enthousiasme, cultivé avec amour. L'évêque Evrard de Fouilloy mourut lorsque l'église sortait à peine de terre ; Robert de Luzarches le suivit de près dans la tombe. Sous l'épiscopat de Gaudefroy ou Geoffroy d'Eu, la direction de l'œuvre fut confiée à Thomas de Cormont, qui éleva la construction jusqu'à la naissance des voûtes, en 1228. Son fils, Renaud de Cormont, lui succéda dans la continuation de la noble entreprise, qu'il eut le bonheur de terminer en 1288. Par une sagesse qui mérite toute espèce d'éloges, le plan primitif tracé par Robert fut scrupuleusement suivi par ses successeurs : ce qui nous explique la pure unité qui règne dans toutes les parties du monument. La seule modification qui l'ait altéré, c'est l'addition de chapelles latérales autour de la grande nef.

Robert de Luzarches, Thomas et Renaud de Cormont sont du petit nombre des architectes de ce temps dont le nom soit parvenu jusqu'à nous. Il fallait que ces hommes eussent des connaissances très-étendues en architecture pour parvenir à élever une basilique aussi vaste et aussi remarquable; tous trois faisaient sans doute partie de ces corporations d'artistes qui, s'étant voués à la construction des édifices religieux, parcouraient alors le monde chrétien, offrant leurs services dans les diocèses, pour bâtir et réparer les églises. Le chef de l'entreprise était ordinairement appelé *maître de l'œuvre*, et quelquefois, plus modestement encore, *maître-maçon*. C'était lui qui dirigeait les travaux sous l'inspection de l'évêque. Les architectes qui bâtirent, au XIII^e siècle, les églises cathédrales de Cologne, de Strasbourg, de Fribourg en Brisgaw, et plusieurs autres églises d'Allemagne, étaient agrégés à des associations de même nature.

L'intérieur de la cathédrale d'Amiens, par ses dimensions colossales, l'élévation des voûtes, la hardiesse des arcades, la beauté des colonnes, la délicatesse des fenêtres, l'heureux accord des proportions, l'unité de style, la régularité de l'ensemble, l'harmonie des détails, est peut-être l'œuvre la plus irréprochable de toute la période ogivale. L'ampleur des différentes parties qui s'étendent dans de justes rapports, la majesté des grandes nefs qui s'allongent dans une perspective surprenante, la gravité du chœur et du sanctuaire, tout concourt à donner au monument un caractère imposant et religieux. Qu'ils sont loin de là nos monuments contemporains avec leurs dorures, leurs marbres et leurs peintures ! Ils éblouissent l'œil par l'éclat de leurs ornements, mais ils ne réveillent dans l'âme aucune émotion élevée: ils ne sont point habités par cet *esprit mystérieux et divin* dont on ressent si bien la douce influence en pénétrant dans une de nos grandes cathédrales ! Les églises gothiques sont vivantes, pour ainsi dire; animées de la présence même de Dieu, elles parlent encore par un symbolisme expressif.

La cathédrale d'Amiens, dont le plan est en forme de croix latine, présente 138 mètres 35 centimètres dans sa plus grande longueur, 32 mètres 65 centimètres de largeur dans œuvre; la croisée a 60 mètres de longueur sur 14 mètres 25 centimètres de largeur; la hauteur totale sous voûte est de 44 mètres dans la nef et de 43 mètres dans le chœur.

Dans le langage populaire, la nef d'Amiens, unie au chœur de Beauvais, au portail de Reims et à la flèche de Chartres, formerait une cathédrale parfaite. Nous avons apprécié ailleurs cette alliance, qui pourrait bien être monstrueuse; mais il est impossible de trouver rien de comparable à la grande nef de la cathédrale d'Amiens : c'est le dernier terme de la perfection. Un auteur moderne a dit : « La basilique d'Amiens est aux autres temples gothiques ce que Saint-Pierre de Rome est aux temples modernes de premier ordre (1), » voulant exprimer ainsi l'incontestable supériorité de cet édifice sur tous les monuments du même genre et de la même époque. Les colonnes se groupent avec une rare élégance, s'unissent étroitement en faisceaux d'un effet pittoresque, s'élancent hardiment jusqu'à la naissance des arcades des travées. Elles sont couronnées de chapiteaux dignes d'attirer l'attention autant par la variété de leur composition que par l'exécution soignée de leurs ornements. Ce sont des feuillages réunis avec un goût exquis, d'une pureté de formes, d'une délicatesse de contour, d'une grâce de découpure, d'un fini de travail, qui ne sauraient être surpassés. La verve et la science des artistes se sont élevées à une hauteur difficile à apprécier pour ceux qui n'ont pas étudié avec une scrupuleuse attention toutes les merveilles de la sculpture monumentale.

Dans quel édifice trouverons-nous des voûtes plus légères, plus hardies que celles qui s'étendent sur toute la cathédrale d'Amiens ? L'œil aime à suivre leurs courbes gracieuses, à s'égarer dans leurs valves séparées par de belles nervures, à pénétrer dans leurs clefs ciselées à jour, à contempler leurs arêtes solides. Si généralement les voûtes ogivales doivent être regardées comme le triomphe des architectes chrétiens, les voûtes d'Amiens doivent être considérées comme la limite que les forces de l'homme ne sauraient dépasser. Obligés de suivre le plan arrêté par Robert de Luzarches, Thomas et Renaud de Cormont réunirent tous les efforts de leur science et de leur talent pour amener à la plus grande perfection possible les parties dont ils dirigeaient l'exécution. Ces grands hommes ont vaincu heureusement les plus sérieuses difficultés, et ils ont su communiquer à leurs œuvres ce cachet de véritable grandeur qui les rend propres à servir de modèles et de types.

(1) Huet, *Parallèle des temples anciens, gothiques et modernes.*

Nous avons peine à comprendre pourquoi le chœur de Beauvais est préféré à celui d'Amiens par quelques antiquaires. On ne saurait pourtant rien imaginer de plus harmonieux, de plus grandiose que ce dernier; les proportions en sont vastes, l'effet est saisissant. Ajoutez aux beautés architecturales d'inimitables boiseries, formant une enceinte qui ne peut avoir de rivales que dans celles d'Auch ou d'Albi. Les stalles, surmontées de dais, sont sculptées avec le mérite propre aux artistes de cet âge : ce sont de tous les côtés des statues, des bas-reliefs représentant différents traits de l'Ancien et du Nouveau Testament, des trèfles, des aiguilles, des pinacles, des dentelures, toutes les formes capricieuses et pleines de grâce de la dernière période ogivale. Le temps a donné au bois une teinte d'ébène qui relève encore le fini précieux de l'ouvrage, et lui donne le même degré d'intérêt que la patine aux médailles et aux bronzes antiques. Les boiseries d'Amiens, plus heureuses que le monument qu'elles décorent, n'ont jamais été souillées ni par la peinture, ni par le badigeon; elles sont restées intactes, telles qu'elles sortirent des mains des sculpteurs, et l'on peut y retrouver l'esprit et la finesse du ciseau de l'artiste.

Malheureusement les belles fenêtres de Notre-Dame d'Amiens ont perdu leur ornement; elles ne gardent plus que des débris des antiques vitraux, faibles vestiges de leur ancienne magnificence. La lumière, arrivant sans obstacle, est beaucoup trop répandue sous les voûtes et dans les nefs. L'enceinte, tout entière ouverte aux rayons du soleil, ne présente, en aucun instant de la journée, cette obscurité mystérieuse qui plaît tant aux âmes chrétiennes dans nos vieilles églises; le jour ne descend point jusqu'au pavé teint des mille nuances de l'azur, du rubis et de l'émeraude, empruntées aux riches vitraux de couleur. Pour exciter en nous de plus vifs regrets, il reste encore quelques fragments propres à nous donner une idée de la somptuosité des verrières primitives.

Autour de l'église règne une suite de belles chapelles latérales, chaîne mystérieuse qui presse et environne le corps de la basilique. On y trouve un grand nombre de monuments de sculpture très-recommandables. On serait tenté de dire que les artistes, inspirés par l'aspect d'un chef-d'œuvre, n'ont voulu placer dans son enceinte que des travaux dignes de sa grandeur et de sa magnificence.

Dans les troubles de la révolution, les vandales, qui ont profané tant d'églises en France, n'ont pu pénétrer dans la cathédrale d'Amiens. Le sommeil des tombeaux n'a pas été troublé, et des mains impures n'ont point arraché de leurs sépulcres les dépouilles mortelles des hommes qui avaient cherché un dernier asile au pied des autels.

La façade principale des grandes églises gothiques nous offre toujours la plus étonnante profusion de sculptures et d'ornements de toute espèce. La grâce des formes s'y trouve alliée à la richesse, et comme il n'y a rien de plus varié que la richesse et l'élégance dans cette architecture ogivale où le génie de l'artiste, maître de l'invention des sujets, de leur arrangement et de leur exécution, semble disposer librement de toute la nature, l'admiration trouve toujours un nouvel aliment devant le frontispice des cathédrales. C'est d'ailleurs un privilége de l'architecture de ces âges ingénieux, que l'on a osé appeler *barbares*, d'être admirable partout et de n'être la même nulle part.

On trouve difficilement, si ce n'est à Reims, à Bourges, à Tours, une façade où l'architecte ait étalé avec plus de prodigalité tous les trésors de l'imagination et du goût. Il n'est pas jusqu'aux plus minutieux détails qui ne puissent défier l'observation la plus attentive et la critique la plus sévère. La sculpture des dais, des tabernacles, des aiguilles, des guirlandes, des crosses végétales, ne peut se comparer qu'à une œuvre d'orfévrerie : c'est le même fini, la même exactitude, la même délicatesse.

Trois portiques occupent toute la partie inférieure de la façade; ils sont disposés en avant-corps, et leur saillie est de niveau avec celle des contre-forts. Ces espèces de porches détachés du fond laissent en retraite tout le reste de la façade et lui donnent plus de légèreté. Ils sont décorés d'un système uniforme d'ornementation. Un stéréobate continu, enrichi de caissons en forme de trèfles, contenant 118 bas-reliefs, règne tout autour. Il soutient un rang de colonnes peu engagées, dont chacune porte en avant une statue de grande proportion, élevée sur un socle et surmontée d'un dais. De profondes voussures, formées de lignes nombreuses, chargées de dais et de statuettes, présentent une perspective fuyante d'un grand effet.

Il nous est impossible d'entrer dans la description détaillée de toutes ces admirables sculptures (1). Ce sont des scènes entières d'une complication étonnante, rendues avec une exactitude scrupuleuse, avec un bonheur incroyable. Le jugement dernier y est figuré dans des compartiments séparés, renfermant des drames isolés d'une expression vraie et saisissante. Toute cette grande composition est dominée par la figure du Christ, figure grave et sévère, ayant à ses pieds la sainte Vierge et saint Jean, le disciple bien-aimé. Au-dessus de la tête du Sauveur, on voit le Père éternel, dont la tête repose sur le triangle symbolique.

L'ornementation des voussures est bien conçue et admirablement exécutée. L'idée de l'artiste est une allusion à quelques passages de l'Apocalypse. On y voit dans les premiers cintres les vingt-quatre vieillards, prêtres et rois, assis sur des trônes, la couronne en tête, tenant divers instruments de musique; ils portent des vases remplis de parfums, dont l'odorante vapeur est l'emblème des

(1) Voyez : *Description de la cathédrale d'Amiens*, par M. Gilbert. — *Notice sur sur la cath. d'Amiens*, par M. de Jolimont.

prières des saints. Une foule de bienheureux s'y montrent avec des palmes à la main, vêtus de longues robes blanches, accompagnés d'anges placés autour du trône de Dieu, selon toutes les lois de la hiérarchie céleste.

Comment traduire exactement la pensée de l'artiste chrétien dans tous les bas-reliefs qui décorent, sur deux lignes parallèles, chacun des côtés du portail? On y trouve des allégories d'une naïveté charmante. C'est la Charité donnant un vêtement à un pauvre, mise en opposition avec l'Avarice qui renferme plusieurs sacs d'argent dans un coffre-fort; l'Espérance chrétienne, sous la forme d'une femme modeste, tenant un étendard à double croisillon, placée en parallèle avec le Désespoir, figuré par un homme qui se perce de son épée et qui tombe à la renverse. Un personnage, couvert d'un vêtement militaire, porte à la main un bouclier orné d'un Lion, symbole du courage; il est opposé à la Lâcheté, représentée par un homme qui, ayant laissé tomber son épée, prend la fuite poursuivi par un lièvre; à côté de sa tête est une chouette perchée sur un arbre. La Candeur est représentée sous l'emblème d'un lis; *l'innocence, qui surpasse la candeur du lis, produira la paix en nous; nous désirons qu'elle nous soit envoyée du ciel* (1). Un autre bas-relief nous montre les tristes effets de la discorde : deux hommes se battent, et l'un d'eux veut étrangler son adversaire; à côté de ce dernier est une cruche renversée, pour indiquer que les querelles sont souvent les suites de l'ivrognerie.

Nous ne pouvons indiquer ici tous les sujets de ces bas-reliefs si curieux. La façade de la cathédrale d'Amiens présente une des plus belles pages de l'iconographie chrétienne du moyen âge. M. Gilbert en a donné une explication bien supérieure à celle qu'avaient hasardée plusieurs auteurs qui avaient écrit avant lui sur l'église de Notre-Dame d'Amiens.

Au-dessus des voussures, le frontispice est coupé par deux lignes d'un grand et bel effet : ce sont deux galeries à jour, dont la première est composée d'une série de petites arcades ogivales, resserrées encore par une colonnette qui les partage en deux, et dont le chapiteau de feuillages supporte deux arcs trilobés, au-dessus desquels s'ouvrent d'élégantes ouvertures trifoliées; la seconde, plus riche que la première, renferme vingt-deux statues colossales. On croit qu'elles représentent les rois de France, depuis Childéric II jusqu'à Philippe-Auguste.

Cette majestueuse et imposante décoration est surmontée d'une rose magnifique. Les pétales en pierre sont disposés avec beaucoup de symétrie, et par leur complication, leur hardiesse, leur élégance, etc., peuvent avantageusement soutenir la comparaison avec les plus belles créations de ce genre; les roses du transsept sont également

(1) S. Bernard, *in Canticum canticorum.*

d'un dessin admirable : vues de l'intérieur de l'église, elles produisent un effet magique.

La grande façade est terminée par une balustrade à jour, à hauteur d'appui, en forme de couronnement : là se termina longtemps le portail de la cathédrale d'Amiens, qui formait ainsi un parallélogramme parfait. Les deux tours et la galerie voûtée qui les unit à leur base, n'ont été élevées que plus d'un siècle après l'achèvement total de l'édifice; elles n'ont été terminées qu'au commencement du XVe siècle. Tout porte à croire que Robert de Luzarches ne les avait point comprises dans son plan, parce qu'elles manquent de proportion avec le corps du monument : ce célèbre architecte les eût certainement conçues sur une plus vaste échelle. Outre que les deux tours ont été bâties sur un dessin différent, elles sont encore inégales en hauteur et dissemblables par l'ornementation. Ce défaut de symétrie nuit à la perspective générale de ce grand édifice.

Les deux portails latéraux ne sont pas dépourvus de grandeur. Ils se distinguent par un caractère noble et sévère. Les statues qui les décorent sont d'un style large et d'une exécution bien comprise. Nous mentionnerons surtout la statue de la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus endormi : à ses pieds est un ange qui joue du rebec ou violon à trois cordes. Ce groupe est d'une naïveté pleine de grâce; la pose est remplie de sentiment et de délicatesse.

L'aspect extérieur de la cathédrale d'Amiens n'affaiblit point l'impression profonde causée par la contemplation des parties les plus somptueuses. Les galeries, les contreforts, les clochetons, les arcs-boutants, sont construits avec le plus grand soin. Partout se révèle un grand talent de construction, une grande richesse d'ornements. M. Gilbert, après plusieurs auteurs, trouve que l'extérieur de Notre-Dame d'Amiens annonce autant de timidité que l'intérieur fait voir de hardiesse et même de témérité. Disons notre pensée tout entière sur ce sujet : l'architecture chrétienne, grande et élevée, ne peut adopter les mêmes procédés que l'architecture classique, attachée à la terre, retenue par des proportions généralement peu hardies; d'un côté c'est la tendance à diriger les constructions jusque dans les nues, de l'autre côté ce sont des principes invariables qui fixent une hauteur déterminée. Comment se décidera-t-on à apprécier deux styles opposés, avec la même règle et la même méthode? Ne serait-ce pas agir avec la même ignorance, la même inconséquence que ces architectes, arbitres prétendus du bon goût, qui avaient décrété *barbare* le style catholique, parce que les colonnes des églises ogivales ne pouvaient se mesurer avec les modules des ordres antiques?

Le clocher central avait été primitivement construit en pierres, vers l'an 1240. Il était en forme de tour carrée, surmontée d'une flèche en charpente couverte en plomb, dont le style était en harmonie avec l'ordonnance générale du monument. La foudre le dé-

truisit entièrement le 15 juillet 1527 (1). Deux ans plus tard, l'évêque François Halluin, de concert avec son chapitre, prit une décision par laquelle il ouvrit un concours aux architectes pour la reconstruction de ce clocher. Les projets présentés n'offraient point toutes les garanties désirables, et cet état d'incertitude ne faisait que prolonger les regrets des fidèles, lorsqu'un pauvre compagnon chapentier, originaire de Cottenchy, près d'Amiens, nommé Louis Cordon, fut présenté au chapitre par le chanoine Lameth. Louis Cordon, de concert avec Simon Taneau, autre charpentier, dirigea la construction avec tant d'adresse et d'habileté, que le clocher est encore aujourd'hui un objet d'admiration et l'une des merveilles de l'art : il fut fini le 22 mai 1533. La décoration extérieure de ce clocher se compose de huit pieds-droits ou grands pilastres, posés sur un stylobate octogone et surmontés de statues de huit pieds de hauteur, représentant Jésus-Christ, la sainte Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Pierre, saint Paul, saint Jacques le Majeur, saint Firmin, premier évêque d'Amiens, et sainte Ulphe. Ces figures sont placées sur des colonnes qui s'élèvent de dessus les acrotères et se rattachent au corps du clocher par de légers arcs-boutants. La partie supérieure du clocher est ornée de statues d'anges, tenant chacun un instrument de la Passion. Les autres ornements en saillie, qui embellissent cette flèche, sont des dragons à deux têtes, servant de gargouilles; des sphinx et des salamandres, que l'on reconnaît être le cachet de toutes les œuvres d'art exécutées sous le règne de François I^{er}. Cette flèche est élevée de 59 mètres 43 centimètres, depuis sa base jusqu'au sommet de la croix, et de 130 mètres 54 centimètres depuis le pavé de l'église jusqu'à la même extrémité.

VII.

Cathédrale de Tours (XIV^e siècle). — La cathédrale de Tours n'a pas été construite au XIV^e siècle dans toutes ses parties. Nous en plaçons ici la description, parce que le transsept et plusieurs travées de la nef de cette église sont de cette époque, et que dans nul monument on ne voit exprimés d'une manière plus brillante les caractères propres au style ogival secondaire ou rayonnant. Le chœur et les chapelles absidales de l'église métropolitaine de Tours datent du XIII^e siècle; les travées inférieures de la nef et le frontispice occidental sont du XV^e siècle; enfin les tours sont du XVI^e siècle, et le sommet porte tous les signes de la renaissance.

Les origines de la cathédrale de Tours sont illustres. Notre église doit sa fondation à saint Gatien, envoyé dans les Gaules par le pape saint Fabien, et le prédicateur de la foi sur les rives de la Loire, au milieu du III^e siècle de l'ère chrétienne. Elle compte au nombre de ses évêques de nombreux saints, dont le culte public est autorisé et se célèbre depuis de longs siècles. Mais aucun nom n'est plus connu que celui du grand pontife saint Martin, à l'honneur duquel des églises sont dédiées dans tous les royaumes et dans toutes les provinces de l'Europe chrétienne. L'Eglise de Tours compte encore au nombre de ses gloires le saint évêque Grégoire de Tours, non moins recommandable par sa piété, sa fermeté, son courage, que par ses nombreux et intéressants écrits, où nous lisons les premières pages de notre histoire religieuse, civile et politique.

Saint Lidoire, second évêque de Tours, consacra, dans l'enceinte de la cité gallo-romaine, une église où il fixa le siége épiscopal, dans la maison d'un sénateur. Saint Martin agrandit ou restaura, et ensuite dédia cette église, où il reçut l'ordination, à saint Maurice, martyr, et à ses compagnons. Saint Grégoire de Tours fit reconstruire l'église de Tours, détruite, en 559, par un horrible incendie qui détruisit en grande partie la ville et les églises. La consécration n'eut lieu qu'en 590. Cette cathédrale ne subsista que jusqu'en 1166; elle devint alors la proie des flammes, par suite des discordes de Louis VII, roi de France, avec Henri II, roi d'Angleterre.

Joscion était archevêque de Tours quand ce désastre arriva. On a calomnié sa mémoire; mais il n'en fut pas moins un des plus grands prélats qui aient gouverné l'Eglise de Tours. Il entreprit de relever sa cathédrale de ses ruines encore fumantes; il y déploya le plus grand zèle, et ses efforts ne furent pas infructueux. C'était dans un temps où les idées étaient agitées et prenaient, en architecture, une direction nouvelle. Un évêque aussi éclairé que Joscion ne pouvait demeurer étranger à ce remarquable mouvement. Les fondements de l'église métropolitaine de Tours furent jetés sur un plan grandiose, de manière que le monument répondit à sa dignité de métropole.

Malheureusement l'histoire ne nous a pas transmis le nom de l'architecte qui dressa les plans de cette cathédrale. C'était, sans doute, un de ces hommes admirables qui se vouaient alors à la construction des églises, hommes doués de génie et non moins pieux que savants, dont le nom est ignoré sur la terre, mais dont la récompense en a été plus grande dans le ciel. Entièrement voués à l'œuvre sainte, ces hommes inconnus de la postérité, connus de Dieu seul, nous ont laissé des chefs-d'œuvre qui n'immortaliseront aucun nom particulier, mais qui feront à jamais la gloire de l'esprit chrétien.

La première pierre de la cathédrale actuelle fut posée en 1170; mais les travaux, commencés avec ardeur, se ralentirent ensuite. Le chœur et la région absidale ne paraissent avoir été achevés que vers 1264. Tel est au moins le résultat auquel nous sommes parvenus, à l'aide de plusieurs données pré-

(1) 1527.
C'est an dvrant qvinze Jvillet,
Par fovdre fvt le clocher de céans,
Espris du fev, et rasé tovt net;
Dvqvel mes faict plevrent maintes gens.

cieuses, jusque-là négligées par les historiens. Nous avons consigné nos recherches, et les raisonnements qui en découlent, dans un grand ouvrage in-folio, sur « les verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours, » que nous avons écrit en collaboration de M. le chanoine Manceau, et publié en 1849.

En considérant le plan général de l'édifice, on est frappé de l'admirable accord qui règne dans toutes les parties qui le composent. Il y a, en effet, dans les proportions de cette grande basilique, une harmonie ravissante. Les dimensions sont établies dans le rapport suivant : longueur, 100 mètres; largeur, 30 mètres ; longueur de la croisée, 46 mètres ; hauteur des grandes voûtes, 28 mètres; hauteur des deux tours jumelles, environ 70 mètres.

En 1400, les deux portails de la croisée arrivent à leur perfection. C'est cette partie de la cathédrale de Tours que nous avons choisie comme type du style ogival rayonnant. Elevée dans le cours du XIVe siècle, et achevée la dernière année de ce même siècle, elle en présente tous les caractères architectoniques. On sait que cette époque, dans le style ogival, a reçu le nom de *style rayonnant*, par opposition à celui de *style à lancettes* attribué au XIIIe siècle, et à celui de *style flamboyant*, attribué aux édifices du XVe siècle. Les antiquaires anglais appellent *style perpendiculaire* celui qui a présidé chez eux, au XVe et au XVIe siècle, à la construction de leurs monuments civils et religieux. Ces dénominations sont prises du caractère le plus apparent des constructions ogivales; elles sont empruntées encore à une seule et même partie de l'édifice, de manière que la comparaison est plus aisée à établir. Au XIIIe siècle, en effet, les fenêtres, surtout dans les parties inférieures de la construction, affectent la forme de fers de lance, ou celle de la feuille que les botanistes appellent *lancéolée:* c'est l'*ogive à tiers point*. Au XIVe siècle, les fenêtres s'élargissent, se remplissent de meneaux nombreux et sont couronnées par un réseau ou *tracery* composé des formes rayonnantes des quatre-feuilles et des rosaces. A cette même époque, les roses prennent un développement extraordinaire, et les compartiments qui en constituent le réseau reçoivent une complication surprenante. Au XVe siècle, les meneaux des fenêtres se contournent à leur sommet et imitent assez bien des langues de feu. Enfin, en Angleterre, le style perpendiculaire se distingue par la direction et la distribution des meneaux, qui se dirigent, en effet, parallèlement les uns aux autres, de manière à former un *tracery* où les lignes perpendiculaires dominent.

Les deux grandes roses du transsept de Tours, après la rose méridionale de l'église de Saint-Ouen de Rouen, sont peut-être ce que le XIVe siècle a produit de plus remarquable. Celle qui orne la muraille septentrionale de notre église mérite tous les éloges qu'on lui a donnés par l'élégance de sa forme générale, l'arrangement de ses diverses parties, la variété des combinaisons, l'effet piquant produit par l'habile distribution des jours plus ou moins grands, l'éclat et l'harmonie des verrières peintes. La rose s'appuie sur une galerie entièrement percée à jour et ornée de vitraux. Les divisions qui correspondent aux pétales d'une fleur s'épanouissent avec une grâce exquise. La description est impuissante à bien rendre ces mille détails qui embellissent l'ensemble, dont l'œil peut bien se rendre compte, mais qui s'analysent difficilement. Il est presque superflu de noter ici que toutes les moulures des meneaux sont toriques, et que les colonnettes de la galerie le sont également : les moulures prismatiques ne sont usitées comme système de décoration qu'au XVe et au XVIe siècle. — *Voy.* ROSACE, ROSE, STYLE RAYONNANT.

Les fenêtres du transsept de l'église métropolitaine de Tours sont fort larges, divisées en cinq parties par trois meneaux et couronnées par plusieurs rosaces à cinq divisions.

Les colonnes sont ornées de chapiteaux à feuillages : l'agencement des feuilles est élégant; ce ne sont plus des feuilles recourbées en crochet à leur sommet; ce ne sont pas des feuilles découpées et maigres. On saisit clairement la transition entre les feuillages de convention du XIIIe siècle et ceux du XVe siècle, empruntés à la nature, mais choisis dans une végétation vulgaire, comme les chardons, les mauves frisées, etc.

La grande nef, accompagnée de latéraux et de chapelles nombreuses, date du XIVe siècle, quant à la partie inférieure de la construction et jusqu'à la naissance des galeries, le reste est du XVe siècle, et en porte tous les caractères architectoniques. Le vaisseau de la cathédrale est complété par l'entrée des portails, qui, contre l'ordinaire, sont très-ornés à l'intérieur. Les arcades en sont entourées de festons, de fleurs, de guirlandes, de sculptures d'un travail varié. La galerie est aussi admirable sous le rapport architectural que sous celui des vitraux, où sont peints des personnages en pied, revêtus de manteaux armoriés. Toute cette muraille est transparente et dominée par une superbe rose flamboyante. Aucune cathédrale, à l'exception, peut-être, de celle de Reims, ne possède un portail intérieur aussi somptueusement décoré.

Aux beautés de l'architecture et de la sculpture, la cathédrale de Tours unit celles des vitraux peints. Le XIIIe siècle y a laissé quinze grandes verrières aux hautes fenêtres du chœur; quinze vitraux de petite dimension aux galeries ; plusieurs fragments de grisaille également aux galeries, et neuf vitraux d'assez grande dimension aux trois chapelles absidales au fond du rond-point. Le XIVe siècle y a placé les verrières des deux grandes roses du transsept : elles sont fraîches comme au moment où elles ont été finies et conservées dans un parfait état d'intégrité. Ce même siècle en avait vu

mettre d'autres qui ont été brisées pendant la grande révolution française, ainsi que celles du xvᵉ siècle, dont il ne reste, outre la grande fenêtre et la rose du frontispice méridional, que des fragments peu importants. Les vitraux du xvᵉ siècle furent, en grande partie, détruits par un orage terrible qui ravagea les bords de la Loire en 1760; la révolution a fait le reste.

Le temps, moins encore qu'un vandalisme aveugle, a laissé, sur les vieux murs de la cathédrale, des traces de son passage. Les pointes pyramidales de la plupart des clochetons ont été détruites dans le courant du siècle dernier; d'autres parties, comme la voussure des deux portails latéraux, ont été grossièrement mutilées. L'inaltérable solidité des matériaux employés dans la construction de l'édifice semblait défier l'attaque des siècles; et il a fallu que la main de l'ignorance et de la brutalité vînt s'y poser lourdement pour broyer sculptures et ornements de toute espèce. Les niches des portails sont vides de leurs statues de saints; les bas-reliefs ont été dégradés; on a mis un soin barbare à faire disparaître le plus exactement possible ces productions admirables de la sculpture chrétienne.

La façade de la cathédrale de Tours est complète. Sous ce rapport, elle peut le disputer en prééminence même aux plus grandes églises gothiques. Les voussures des trois portails sont chargées de mille ciselures fines et variées : guirlandes, couronnes, feuilles épanouies, fleurons, rosaces, dais, aiguilles, pinacles, panneaux, toutes les richesses de l'art du xvᵉ et du xviᵉ siècle y sont étalées avec un luxe inouï; joignons à cette merveilleuse orfévrerie en pierre de beaux frontons pyramidaux, évidés à jour, chargés de grosses feuilles grimpantes et surmontées d'une croix festonnée. Ajoutons encore des galeries légères, quatre contre-forts couverts de panneaux et de crosses végétales, la grande rose centrale, et nous aurons à peine donné une légère esquisse de ce brillant tableau.

Le sommet des deux tours de notre cathédrale dédiée à saint Gatien n'a été achevé qu'à l'époque de la renaissance. La façade avait été terminée en 1440; le couronnement de l'une des tours fut posé en 1407, et celui de la seconde en 1457 seulement. Sur la clef de voûte on lit ces mots : « *A Domino factum est istud et est mirabile in oculis nostris.* » Ces mots résument très-bien l'histoire de la construction de ce noble édifice. C'est le Seigneur lui-même qui l'a bâti, qui l'a orné, par la main de ses serviteurs.

VIII.

Cathédrale de Saint-Flour (xvᵉ siècle).— L'Auvergne est une des contrées où l'art de bâtir en France, au moyen âge, a pris les modifications les plus curieuses. C'est surtout dans les monuments du xiᵉ et du xiiᵉ siècle que l'on en trouve les spécimens les plus remarquables. Le xvᵉ siècle y a été moins fécond et moins original. La cathédrale de Saint-Flour appartient à cette dernière époque. Elle présente de nombreuses analogies de style avec la cathédrale actuelle de Moulins, autrefois chapelle de la royale famille de Bourbon. Ce qui en rend l'aspect général un peu triste, ce sont les matériaux employés dans la construction. La teinte sombre des roches volcaniques et de la pierre de Volvic n'est pas aussi favorable à l'effet monumental d'un grand édifice que la teinte moins foncée des pierres mises en usage dans d'autres pays. Cependant, quand on voit à distance cette construction noire et gigantesque se détacher sur le ciel, elle produit un effet saisissant.

Nous ne connaissons pas la date positive du commencement de la reconstruction de la cathédrale de Saint-Flour, qui eut lieu incontestablement au xvᵉ siècle. Les caractères archéologiques ont une si évidente signification, qu'il serait impossible d'élever le moindre doute à ce sujet. Le style ogival tertiaire s'y montre avec son élégance et sa délicatesse, mais aussi avec sa sécheresse et ses défauts. L'église de Saint-Flour n'a pas des ornements de sculpture nombreux; cela tient à la nature de la pierre, qui ne permit pas au ciseau de sculpter ces feuillages nombreux et variés qui s'épanouissent dans les monuments contemporains. Les chapiteaux des colonnes sont formés de moulures, comme à Moulins, et comme cela se pratiqua fréquemment à la même époque en Angleterre et en Belgique. Les voûtes tapissées de nervures, qui retombent sur de légers piliers sans chapiteaux, produisent un bon effet... La simplicité des formes, qui semble constituer le signe distinctif de toutes les parties de la cathédrale de Saint-Flour, est une simplicité noble et pleine de majesté, qui sied bien à la gravité d'un temple.

La façade, construite à la fin de la dernière époque ogivale, n'offre pas la richesse quelquefois minutieuse des détails que l'on aimait alors à prodiguer dans les provinces où la qualité des matériaux servait l'habileté des ouvriers. Les portes elles-mêmes n'ont presque aucune décoration. De petites fenêtres donnent à la façade presque l'apparence d'une construction civile, et sans les énormes tours qui l'encadrent, on pourrait méconnaître une église. Beaucoup trop larges pour leur hauteur, ces tours n'appartiennent à aucun style d'architecture; le dernier étage paraît moderne. On lit sur le portail une inscription qui fixe la date de la construction de la façade et probablement aussi de l'église entière : « Cette esglise fust desdiée par le révérend Père Mgr Antoine de Montgon, évêque de Saint-Flour, à l'honneur de Dieu, de saint Pierre, apôtre, et de saint Flour, confesseur. L'an du Seigneur 1466, cette esglise fust construite par Pierre et Antoine de Montgon, frères et évesques de Saint-Flour. Que leurs asmes reposent en paix. »

IX.

Dans l'analyse abrégée que nous allons

faire de l'histoire et des caractères architectoniques de chacune des cathédrales actuelles de France, nous indiquerons, avec toute l'exactitude possible, la date de fondation et les styles d'architecture qui ont laissé des traces sensibles dans la construction du monument. Nous sommes forcés de négliger entièrement les parties accessoires. Pour plus grande clarté, nous suivrons l'ordre alphabétique. Nous placerons plus bas la notice sur les anciennes cathédrales de France, dont le titre épiscopal a été supprimé par la révolution et n'a pas été rétabli par le Concordat de 1802.

Cathédrale d'Agen. SAINT-ETIENNE. — L'ancienne cathédrale d'Agen fut démolie en 1793. Lorsque la tempête de la révolution se calma, et que le siége épiscopal d'Agen fut restauré, la collégiale de Saint-Caprais devint cathédrale. Cette église fut fondée par Saint-Dulcide, évêque d'Agen, au commencement du Ve siècle, si l'on s'en rapporte à la tradition. Un auteur prétend qu'elle fut bâtie en 441. Quoi qu'il en soit, saint Grégoire de Tours parle de l'église de Saint-Caprais en 580.

L'édifice actuel est composé de plusieurs parties distinctes. La première et la plus ancienne comprend l'abside et ses trois chapelles, les quatre piliers massifs qui supportent l'intertransept, et les deux chapelles qui s'ouvrent dans le transept. Elle appartient au XIe siècle et au commencement du XIIe, époque à laquelle commença la transition du style romano-byzantin au style ogival.

La nef, composée de deux travées construites en 1508, appartient au style ogival tertiaire.

L'abside est divisée, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, par sept grands arceaux et deux arceaux moindres, simulés sur ses murailles; trois de ces arceaux ont été percés pour donner entrée aux chapelles qui entourent le chœur; les autres encadrent des fenêtres allongées et à plein cintre. A l'extérieur, les chapelles sont ornées de colonnes et de modillons à figures fantastiques, supportant les moulures de la corniche.

Les fenêtres de la nef sont larges et hautes, divisées en trois compartiments par des meneaux flamboyants.

Cathédrale d'Aire. SAINT-JEAN-BAPTISTE. — Un siége épiscopal fut établi à Aire au commencement du VIe siècle. L'église actuelle offre un mélange de divers styles. On y trouve réunis le plein cintre roman, l'arcade ogivale et l'ordre corinthien.

Dimensions : longueur, 48 mètres; largeur, 8 m. 56 cent.; longueur du transsept, 31 m.; hauteur sous voûtes, 15 m.

Le style ogival se fait remarquer dans les voûtes du transsept méridional, de la grande nef, des chapelles les plus rapprochées des extrémités de la croisée et dans quelques constructions accessoires. Le style romano-byzantin se montre dans les deux chapelles adossées au sanctuaire, ainsi que dans les piliers et les grandes arcades du centre commun. Tout le reste de l'église est moderne.

Cathédrale d'Aix. SAINT-SAUVEUR. — La première église chrétienne bâtie à Aix remplaça un temple païen. Celui-ci était consacré au Soleil ou à Phébus, personnification de la lumière et de la chaleur. L'édifice chrétien fut dédié à Dieu sous le titre de la *Transfiguration du Sauveur*. Après de grands et nombreux désastres, l'église métropolitaine d'Aix fut reconstruite au XIe siècle. A la même époque, on fit élever un cloître qui subsiste encore, au moins en partie, et qui attire toujours l'attention des archéologues.

Le chœur fut réédifié en 1285; c'est un beau travail. Il ne peut toutefois être comparé aux monuments de la même époque et du même style, édifiés au XIIIe siècle. La nef est du XIVe siècle. Ce qui est digne de remarque, c'est que, après des agrandissements successifs, l'église du XIe siècle est devenue seulement une nef latérale de l'édifice actuel. La troisième nef est moderne; elle a été construite sous le règne de Louis XIV.

La longueur intérieure du vaisseau est de 65 m. 66 cent., et la largeur de 12,60 m.

La tour et le clocher sont un ouvrage du XIVe et du XVe siècle. La hauteur totale est de 60 m. Les travaux, commencés en 1323, sous la direction de Pierre de Burle, architecte, furent interrompus par suite de malheurs; repris en 1411, ils furent achevés en 1425.

La première pierre du portail fut posée en 1476. Il avait été exécuté et orné avec soin. Il n'en reste plus aujourd'hui que le souvenir. Plusieurs statues représentant saint Louis, évêque de Toulouse, Louis XI, roi de France, et Charles III, comte de Provence, étaient fort intéressantes, en ce que les têtes avaient été modelées avec la plus grande exactitude sur des portraits ressemblants. La révolution a tout détruit. La restauration que l'on a faite depuis n'est pas propre à diminuer les regrets.

Sur les portes extérieures de la grande nef on voit des bas-reliefs curieux, reproduisant un sujet assez souvent exprimé vers la fin du moyen âge, les prophètes et les sibylles. Ces portes, en bois de noyer, sont chargées d'une infinité de détails finement exécutés. On a eu la bonne pensée d'assurer la conservation de ces sculptures, en les protégeant avec une seconde porte d'un travail commun.

Cathédrale d'Ajaccio. NOTRE-DAME et SAINT-EUPHRASE. — Le christianisme fut prêché de bonne heure dans l'île de Corse. Le premier évêque paraît avoir été saint Euphrase. L'église épiscopale fut reconstruite plusieurs fois, et sur des emplacements différents. L'édifice qui a précédé l'église actuelle fut démoli dans le temps que Paul de Thermes, général de Henri II, depuis maréchal de France, fit reconstruire la citadelle. A cette époque les fondements d'une nouvelle cathédrale furent jetés; mais à peine les murs sortaient-ils de terre que le travail fut suspendu. Il demeura en cet état jusqu'à ce qu'il fut repris par Joseph Mascardi, admi-

nistrateur spirituel d'Ajaccio et achevé en 1593, par l'évêque Jules Giustiniani. Ce dernier fait est relaté dans une inscription gravée sur la frise extérieure :

D. O. M.

Votis Adjacen. devoti populi senatu Genuense favente R. Q. P. Gregorio XIII annuente episcopali mensa per quinquennium præsule consulto destituta censum ministrante ædibus hisce sacris erectis Julius Justinianus Sixto V. S. P. A. electus episcopus extremum posuit lapidem utinam posuisset et primum. anno M.D.XCIII.

Cette église sainte
fut élevée sur le produit de la mense épiscopale
le siége ayant été cinq ans vacant
d'après les vœux du peuple pieux d'Ajaccio,
l'assentiment du sénat de Gênes et celui du pape Grégoire XIII.
Jules Giustiniani, créé évêque par Sixte-Quint,
y mit la dernière pierre l'an 1593.
Que ne lui fut-il donné d'en poser la première !

La cathédrale d'Ajaccio, étant de la fin du XVIe siècle, appartient au style avancé de la renaissance italienne. Les voûtes sont en plein cintre; le portail de marbre blanc, jauni par le temps, est d'ordre ionique, orné de pilastres cannelés. On a dit et répété que la cathédrale d'Ajaccio est un diminutif de Saint-Pierre de Rome. C'est un édifice qui n'est pas dépourvu de mérite, mais qui ne saurait en rien être comparé à son modèle, si l'opinion mise en avant, surtout par le cardinal Fesch, peut être soutenue.

On montre dans la cathédrale d'Ajaccio la cuve de marbre blanc dans laquelle fut baptisé l'empereur Napoléon.

Cathédrale d'Alby. Sainte-Cécile. — La première cathédrale d'Alby fut dédiée à la sainte Croix. Elle fut ensuite abandonnée; on en voit encore les débris entre le palais des anciens comtes d'Albigeois et l'église métropolitaine actuelle. Celle-ci fut fondée par le cardinal Bernard de Castanet, évêque d'Alby. La première pierre fut bénite et posée le 15 août 1282. La consécration de l'édifice eut lieu seulement le 23 avril 1480. L'achèvement des travaux n'eut lieu qu'en 1512 c'est-à-dire 230 ans après la fondation. Ces circonstances expliquent pourquoi l'on rencontre plusieurs styles d'architecture dans le monument de Sainte-Cécile.

Les dimensions de l'église sont de 105,25 m. de longueur, sur 27,28 m. de largeur. Comme elle est entièrement bâtie en briques, c'est incontestablement la plus grande construction de ce genre en France. Sa tour, également en briques, a 94 mètres d'élévation. On comprend que de tels matériaux de construction ne sont guère propres à la décoration monumentale. Aussi l'extérieur de l'église de Sainte-Cécile est-il plus remarquable par la masse et les grandes proportions de l'ensemble, que par le mouvement des lignes nombreuses et variées et par les détails de la sculpture. Le portail méridional, construit en 1380, par Dominique de Florence, évêque d'Alby, est en pierres et décoré de sculptures dans le goût italien. Malheureusement le marteau des vandales de la révolution les a broyées en grande partie. Le péristyle, commencé par Louis d'Amboise, vers la fin du XVe siècle, et fini par ses successeurs, était autrefois couvert d'une voûte, dont on voit encore les ruines. Le temps et la révolution ont dégradé cet admirable ouvrage; mais il garde encore sa majesté, et par le pittoresque de son ordonnance, il prépare aux effets qui attendent l'observateur, dès qu'il aura franchi le seuil de l'église. « Il ne manque à ce beau péristyle, dit M. Du Mège, pour être considéré comme une des plus importantes créations de l'art architectural, que d'être dégagé des constructions qui l'environnent en partie et qui empêchent d'en saisir à la fois l'ensemble et les détails. »

Toutes les beautés de l'église d'Alby sont à l'intérieur. La grande nef, qui n'a point de collatéraux, est divisée par le jubé en deux parties à peu près égales. Tout autour, sont pratiquées vingt-neuf chapelles, au-dessus desquelles règnent de spacieuses galeries placées à la moitié de la hauteur de l'édifice.

Le jubé de la cathédrale d'Alby et la clôture du chœur sont tout en pierre et jouissent d'une réputation bien méritée. La sculpture du XVe siècle y a épuisé ses délicieux caprices, sa patience, son inépuisable variété. Feuillages finement découpés, dentelles, réseaux artistement entrelacés, moulures délicates et multipliées, clochetons élancés, plantes grimpantes, arabesques, enlacements, tiges festonnées de feuilles et de guirlandes, dais, niches à pinacles, statues, rien n'a été négligé pour en faire une des plus brillantes créations de l'époque ogivale la plus renommée pour la richesse de l'ornementation.

Ce qui fait de l'église métropolitaine d'Alby un monument original et unique en son genre en France, ce sont les peintures à fresque qui en recouvrent toutes les murailles intérieures. Les savants auteurs des *Vues pittoresques et romantiques de l'ancienne France*, en parlent dans les termes suivants :

« Rien en France ne peut être comparé à cette magnifique décoration; dans toute sa longueur, cette voûte n'offre qu'un tableau immense, que les nervures divisent en brillants compartiments. Tout ce vaste champ est peint en azur, et sur ce fond d'outre-mer une riche imagination a fait courir avec une grâce infinie d'élégants rinceaux d'acanthe, dont les enroulements sont remplis de sujets tirés des livres saints. Des images allégoriques y sont représentées avec un sentiment profond du sujet, et toujours heureusement inventées dans l'intérêt bien entendu de l'unité des décorations du temple. Les arabesques sont rehaussées d'or, les moulures des nervures, des arêtes des voûtes, sont dorées; mais ce ne sont point de longues lignes riches seulement du brillant métal qui les recouvre, elles présentent des encadrements ornés avec un goût exquis. Cet ouvrage inouï est dû à des artistes qui appartenaient à la brillante aurore des arts de

l'Italie, et dont les études s'étaient formées devant les fresques admirables qui couvrent tant de monuments élevés sur cette terre, la plus riche peut-être et la plus parée du monde entier. »

Cathédrale d'Alger. SAINT-PHILIPPE. — Lorsque la domination française fut assurée en Afrique, un évêché fut créé à Alger et une mosquée convertie en cathédrale. Jésus-Christ reçut ainsi les adorations des chrétiens dans un édifice souillé par les superstitions musulmanes. La grande mosquée d'Alger eût peut-être mieux convenu pour église épiscopale, parce qu'elle fut bâtie par des mains chrétiennes; à la fin du siècle dernier, les captifs chrétiens furent employés à ce grand et pénible travail. Elle présente d'ailleurs des rapports frappants de ressemblance avec plusieurs de nos églises modernes d'Occident.

La cathédrale actuelle d'Alger fut dédiée à Dieu, sous le vocable de Saint-Philippe, apôtre, patron du roi des Français, Louis-Philippe, qui contribua à l'établissement de l'évêché. Elle a la forme d'un parallélogramme de 23,50^{m} de longueur, sur 18,70^{m} de largeur; la tribune placée au-dessus des colonnes à 3^{m} 30 c. de largeur. Au centre s'élève une grande coupole. On y voit encore 60 chaînes suspendues à la voûte, destinées autrefois à porter des lampes. Une foule de dessins capricieux en arabesques se déroulent de toutes parts sur l'intrados de la coupole, et renferment dans leurs contours des inscriptions écrites en caractères arabes.

Seize colonnes monolithes de marbre rouge, de 0,60 centimètres de diamètre et 3^{m} d'élévation, portent toutes les parties supérieures de l'édifice. Les colonnes sont réunies les unes aux autres par des arcades pointues de forme moresque. Leurs espacements sont réguliers, et au centre de chaque travée elles soutiennent de petites coupoles peu élevées. On compte jusqu'à 22 de ces dômes accessoires.

Tout autour du monument, à l'intérieur, comme dans la plupart des mosquées, les murailles sont couvertes de faïences brillantes, jusqu'à la hauteur de 3,30^{m}. Ces faïences, richement ornées, qui apparaissent dans l'art arabe dès le VIII^{e} siècle, peuvent être considérées comme une imitation des mosaïques de Byzance et de Ravenne; elles sont couvertes de dessins fantastiques très-variés. Toute la décoration du monument est empruntée au règne végétal : on sait que les artistes arabes ont fidèlement obéi au Coran qui défend de représenter des figures humaines dans l'ornementation des mosquées.

Cathédrale d'Angers. SAINT-MAURICE. — La cathédrale d'Angers est bâtie sur un plan très-régulier, en forme de croix latine et à une seule nef. Elle a 90,47^{m} de longueur, sur 16,38^{m} de largeur. La grande nef, ornée de belles fenêtres géminées, à plein cintre, date du XI^{e} siècle. Les trois voûtes, en coupole de la même nef, sont du milieu du XII^{e} siècle. Le portail et le chœur sont également du XII^{e} siècle, tandis que les ailes du transsept appartiennent au commencement du XIII^{e} siècle.

Les voûtes de la cathédrale d'Angers sont la partie la plus originale du monument; elles sont fort curieuses et vraiment belles. Elles semblent un peu surhaussées à leur point central et sont divisées en valves nombreuses par des nervures toriques. La disposition en est cependant bien différente de celle des voûtes en étoile du XV^{e} et du XVI^{e} siècle. M. Godard-Faultrier, auteur d'une Histoire d'Anjou estimée, frappé de ces formes, ainsi que de quelques autres, qui se remarquent à l'hôpital de Saint-Jean, bâti par Henri II, et dans d'autres monuments de la même époque, a cru devoir désigner l'art auquel elles appartiennent sous le nom de *style Plantagenet*. Quoi qu'on doive penser de cette opinion, il est certain que les monuments de l'Anjou et de la Touraine, élevés sous la domination des princes Plantagenet, offrent des caractères particuliers et une rare perfection de détails dans l'ornementation des chapiteaux des colonnes.

Le portail occidental de la cathédrale d'Angers, dans sa partie la plus ancienne, est très-intéressant. Sur le tympan on voit la figure du Sauveur accompagnée des symboles des quatre évangélistes. Les pieds-droits de la grande porte sont ornés de statues représentant Moïse, Aaron, Josué, David et quelques autres personnages dont on n'a pu reconnaître le nom.

Les deux flèches, commencées en 1518, furent achevées en 1523. Elles ont souffert de plusieurs ouragans; elles ont été restaurées à diverses époques.

Cathédrale d'Angoulême. SAINT-PIERRE. — On a prétendu que la cathédrale d'Angoulême remontait à une époque très-reculée, et que certaines parties de la construction avaient été conservées d'un temple antique bâti par les Romains et consacré à Jupiter. En 1120, sous le règne de Louis le Gros, la cathédrale d'Angoulême fut entièrement rebâtie, *a primo lapide*, par les soins de Gérard II, évêque d'Angoulême et légat apostolique. L'inspection du monument actuel et la critique archéologique suffisent pour le faire rapporter au XII^{e} siècle. Les caractères de l'architecture romano-byzantine de transition y sont apparents et incontestables. Les voûtes en coupoles, qui ont échappé à la destruction, sont très-curieuses : elles attestent les influences byzantines qui ont exercé leur action sur les monuments de Périgueux, de Cahors, de Souillac et de Solignac, et dont nous retrouvons des vestiges dans quelques monuments des bords de la Loire, comme à Loches et à Rigny, au diocèse de Tours.

Les bas-côtés du chœur et les fenêtres à ogives du côté méridional de la nef datent de la période ogivale.

En 1562, les calvinistes dévastèrent la cathédrale. En 1568, ils violèrent les tombeaux, renversèrent des pans de muraille, firent tomber une partie des voûtes, boule-

versèrent toutes les chapelles, et ruinèrent de fond en comble le grand clocher, qui, dans sa chute, écrasa l'église de Saint-Jean et la chapelle de Saint-Gelais. Dès la fin du XVIe siècle, on travailla à restaurer ce monument; mais ce ne fut qu'en 1628, que, par les soins et aux frais du doyen Jean Mesneau, cette église a reçu quelque éclat.

La façade principale forme la partie la plus intéressante de la cathédrale actuelle d'Angoulême. Au premier coup d'œil, elle paraît divisée en cinq entrecolonnements, ou plutôt en cinq arcades allongées, dont l'une, celle du milieu, plus large et plus élevée que les deux autres, monte jusque vers le sommet de l'entablement. Elles sont séparées par de hautes colonnes à chapiteaux ornés de feuillages. La seule fenêtre du frontispice présente, à droite et à gauche, six statues debout, dont les deux inférieures sont placées dans des cintres. Au sommet de l'arcade, un cadre ovale, une espèce d'auréole elliptique, entoure la statue de Jésus-Christ. Comme à Saint-Trophime d'Arles, elle est accompagnée des figures emblématiques des quatre évangélistes, l'homme ou l'ange, l'aigle, le bœuf et le lion. Dans l'archivolte, on voit huit anges en adoration; il y a, en outre, à cette façade, dix grands médaillons.

La partie inférieure des quatre autres arcades présente autant de cintres renfermant, à leur sommet, les statues des douze apôtres, placées trois par trois.

Le reste des entrecolonnements est subdivisé en douze cintres ornés de douze statues; huit autres statues sont placées dans des niches, sous les archivoltes des arcades. Sur la petite corniche qui règne au-dessus de ces arcades s'appuient six autres cintres ornés de vingt-un médaillons.

On peut consulter une notice de M. E. Castaigne sur la cathédrale d'Angoulême, où tous les faits historiques relatifs au monument sont relatés avec soin et accompagnés d'une description archéologique exacte et intéressante.

Cathédrale d'Arras. Saint-Vaast. — La cathédrale d'Arras a été démolie quelques années après la grande révolution; il n'en reste pas aujourd'hui pierre sur pierre. Sur l'emplacement on vient de bâtir une église dédiée à Saint-Nicolas.

On a choisi l'abbatiale de Saint-Vaast pour en faire la nouvelle cathédrale. A l'époque où la révolution chassa les religieux de leur monastère, l'église était en construction. Les travaux furent repris et terminés il y a dix ans à peine. C'est un édifice en style corinthien, à trois nefs, avec transsept. La voûte de la nef majeure est en berceau, soutenue sur des plates-bandes; les collatéraux sont recouverts de plafonds. Les dimensions générales de l'édifice sont: longueur, 80 m.; largeur, 15 m.; hauteur, 23 m.

Cathédrale d'Auch. Sainte-Marie. — L'église épiscopale d'Auch fut rebâtie plusieurs fois, à la suite d'affreux malheurs qui pesèrent sur cette partie de la France. En 845, elle fut reconstruite par l'évêque Taurin II; en 1048, par saint Austinde ou Austense. Le 12 février 1121, l'archevêque Bernard de Sainte-Christie consacra solennellement le grand autel. A peine achevée, l'église eut à souffrir des excès de Bernard IV, comte d'Armagnac. En 1371, Arnaud d'Albert, neveu du pape Innocent VI, entreprit de rebâtir son église cathédrale. En 1378, le pape Clément VII favorise cette œuvre. Après une assez longue interruption, on reprend les travaux en 1429, sous l'archiépiscopat de Philippe II de Lévis. Un incendie détruisit l'édifice sous le cardinal Jean IV de Lescun-d'Armagnac, qui occupa le siége d'Auch de 1473 à 1483. La restauration en fut entreprise sur-le-champ par François, cardinal de Savoie, élu par le chapitre archevêque de Paris, l'année même du désastre, en 1483. Jean V de la Trémouille, monté sur le trône archiépiscopal en 1490, fit continuer les travaux avec zèle. En 1507, François II de Clermont-Lodève fut nommé archevêque d'Auch et poussa l'œuvre avec activité: c'est à sa munificence que l'on doit les magnifiques stalles du chœur et un grand nombre des plus belles verrières. En 1548, l'église métropolitaine fut consacrée par Jean Dumas, évêque de Cardyte, en Syrie, vicaire général de l'archevêque d'Auch, alors retiré en Italie. Quelques parties accessoires étaient à finir. Léonard de Trapes, en 1597, acheva les voûtes et compléta les vitraux du chœur. Dominique de Vic, peu de temps après, donna les verrières des chapelles de la nef et fit encore d'autres largesses. Enfin, le couronnement fut donné à l'œuvre par Henri de Lamothe-Houdancourt, archevêque d'Auch en 1662.

Le plan de la cathédrale d'Auch est en forme de croix latine; il y a trois nefs, un transsept, et, au chevet, une grande chapelle absidale semi-circulaire. Dimensions: 105,90m de longueur; 22,74m de largeur; 11,04m largeur de la nef majeure; 26,64m hauteur sous voûte. L'édifice est porté sur quarante piliers largement espacés.

Le chœur de cette église est un des plus beaux de France par son étendue et sa décoration. Nous ne disons rien ici des stalles (*Voy.* Stalle); elles sont comptées parmi les chefs-d'œuvre du genre. Les vitraux peints jouissent d'une grande réputation; on peut les regarder comme les plus beaux entre ceux qui datent de la fin de la période ogivale. Les sujets sont empruntés à la Bible et à l'Evangile; on y voit les prophètes, et au milieu d'eux, les sibylles: on distingue spécialement les sibylles de Samos, d'Afrique, d'Europe ou de Cumes. Tous les personnages sont en pied, d'une dimension plus grande que nature, entourés de décorations architecturales.

La façade occidentale est bâtie en style grec.

Cathédrale d'Autun. Saint-Lazare. — C'est à l'an 343 qu'il faut rapporter la première

église épiscopale d'Autun. Elle fut dédiée à saint Nazaire, parce qu'elle possédait la relique précieuse d'un linge teint du sang de ce généreux martyr de Milan. Après des désastres, des ruines et des reconstructions multipliées, la cathédrale d'Autun dut être rebâtie au commencement du XIIe siècle. L'œuvre fut entreprise avec grande ardeur. Le zèle se refroidit promptement. Enfin, on abandonna l'édifice, qui ne fut jamais achevé. Durant la reconstruction, dès l'année 1195, les chanoines célébraient l'office divin tantôt dans la nouvelle cathédrale, où quelques parties avancées étaient appropriées à cet usage, tantôt dans la chapelle des ducs de Bourgogne. Plus tard, quand les ducs de Bourgogne quittèrent Autun pour résider à Dijon, ils abandonnèrent la chapelle du château aux chanoines de la première ville. Cette concession, faite au moment où les ressources étaient épuisées, surtout le zèle étant éteint, décida à prendre la chapelle ducale pour église cathédrale. L'église de Saint-Nazaire, malgré son triste état d'abandon et de délabrement, garda longtemps encore le titre de cathédrale. Jusqu'à l'année 1770, les évêques d'Autun, en prenant possession de leur évêché, allaient s'asseoir dans une chaire en pierre, située derrière l'autel, appelée *la chaire de saint Léger*. La tradition attribuait à ce saint et courageux évêque cette chaire ou ce trône épiscopal, d'une simplicité tout évangélique, semblable à la chaire que l'on voyait jadis dans l'église métropolitaine de Reims.

La chapelle du château, aujourd'hui cathédrale d'Autun, fut fondée par Robert Ier, vers l'an 1060; continuée par Hugues, son petit-fils; consacrée, en 1132, par le pape Innocent II, et achevée seulement sous l'épiscopat d'Etienne, en 1178. Elle est consacrée sous le vocable de saint Lazare, parce que quelques reliques de ce saint, apportées de Marseille, furent déposées dans le sanctuaire.

La cathédrale d'Autun, dans ses deux parties les plus importantes, présente les caractères architectoniques du XIIe et du XVe siècle. C'est un des monuments les plus importants de la France. Le style du XIIe siècle y a pris un développement particulier et revêtu des formes propres à l'école que l'on appelle *Ecole bourguignonne*. Les colonnes y sont transformées en pilastres cannelés, dans le genre de ceux qui décorent les portes d'Arou et de Saint-André, à Autun. Les arcades et les voûtes sont ogivales; mais l'ogive s'y montre avec la forme usitée durant la phase de transition du XIIe au XIIIe siècle. Le portail est très-beau; l'art de la sculpture y a déployé tous ses trésors d'imagination, d'adresse et de patience. Nous n'avons jamais rien vu ailleurs de plus complet et de plus original. C'est ce caractère d'originalité qui fait le mérite du grand portail de la cathédrale d'Autun. On le peut regarder comme une œuvre à part dans les monuments français, et il doit occuper une place fort importante dans l'histoire archéologique de notre pays.

L'adside de la cathédrale d'Autun a été bâtie par le cardinal Rollin, en 1465, ainsi que la charmante tribune en pierre qui soutient le buffet d'orgue. Plusieurs des chapelles ont été érigées et décorées à diverses époques, dans le cours des XVe et XVIe siècles. La flèche pyramidale en pierre est encore l'œuvre du cardinal Rollin. Elle fut construite après l'incendie de 1465, qui détruisit une grande flèche en bois et endommagea fortement les voûtes.

Cathédrale d'Avignon. NOTRE-DAME DES DOMS. — L'église d'Avignon fut fondée dès la plus haute antiquité ecclésiastique. Sans discuter ici une opinion hérissée de difficultés, qui prétend que sainte Marthe de Béthanie prêcha la première la foi chrétienne dans cette contrée, nous savons que saint Paul, envoyé dans les Gaules par le pape saint Fabien, évangélisa les populations de Narbonne, de Béziers et d'Avignon. Il établit saint Ruf évêque de cette dernière ville. L'église épiscopale fut rebâtie, ou peut-être seulement restaurée par Constantin. Cet empereur, devenu chrétien, assista à un concile d'Illyrie et ordonna la construction de plusieurs églises. Un titre mentionné dans le *Gallia Christiana* nous apprend que celle d'Avignon était du nombre, et qu'elle était placée sous l'invocation de la sainte Vierge. L'évêque Aventius en fit la dédicace solennelle au mois de septembre 326, et consacra en même temps trois autels qu'il y avait fait ériger. C'est un des actes les plus anciens où il soit fait mention de la pluralité des autels dans la même église.

Les barbares du Nord et les Sarrasins dévastèrent Avignon et ruinèrent la cathédrale. Charlemagne releva l'église et lui accorda de nombreux priviléges.

M. Mas, auteur d'une notice curieuse sur le monument d'Avignon, prétend que le porche de l'église est antérieur au règne de Charlemagne, et qu'il date probablement du VIe au VIIe siècle. Cette opinion est inadmissible : nous ne l'avons indiquée que parce que plusieurs historiens ont voulu la soutenir. Les caractères archéologiques ne permettent pas de le rapporter à une époque plus ancienne que le XIIe siècle.

L'intérieur de la cathédrale d'Avignon est irrégulier, à cause des réparations et des additions qui y ont été faites successivement. Les arceaux intérieurs et extérieurs sont à plein cintre; la plus ancienne voûte est ogivale. En 1670, on agrandit la nef et l'on reconstruisit le chœur.

Le souvenir des papes qui ont résidé à Avignon depuis 1308 jusqu'à 1377, et de ceux qui y sont restés pendant le grand schisme d'Occident, depuis 1378 jusqu'à 1403, est encore vivant dans les monuments civils et religieux de la ville. C'est au grand regret des amis de nos antiquités monumentales que l'on voit se dégrader chaque jour les restes gigantesques du palais des papes.

Cathédrale de Bayeux. NOTRE-DAME. — Saint Exupère passe pour avoir bâti la première

église épiscopale de Bayeux. Agrandie et reconstruite à plusieurs reprises, la cathédrale fut ruinée, ainsi que la ville, par les pirates du Nord, en 891. En 1046, elle fut détruite par un incendie qui réduisit la ville en cendres. L'évêque Hugues en commença la réédification; mais il mourut en 1049. Son successeur, Eudes de Conteville, aidé par son frère Guillaume, duc de Normandie, fit faire la dédicace par Jean, archevêque de Rouen, en 1077 ou 1078. En 1105, la cathédrale est de nouveau ruinée par la guerre qui eut lieu entre Henri Ier, roi d'Angleterre, et Hélies, comte du Maine. Elle fut rétablie, en 1159, par l'évêque Philippe de Harcourt, et Henri, son successeur.

Dans son état actuel, la cathédrale de Bayeux offre des vestiges de ses diverses reconstructions. Le massif des tours doit être rapporté à l'an 1046; la grande nef, jusqu'à la galerie, à l'an 1077. Toute la partie supérieure, entreprise après les malheurs occasionnés par la guerre, date de 1106. En 1159, de grands travaux furent commencés, qui se prolongèrent jusque dans le XIIIe siècle. L'abside, véritable chef-d'œuvre de goût et de délicatesse, fut achevée, vers 1221, par Robert des Ablèches, tandis que le portail doit être attribué à la belle architecture du XIVe siècle, et le transsept à la fin de ce même XIVe siècle, ou peut-être même au commencement du XVe. La coupole, commencée en 14.7, fut détruite en 1676; elle ne fut rebâtie en pierres qu'en 1714 et 1715, sous l'épiscopat de François de Nesmond.

Dimensions principales : longueur totale, 102 m.; largeur de la nef, 10 m.; largeur des collatéraux, 5 m.; largeur des chapelles des bas côtés, 5 m.; largeur totale, 20 m.; hauteur des voûtes, 23,30m; longueur du transsept, 37,60m; élévation des deux flèches du portail, 76,60m; hauteur de la tour de l'horloge, 74,50m.

Sous le sanctuaire et une partie du chœur règne une crypte très-spacieuse; elle est du XIe siècle.

Cathédrale de Bayonne. NOTRE-DAME. — Le plan de la cathédrale de Bayonne est grand et régulier; il est à trois nefs, mais le transsept n'est marqué que par l'espacement des travées à la naissance du chœur. La longueur est de 78 m.; la largeur, les chapelles non comprises, est de 28 mètres.

Les caractères archéologiques de ce monument ont été appréciés par M. le colonel Gleizes, et les dates historiques établies par le chanoine Veillet, dans un travail resté manuscrit, ainsi qu'il suit. L'église a été fondée en 1140 ou 1141. Le chœur et l'abside datent du XIIe siècle. Une partie du clocher et les basses nefs furent bâties dans les premières années du XIVe siècle. Dès l'année 1335, la haute nef était en construction, et la preuve en est tirée de la présence, en deux endroits de la voûte, des armoiries du cardinal Guillaume Gaudin. Ce cardinal, mort en 1336, énonce dans son testament les sommes qu'il avait données peu de temps auparavant pour entreprendre les arcades de la voûte principale et de la voûte du transsept, ainsi que pour placer des vitraux peints. Les dernières travées de la nef ne doivent pas remonter au delà des premières années du XVe siècle, comme l'indiquent les caractères de l'architecture ogivale prismatique, et comme le démontre le placement des armoiries de France et d'Angleterre, tellement rapprochées qu'elles doivent se rapporter à l'époque de 1430, lorsque les prétentions du roi d'Angleterre eurent été confirmées par le faible Charles VI : alors l'écu britannique fut écartelé des trois fleurs de lis. Enfin le clocher, commencé en 1501, fut continué en 1515 et jusqu'en 1544; le pavillon qui le couvre est de 1605.

Le cloître qui accompagne la cathédrale de Bayonne forme une construction accessoire fort curieuse. Il est analogue à ceux d'Elne et d'Arles et il présente des particularités propres à intéresser les antiquaires.

Cathédrale de Beauvais. SAINT-PIERRE. — La cathédrale de Beauvais consiste en un chœur très-étendu, avec transsept et collatéraux autour de l'abside. La grande nef n'a jamais été exécutée; mais il y a tant de magnificence dans ce chœur, les lignes architecturales y sont si grandes, si pures, si hardies, que le chœur de Beauvais a toujours passé pour un chef-d'œuvre. Les fondements de cet édifice furent posés par Hervé, 40e évêque de Beauvais. Roger, son successeur immédiat, élu évêque en 996, continua l'œuvre de son prédécesseur. Ce monument fut érigé avec une certaine recherche et une certaine somptuosité; mais il fut atteint par l'incendie, à deux reprises différentes, en 1180 et en 1225. Ce fut à cette dernière époque que Miles de Nanteuil, alors évêque de Beauvais, résolut de reconstruire sa cathédrale sur un plan grandiose. Mais l'architecte fut hardi jusqu'à la témérité. Les piliers étaient trop largement espacés, les arcades avaient une immense ouverture et une trop grande portée. A peine construites, les voûtes, appuyées sur des contre-forts trop faibles, s'écroulèrent, sans qu'on en pût arrêter la chute. En 1272, les voûtes étaient reconstruites; mais le 29 septembre 1284, par une épouvantable catastrophe, les voûtes tombèrent une seconde fois; plusieurs piliers furent emportés dans le désastre. Cet accident força à bâtir des piliers intermédiaires à ceux qui existaient primitivement. On employa quarante ans à ces réparations.

En 1338, l'évêque de Beauvais et le chapitre de la cathédrale, voulant achever le chœur de cette vaste basilique, choisirent l'habile architecte Enguerrand pour l'exécution de cet important travail. Ses dessins et ses projets ayant été approuvés par l'évêque Jean de Marigny, les travaux furent commencés avec la plus vive ardeur. Mais alors s'ouvrit pour la France et pour la Picardie une série de calamités qui arrêtèrent l'élan général : les guerres intestines qui ensanglantèrent alors nos provinces pendant plus d'un siècle, et l'occupation d'une grande partie du territoire par les armées anglaises, ne per-

mirent pas de s'occuper activement de mener à fin les constructions ébauchées. Après bien des malheurs, le 21 mai de l'an 1500, sous l'épiscopat de Villiers de l'Ile-Adam, la première pierre de la croisée fut bénite et posée avec un cérémonial pompeux. Jean Vaast, de Beauvais, et Martin Cambiche ou Cambriche, de Paris, tous deux architectes et maîtres maçons, furent chargés de la direction des travaux.

Par les libéralités de Louis XII et de François Ier, on continua et l'on acheva l'entreprise. Après la mort des deux architectes que nous venons de nommer, la surveillance de l'œuvre fut donnée à Jean Vaast, fils du premier, et à François Maréchal, qui la terminèrent en 1555.

Au lieu d'achever la nef, dont ils avaient commencé une travée, les deux architectes voulurent lutter contre les grands travaux de Michel-Ange, dont la renommée leur faisait connaître la gloire. On parlait, dans toute l'Europe, de la hauteur et de la hardiesse de la grande coupole de Saint-Pierre, à Rome. Jean Vaast et François Maréchal, piqués d'émulation, construisirent au-dessus de la partie centrale du transsept une tour pyramidale de 96 mètres de hauteur, et dont la base avait 16 mètres de largeur sur chaque face. La tour qui servait de base à cette pyramide, percée à jour de toutes parts, était ornée de vitres peintes, et ses quatre angles, surmontés d'obélisques, se rattachaient au corps de la pyramide octogone par plusieurs arcs très-délicatement travaillés. L'intérieur en était voûté en ogives, de manière que le spectateur, placé au centre du transsept, pouvait en considérer toute la hauteur. *Voy.* Dôme, Coupole. Cette magnifique pyramide ne subsista que cinq ans. Le jour de l'Ascension de l'année 1573, elle s'écroula avec un épouvantable fracas. Après cette catastrophe, on se contenta de réparer les voûtes du transsept méridional qui avaient beaucoup souffert de la chute de la pyramide, et tous projets furent abandonnés.

Dimensions de la cathédrale de Beauvais : longueur totale, 63 mètres; largeur des transsepts, 58,60 m.; hauteur des voûtes, 48 mètres.

Cathédrale de Belley. Saint-Jean-Baptiste. — L'ancienne cathédrale était d'architecture romano-byzantine. La nouvelle, récemment bâtie, n'offre pas une grande pureté de style; la construction en est même assez médiocre, à cause du mélange et de la confusion des formes ogivales.

Cathédrale de Besançon. Saint-Jean. — La ville de Besançon avait jadis deux cathédrales, l'une consacrée à saint Etienne, premier martyr, l'autre dédiée à saint Jean-Baptiste. Cette dernière était l'église baptismale, isolée de la première, où l'évêque avait établi son siége épiscopal. L'une et l'autre cependant, dès le principe, étaient honorées du titre d'église épiscopale. C'est pourquoi, au moyen âge, elles furent toutes les deux regardées comme églises cathédrales; à cette époque, il y eut même de fréquents démêlés entre les chapitres de ces deux églises, à cause de leurs prérogatives. L'église de Saint-Etienne, bâtie sur le mont Cœlius, fut renversée lors de la construction de la citadelle.

La cathédrale actuelle de Saint-Jean de Besançon est un édifice appartenant à l'architecture romano-byzantine; elle doit être comptée au nombre de nos rares églises épiscopales rebâties au moment de la régénération des arts chrétiens et conservées jusqu'à nos jours. On y reconnaît des signes certains du style architectonique qui prévalut aux XIe et XIIe siècles.

Plusieurs chapelles intérieures sont décorées avec luxe. A la partie inférieure de la cathédrale, à la place de la porte d'entrée, se trouve un second chœur d'architecture grecque, dont la construction est récente. La tour des cloches, étant tombée en 1726, fut rebâtie dans un style moderne, ainsi que le portail et la chapelle dédiée au saint suaire.

Cathédrale de Blois. Saint-Louis.—L'église de Blois ne jouit des honneurs d'un siége épiscopal qu'à la fin du XVIIe siècle. L'église de Saint-Solenne, évêque de Chartres, mort à Maillé, aujourd'hui Luynes, en Touraine, fut plusieurs fois ruinée et rebâtie, au moyen âge. En 1544, elle avait été reconstruite à peu près entièrement. Dès 1568, les calvinistes s'en emparèrent et s'y livrèrent à toutes sortes d'excès. En 1609, les habitants de Blois construisirent la tour, surmontée de son petit dôme à jour, qui domine encore et la cathédrale et la ville. Cette tour résista aux coups de la tempête horrible qui, dans la nuit du 5 au 6 juin 1678, renversa l'église et occasionna tant de malheurs sur les bords de la Loire. Touchées de tant d'infortunes, Marie Charron, épouse du marquis de Colbert, ministre des finances de Louis XIV, et la marquise de Soumeri, sa sœur, supplièrent le roi de relever l'église de ses ruines. Leur prière fut exaucée : Louis XIV ordonna la restauration complète de l'église de Blois. Le nouvel édifice fut consacré, le 9 juillet 1730, sous le vocable de saint Louis, pour perpétuer à jamais le souvenir de la générosité du roi.

L'érection de l'évêché de Blois ne date que de l'année 1693.

Dimensions de la cathédrale de Blois : longueur dans œuvre, 60 mètres; largeur totale dans œuvre, 30,80 m.; hauteur de la nef sous la clef de voûte, 18,70 m.; hauteur des latéraux, 8,70 m.; élévation du clocher, 50 mètres.

Cathédrale de Bordeaux. Saint-André. — La basilique primitive de Bordeaux, mentionnée par saint Grégoire de Tours, fut détruite plusieurs fois par les barbares et par le malheur des temps, notamment en 725, par les Sarrasins; en 848 et 864, par les Normands. En 1096, une grande église romano-byzantine fut consacrée, le 1er mai, par le pape Urbain II.

La nef de l'édifice actuel, dans sa plus grande partie, appartient à la dernière moitié du XIe siècle, quoique, à l'intérieur, un travail postérieur en ait altéré le caractère.

On y découvre, en d'autres endroits, les caractères de l'époque transitionnelle au XIIe siècle, et ceux du style ogival du XIIIe et du XIVe siècle. Nous savons, en effet, par une bulle de Clément, que l'on faisait des travaux importants à l'église métropolitaine de Bordeaux en 1307. Un tremblement de terre fit tomber les voûtes en 1427. On ne commença à les reconstruire que 48 ans après; la restauration n'en fut achevée que dans les premières années du XVIe siècle, par les soins de Jean Foix, archevêque de Bordeaux.

La cathédrale de Bordeaux a la forme d'une croix latine; elle se compose d'une nef sans latéraux, longue de 72 mètres, large de 18 mètres, et haute de 27 mètres; d'un transsept dont la longueur est de 44,26 m.; la largeur de 9,65 m., et la hauteur sous voûte de 33,33 mètres; d'un chœur, comprenant quatre grandes travées, et d'un sanctuaire formé circulairement par cinq autres travées, se déployant ensemble sur une longueur de 33,95 mètres et sur une largeur de 14 mètres.

Les murailles des sept travées de la nef portent les caractères évidents des constructions romano-byzantines. Des arcades cintrées, prises dans l'épaisseur du mur, ornées de dents de scie, avec chapiteaux et archivoltes finement sculptés, forment la zone inférieure et accusent la fin du XIe siècle et le commencement du XIIe. Elles sont surmontées d'une galerie dans le style ogival du XIVe siècle, récemment établie, qui sépare la zone supérieure bâtie au XIIIe siècle. La nef est éclairée par des fenêtres ogivales géminées, couronnées d'une rosace de médiocre dimension. Au-dessus de cette espèce de grande galerie on voit d'autres fenêtres plus étendues, dont l'ouverture est concentrique aux arcades ogivales ou formerets de la voûte. Cette disposition originale produit un heureux effet.

Quatre travées, près du transsept, portent des colonnettes groupées, qui s'élancent du sol jusqu'à la naissance des voûtes. Les ornements des chapiteaux, les moulures qui accompagnent les colonnettes, les nervures diagonales des voûtes, la simplicité des clefs de voûte, rappellent la plus grave époque du XIIIe siècle. Dans une autre partie, jusqu'à la hauteur de la première galerie, on observe des piliers romans avec la pureté de style du XIe siècle et tous les caractères de la seconde époque romano-byzantine. C'est dans cette partie de la nef qu'on a relevé les voûtes, ruinées par le tremblement de terre de 1437. On y remarque les nervures prismatiques, les fleurons ouvragés, les culs-de-lampe ciselés et les autres particularités du style ogival flamboyant.

Dans la partie orientale, l'église métropolitaine de Bordeaux porte l'empreinte évidente du style du XIVe siècle. Il est à regretter que la ligne des voûtes soit brisée à l'extrémité supérieure de la nef; la partie moderne est plus haute de 7 mètres que les voûtes anciennes.

Les portails sont malheureusement très-mutilés. La façade du nord est accompagnée de deux flèches aiguës, hautes de 80 mètres, qui forment le couronnement de la cathédrale de Bordeaux.

Cathédrale de Bourges. SAINT-ÉTIENNE. — Les historiens ne nous donnent rien de bien certain sur la première église épiscopale de Bourges. La tradition rapporte que l'oratoire primitif, consacré à l'honneur de Jésus-Christ, fut une portion de la maison du sénateur Léocadius, qui commandait dans les Gaules pour l'empereur Décius, vers l'an 251. Cette église aurait été dédiée au premier martyr saint Etienne, par l'évêque saint Ursin. Quoi qu'il en soit, un temple plus vaste fut élevé par saint Palais, et cet édifice, également dédié à saint Etienne, mérita les éloges de saint Grégoire de Tours: *Hæc est nunc ecclesia apud Biturigas urbem miro opere composita et primi martyris Stephani reliquiis illustrata*, et ceux du poëte-évêque de Poitiers, saint Fortunat, qui parle de la délicatesse de ses colonnes et de la richesse de leurs ornements (*Venant. Fortunat., Carm.*, lib. I, cap. 4). Rodolphe de Turenne, évêque de Bourges, entreprit la reconstruction de son église au IXe siècle. Les travaux furent continués par ses successeurs, et spécialement par Gauslin, mort en 1030: ce dernier était fils d'Hugues Capet et frère du roi Robert le Pieux, dont il employa les largesses au profit de l'œuvre de saint Etienne. Le style ogival domine dans la basilique actuelle de Bourges. La voûte du centre a été achevée sous l'épiscopat de Jean de Sully, 73e archevêque, ou de Guy, son frère et son successeur, mort en 1280. Au rapport de certains auteurs, le roi Philippe le Bel avait puissamment contribué à l'achèvement complet des voûtes, en 1315. Enfin, les travaux intérieurs furent terminés sous l'épiscopat de Guillaume de Brosse, qui consacra solennellement l'église le 5 mai 1324, le dimanche avant la fête de saint Nicolas.

Le plan de la cathédrale de Bourges est à cinq nefs, sans transsepts. Les chapelles du chevet sont au nombre de cinq; un grand nombre d'autres sont établies dans toute la longueur des collatéraux. La masse de l'édifice est appuyée sur soixante piliers, largement espacés et distribués dans la grande nef, de manière qu'il y ait alternativement une colonne plus volumineuse, entourée de plusieurs colonnettes, et une colonne moins considérable, également entourée de colonnettes. La longueur totale de la cathédrale de Bourges est de 116 mètres, sur une largeur de 41 mètres; dans la grande nef, la hauteur, sous clef de voûte, est de 37 mètres 50 centimètres; les premiers bas-côtés ont une élévation de 21 mètres 60 centimètres, et les seconds de 10 mètres; les deux collatéraux, pris ensemble, ont une largeur de 10 mètres.

Les constructions les plus anciennes de l'église métropolitaine de Bourges sont incontestablement les cryptes qui s'étendent, sous le sanctuaire, le chœur et deux portails latéraux. Les parties les plus vieilles ne paraissent pas pouvoir être attribuées à une

époque plus reculée que le XIIe siècle. Les chapelles absidales doivent remonter au même temps, elles sont fort curieuses et bâties en encorbellement sur les contreforts qui séparent les fenêtres de la crypte. A l'extérieur ces chapelles sont couvertes d'un toit pyramidal en octogone et en pierres semblable à un clocheton.

Les vitraux peints de Bourges sont une des gloires de cette célèbre église. On compte 183 verrières peintes à différentes époques du moyen âge, et pour la plupart peintes au XIIIe siècle. On y voit représentés des sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, des traits de la vie de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, les figures des prophètes, des apôtres et de plusieurs saints évêques, de longues légendes exprimées dans de très-nombreux médaillons. Nous possédons une belle monographie des vitraux du XIIIe siècle de Saint-Etienne de Bourges; les figures, supérieures en mérite au texte, ont été dessinées par le P. Arthur Martin, et le texte a été écrit par le P. Ch. Cahier.

L'extérieur de la cathédrale de Bourges ne répond pas entièrement à la beauté de l'intérieur. Les portails latéraux du XIIe siècle forment un accessoire très-piquant à l'édifice dont l'ensemble est du style ogival. La décoration en est riche, très-originale et d'un effet pittoresque. Le portail occidental est imposant avec ses cinq voussures garnies de statuettes et d'ornements variés. La façade cependant manque d'harmonie, à cause des additions qui ont été faites à des époques diverses. La tour située à gauche a été commencée en 1508; elle est la plus haute, et le caractère de la construction indique bien le style de la première moitié du XVIe siècle.

La cathédrale de Bourges passe pour un des chefs-d'œuvre de l'architecture ogivale, et est comptée au nombre des plus beaux monuments religieux de France. Elle mérite à juste titre la réputation dont elle jouit. C'est incontestablement un des édifices les plus admirables que le moyen âge catholique nous ait légués.

Cathédrale de Cahors. Saint-Etienne. — Nous avons déjà eu occasion de mentionner plusieurs fois la cathédrale de Cahors, qui est, en effet, un de nos monuments français les plus intéressants, à cause de sa physionomie byzantine.

Dimensions générales de la cathédrale de Cahors : longueur totale, 85,50m; largeur, 33,50m; hauteur des piliers qui supportent les coupoles, 19,60m; hauteur des arcades sous clef, 19m.

Les deux voûtes en coupole de Cahors ont 19 mètres de diamètre. Elles sont parfaitement conservées et peuvent servir de type aux constructions byzantines et même carlovingiennes. Le cintre affecte à l'extérieur la forme conique à sommet obtus; on l'a plusieurs fois recouvert d'épaisses couches de mortier pour le préserver de l'infiltration des eaux pluviales.

Quatre ouvertures ou fenêtres, placées aux quatre points cardinaux, éclairaient les coupoles. La voûte en était peinte, ainsi que l'atteste un vieil historien. Maleville dit dans sa *Troisième Centaine*, an 290 : « Sainct Gaubert fust evesque de Caors après sainct Genulphe. Tous les deux avecque sainct Urcisse et sainct Ambroise, aussi par après evesque dudict Caors, se voyent peints dès plusieurs siècles en l'une de ces belles coupes de la vouste de l'église cathédrale avec le nom soubz chaque peinture. »

Le rond-point du chevet, de même que les chapelles absidales, ne date que de la fin du XIe siècle et du commencement du XIIe. La voûte qui recouvre l'abside est ogivale et fut élevée en 1293. « Alors, dit M. Calvet, fut construite cette belle voûte ogivale qui, prenant pour base les colonnes du XIe siècle, s'élève au-dessus de l'abside et la couvre de ses élégantes nervures. » Deux étages de vastes fenêtres à ogives, tréflées et divisées par de légers meneaux, remplissent le vide qui se trouve entre les supports des nervures de la voûte.

Plusieurs chapelles latérales ont été ajoutées, dans la nef, au plan primitif. Elles furent bâties dans le cours des XIIIe, XIVe et XVe siècles, telles que les chapelles de sainte Catherine, de saint Blaise et de la sainte Vierge.

Un narthex du XIIe siècle, caché longtemps derrière une muraille, est une des parties les plus curieuses de la cathédrale de Cahors; M. Calvet en a fait la description. On voit sur le tympan la figure de Jésus-Christ dans une auréole, accompagnée de divers groupes de la hiérarchie céleste. La statue de la sainte Vierge est placée au-dessous de celle de son divin Fils; elle est entourée des apôtres placés dans de belles niches. Plusieurs sujets sont sculptés en bas-relief : on distingue sans peine le martyre de saint Etienne, patron de la cathédrale, et différentes scènes de la vie de saint Genoulph, premier évêque de Cahors.

Cathédrale de Cambrai. Notre-Dame. — La cathédrale de Cambrai, comme toutes les églises épiscopales, offrait une histoire fort curieuse; aujourd'hui il n'en reste pas pierre sur pierre. Elle fut vendue le 6 juin 1796 et démolie bientôt après. Le grand clocher, avec sa flèche pyramidale, était seul resté debout, comme pour porter témoignage contre le vandalisme des prétendus patriotes; mais, privé de ses points d'appui, il ne tarda pas à se lézarder. Il s'écroula le 8 janvier 1809.

Cette église, illustrée par le passage et le souvenir d'un grand nombre de personnages distingués, conservait surtout la mémoire d'un prélat qui restera à jamais la gloire de Cambrai. Fénelon est un nom depuis longtemps devenu populaire; il est synonyme de la douce piété jointe à l'élévation du talent.

L'église abbatiale du Saint-Sépulcre, bâtie au commencement du XVIIIe siècle, fut choisie, en 1804, pour remplacer la cathédrale. Le fondateur de la première chapelle et de l'ancienne abbaye fut saint Lietberg,

32e évêque de Cambrai et d'Arras; il donna le nom de Saint-Sépulcre à cette construction nouvelle, à son retour du pèlerinage qu'il avait entrepris à la tête d'un grand nombre de ses diocésains pour visiter les lieux saints. Le monastère fut entièrement rebâti, de 1703 à 1729, par les soins de Louis de Marbay, 42e abbé, et de Joseph d'Ambrine, son successeur immédiat.

Le plan de la cathédrale actuelle de Cambrai est à trois nefs et en forme de croix latine, avec une modification dans les transsepts qui sont terminés en hémicycle. Les dimensions générales sont : longueur totale, 75,93 m.; largeur du transsept, 41,90 m.; largeur de la grande nef, 9,15 m.; largeur des collatéraux, 4,55 m.

Cathédrale de Carcassonne. SAINT-MICHEL. — L'église de Saint-Vincent fut l'église cathédrale de Carcassonne jusqu'à la révolution de 1793. Elle fut abandonnée en 1802 pour l'église de Saint-Michel, cathédrale actuelle. Cette dernière église, élevée au XIVe siècle, porte l'empreinte évidente du style ogival secondaire. Les dimensions sont : longueur, 50 m.; largeur, 16,60; hauteur sous voûte, 20,50 m.

Cathédrale de Châlons-sur-Marne. SAINT-ETIENNE. — Saint Alpin, évêque de Châlons, est le premier qui consacra un temple chrétien à l'intérieur de la ville. L'église épiscopale primitive fut plusieurs fois reconstruite et agrandie. Au Xe siècle, elle fut renversée par suite des fureurs de la guerre. Au XIIe siècle elle fut détruite par la foudre. Restaurée avec beaucoup de zèle par les habitants de Châlons, elle fut consacrée par le pape Eugène III, le 28 octobre 1147.

Quatre-vingt-trois ans après sa dédicace solennelle, la cathédrale de Châlons fut de nouveau renversée par le tonnerre. La ruine fut presque complète; quelques restes encore subsistants de nos jours échappèrent seuls au désastre; Philippe II de Nemours de Merville travailla à la réédifier. Sous Gilles de Luxembourg et sous Henri Clausse, elle reçut de nouveaux accroissements. Le premier fit construire sur la tour du nord une belle flèche en bois, qui passait pour une des merveilles de son temps; le second fit agrandir la nef de deux travées. La façade actuelle fut bâtie en 1628.

En 1668, un effroyable incendie réduisit en cendres les charpentes et la flèche en bois de Gilles de Luxembourg : elle écrasa, dans sa chute, la voûte du sanctuaire. En 1769, un ouragan terrible fit tomber la rosace du portail méridional; en 1821, on fut obligé de démolir les flèches pour éviter un accident plus grave; enfin en 1842, on travaillait à la restauration du portail méridional.

Dimensions générales de la cathédrale de Châlons : longueur totale, 90,40 m.; largeur des transsepts, 40,70 m.; largeur des nefs, 28,60 m.; hauteur des voûtes de la nef principale, 27,8 m.; hauteur des voûtes des nefs latérales, 16,23 m.; élévation des flèches, y compris les tours, 63 mètres.

Le plan est en forme de croix latine, à trois nefs, avec d'ambulatoires. Le transsept, comme à Reims et à Metz, est plus rapproché de l'abside que dans la plupart des grandes églises ogivales. L'abside, à partir des piliers du transsept, ne renferme que sept travées et est entièrement occupée par le sanctuaire. Autour du rond-point on admire trois magnifiques chapelles absidales du XIVe siècle.

La grande nef est un des vaisseaux les plus majestueux des cathédrales de France. Elle est formée de dix travées et soutenue par dix-huit piliers; ces piliers sont cylindriques et offrent à l'observateur une particularité curieuse, c'est que leur base appendiculée indique un âge plus reculé que leur chapiteau à crochets et à feuilles découpées. Les voûtes ont presque toutes été refaites. Le pavé de la cathédrale de Châlons est presque entièrement composé de pierres tombales d'une belle exécution.

Cathédrale de Chartres. NOTRE-DAME. — Cette cathédrale jouit d'une grande renommée, et assurément elle la mérite bien. Il n'y a peut-être aucun monument du moyen-âge, en France, en Angleterre, en Allemagne, qui offre à l'archéologue d'aussi nombreux et d'aussi variés objets d'observation. Les vitraux peints ne le cèdent à aucune œuvre du même genre, et la statuaire, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, y a laissé des milliers de statues, de bas-reliefs et de sculptures de toute espèce.

L'édifice primitif, ruiné à plusieurs époques, fut toujours relevé sur le même emplacement. Il fut réduit en cendres en 858, quand les Normands entrèrent à Chartres par un stratagème de leur chef Hasting. En 973, l'église devint de nouveau la proie des flammes pendant la guerre que Thibault le Tricheur, comte de Chartres, de Blois et de Tours, soutint contre Richard, duc de Normandie. Enfin, en 1020, un autre incendie dont on ignore la cause détruisit encore la cathédrale. Cet accident arriva sous l'épiscopat de Fulbert, qui se livra ensuite avec une extrême ardeur à sa réédification; mais les travaux n'étaient pas encore fort avancés lorsqu'il mourut en 1029. Il n'y a que les cryptes ou *grottes souterraines* que l'on puisse lui attribuer, quoique les historiens aient regardé à tort la plus grande partie de l'église actuelle comme ayant été bâtie sous sa direction.

Au XIIe siècle appartient le portail occidental, avec ses statues et ses diverses moulures romano-byzantines. Au XIIIe siècle on doit rapporter les nefs presque tout entières, les admirables portiques latéraux, ainsi que le chœur et les transsepts. L'examen des parties extérieures vient confirmer cette appréciation archéologique, et lui fournirait de nouvelles preuves, s'il en était besoin. En 1164, un incendie général avait rendu nécessaire la reconstruction générale du monument.

Après la dédicace solennelle qui fut faite, en 1260, par Pierre de Maincy, 76e évêque de Chartres, il restait encore beaucoup de détails à achever. Ainsi, la tour du nord ne

fut terminée qu'à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe.

Dimensions principales de la cathédrale de Chartres : longueur totale, 128,64 m.; largeur, 33,47 m.; hauteur sous voûte, 34,35 m.; longueur du transsept, 63,37 m.; hauteur du clocher vieux, 112,15 m.; hauteur du clocher neuf, 122,10 m.; largeur de la façade principale, 37,50 m.

Cinquante-deux piliers isolés forment l'ordonnance pittoresque du chœur, de la nef, du transsept et des bas-côtés, et trente-six massifs, liés par les murs qui en déterminent la circonférence, soutiennent l'édifice dans toute son étendue. Les piliers libres cantonnés de quatre colonnes demi-engagées sont surmontés de chapiteaux à feuillages et fort élégants.

Les arcades à ogive, à l'exception d'un petit nombre, sont surmontées de galeries. Les arcs couronnés de trèfles, de fleurs crucifères et de rosaces, forment une espèce de ceinture gracieuse. Au-dessus du triforium s'ouvrent de hautes et larges fenêtres.

Les vitraux peints de Chartres doivent être comptés au nombre des chefs-d'œuvre du XIIIe siècle. Ils ont de nombreux rapports de ressemblance avec les beaux et riches vitraux de Bourges, de Tours, du Mans, etc., avec des particularités intéressantes qui les distinguent. Les trois grandes roses de la cathédrale de Chartres sont aussi remarquables par leur structure que par leurs verrières.

Autour du chevet rayonnent sept chapelles absidales, dont la plus remarquable, située au centre, est dédiée à la sainte Vierge. Dans la nef, on voit une chapelle accessoire construite en 1413, entre les piliers butants de la cinquième travée à droite, en accomplissement d'un vœu fait à la sainte Vierge par Louis, comte de Vendôme, dont elle porte le nom.

La clôture du chœur est encore une des parties accessoires de l'église de Chartres les plus dignes d'attirer l'attention des connaisseurs. Le travail en fut commencé en 1514, sur les dessins de Jean Texier, dit communément *Jean de Beauce*. Quarante groupes, composés de nombreuses statuettes, représentent les principaux traits de la vie de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge. Chaque trait d'histoire est séparé par des pilastres décorés d'une profusion d'arabesques et d'ornements d'un excellent choix.

Les deux tours de la façade occidentale servent de base à deux flèches élancées, dont la plus simple est désignée sous le nom de *Clocher vieux*, et la plus ornée, commencée en 1507 et terminée en 1514, est connue sous le nom de *beau clocher*.

Les portails latéraux, surtout le portail septentrional, sont décorés avec tout le luxe d'ornementation imaginable. La statuaire y a placé un grand nombre de statues, de statuettes et de sculptures délicates.

Terminons cette courte notice en disant que la charpente fut consumée par le feu le 4 juin 1836, par la négligence de deux ouvriers plombiers. Un charpente en fer remplace aujourd'hui l'antique *forêt* de Chartres, qui jouissait d'une immense renommée.

Cathédrale de Clermont. NOTRE-DAME. — Cette cathédrale, dans sa masse principale, appartient à la première période de l'architecture gothique. Elle fut bâtie sur les plans dressés par un architecte nommé Jean Deschamps, *Johannes a Campis;* malheureusement elle est restée inachevée. La fondation eut lieu en 1248; les travaux furent poussés avec ardeur à partir de 1253. En 1262, l'église était déjà assez avancée lorsque saint Louis vint en Auvergne à l'occasion du mariage de son fils aîné Philippe avec Isabelle d'Aragon; mais, dès 1270, les travaux languirent, et ce ne fut que sous le règne de Charles VII, en 1440, que le projet d'achèvement de Notre-Dame de Clermont fut repris. Par suite de circonstances malheureuses, ce projet avorta et les travaux n'eurent pas lieu. Au commencement du XVIe siècle, Jacques d'Amboise restaura la cathédrale de Clermont. C'est à cet évêque qu'est due la toiture en plomb qui couvre encore aujourd'hui tout l'édifice et qui doit braver les siècles par sa solidité.

La cathédrale de Clermont avait été entreprise sur un plan très-vaste, à cinq nefs. Les piliers sont composés de plusieurs fûts groupés. Le triforium est formé de lancettes géminées, trilobées, surmontées d'une petite rosace à quatre pétales et d'un fronton aigu. La claire-voie, combinée sur les mêmes fûts que le triforium, est d'un travail fort régulier, avec deux meneaux et avec roses à six feuilles rondes et encadrées.

Les flancs de la nef gothique sont appuyés sur les tours romano-byzantines de l'église, où Urbain II, en 1095, célébra le concile où fut résolue la première croisade. Deux tours latérales, ajoutées au XVe siècle, sont inachevées, de même que les portails auxquels elles sont adhérentes.

Les fenêtres de l'abside sont garnies de beaux vitraux peints dans le style du XIIIe siècle, dont la plupart représentent l'histoire légendaire de plusieurs saints. Les verrières de la nef sont du XVIe siècle ; un orage terrible en a détruit une partie, en 1835.

Cathédrale de Coutances. NOTRE-DAME. — Nous avons eu déjà plusieurs fois l'occasion de parler de la cathédrale de Coutances. — *Voy.* AGE DES MONUMENTS, ANALOGIE.

Dimensions principales : longueur totale, 74 m.; largeur des trois nefs, 20,60 m. ; hauteur des voûtes, 26,60 m.; hauteur du dôme, 60 m.; hauteur des deux flèches, 74 mètres.

Le plan de la cathédrale de Coutances est très-régulier ; il est en forme de croix latine, avec transsept et nefs déambulatoires. Les chapelles qui accompagnent l'abside sont peu prononcées ; elles offrent peu de profondeur et sont éclairées par trois belles fenêtres à lancette. La chapelle de la sainte Vierge, bâtie au XIVe siècle, est établie dans des proportions élégantes. Les chapelles des col-

latéraux sont admirables. Elles communiquent les unes avec les autres, à une certaine hauteur, par de larges ouvertures en forme de fenêtres à meneaux.

Les colonnes et les chapiteaux présentent partout des caractères architectoniques bien accusés. Dans la grande nef on reconnaît sans peine le style du XII° siècle, et cette transition qui conduit au style du XIII° siècle, qui règne dans la partie supérieure de l'édifice, dans le chœur et le transsept.

Les voûtes sont bien bâties : elles reposent sur des nervures toriques; mais la coupole ogivale, élevée sur l'intertranssept est assurément une des compositions les plus originales et les plus belles du moyen âge. Ce dôme est établi sur pendentifs en forme d'encorbellements, qui rachètent quatre angles de l'octogone, le plan octogonal étant celui qui a été adopté par l'architecte pour être appliqué à un espace quadrilatéral. La voûte est étoilée et éclairée par d'innombrables fenêtres. Chaque fenêtre est accompagnée de deux colonnettes effilées, dont les longues lignes produisent un bel effet, tandis que leurs chapiteaux à volutes recourbées semblent s'unir pour former une guirlande de feuillages. Deux rangées de galeries superposées ajoutent encore à la décoration des murailles intérieures. — *Voy.* Dôme, Coupole.

L'extérieur de la cathédrale de Coutances est grave et animé par le mouvement des lignes architecturales. Les flèches, la coupole, les clochetons nombreux, produisent ce mouvement qui distingue la plupart de nos grands édifices de la période ogivale.

Cathédrale de Digne. Notre-Dame. — Le siége épiscopal de Digne remonte à une haute antiquité ecclésiastique; mais la cathédrale actuelle est moderne et sans aucun mérite sous le rapport de l'architecture. L'ancienne cathédrale, sous le vocable de Notre-Dame, est bâtie en forme de croix latine et présente dans œuvre 50,50 m. de longueur sur 8,50 m. de largeur et 17 m. de hauteur. La nef n'a que quatre travées, dont les arcs, ainsi que ceux des voûtes, sont brisés au sommet. Ils doivent être rapportés à l'origine du style ogival, et joints à d'autres caractères, ils indiquent que l'église, dans son ensemble, remonte au XII° siècle.

Cathédrale de Dijon. Saint-Bénigne. Un siége épiscopal ne fut établi à Dijon qu'en 1731, par le souverain pontife Clément XII. L'érection de cet évêché rencontra de nombreuses difficultés, surtout de la part des moines de Saint-Bénigne. L'église de Saint-Etienne fut choisie pour être la cathédrale; elle était bien inférieure en grandeur et en beauté à l'église abbatiale, mais c'était l'édifice chrétien le plus antique de la cité; simple chapelle au VI° siècle, église conventuelle au XII°, elle était devenue collégiale au XVII° : exemple frappant de la vicissitude des choses humaines! la révolution a profané la cathédrale de Saint-Etienne, qui est aujourd'hui abandonnée, et l'église abbatiale de Saint-Bénigne, dont les moines n'avaient supporté qu'avec jalousie le voisinage de l'évêché, est devenue l'église cathédrale.

La longueur totale de cet édifice est de 68 mètres, sans y comprendre le porche extérieur; la largeur des trois nefs réunies est de 29 mètres, et l'élévation la plus considérable sous voûte est de 14,33 m.

L'église actuelle a été rebâtie en 1271. Le principal mérite en est dans l'unité de style.

Cathédrale d'Evreux. Notre-Dame. — La première église épiscopale, après plusieurs reconstructions, fut détruite, en 892, par les Normands. Dès 996, Evreux eut ses comtes particuliers, et l'église fut réédifiée avec quelque magnificence. En 1118, par suite des malheurs de la guerre, toutes les églises d'Evreux furent dévastées. En 1119, les Anglais mirent le feu à la ville. En 1199, la ville fut encore réduite en cendres par les ordres du roi Philippe. Enfin, en 1379, la cathédrale d'Evreux eut à souffrir cruellement d'un incendie qui la ruina presque entièrement.

Dans la nef principale, les piliers et les arcades appartiennent à l'époque romano-byzantine, tandis que les galeries et les fenêtres qui les surmontent ne datent que du XIV° siècle. Le chœur et le transsept portent les caractères des constructions ogivales flamboyantes du XV° siècle. Les chapelles absidales, à cause de leur architecture ornée, ne paraissent pas devoir être attribuées à un temps plus reculé que le commencement du XVI° siècle. La lanterne ou dôme gothique, élevée au-dessus de l'intertranssept, fut construite aux frais de Louis XI, sous l'épiscopat de La Ballue. Enfin le portail principal, du côté de l'évêché, est moderne.

Les vitraux qui ornent la cathédrale d'Evreux, surtout dans la région absidale, sont dans le style du XVI° siècle, et estimés des connaisseurs.

Cathédrale de Fréjus. Notre-Dame — L'aspect général de la cathédrale de Fréjus indique ouvertement la fin du XI° siècle et le commencement du XII°. Le style en est lourd et les dimensions en sont peu considérables. L'église est terminée par une abside ou rond-point assez vaste pour renfermer le chœur et le sanctuaire. Une seule fenêtre éclaire l'abside, et la nef est éclairée par six fenêtres latérales.

Les murs extérieurs, bâtis à grand appareil, imitent de loin une construction romaine. Ils sont probablement plus anciens que l'intérieur de l'église. La tour placée sur le côté droit de la nef, carrée à sa base, devient octogone au second étage qui paraît être une addition du XIII° siècle. Une flèche aiguë est appuyée sur la plate-forme, et quoique appartenant au style ogival, elle est lourde et sans élégance comme le gothique de la Provence.

Le portail principal, construit ou restauré en 1530, est décoré avec assez de richesse.

Le baptistère est un annexe fort intéressant. Il est séparé de l'église par un porche; à l'intérieur il est soutenu par huit colonnes antiques en marbre gris, surmontées de cha-

piteaux corinthiens en marbre blanc. La corniche en saillie porte la naissance des arcs en plein cintre qui forment le dôme; des chapelles ont été pratiquées dans les entrecolonnements.

Cathédrale de Gap. NOTRE-DAME. — Il est peu d'églises qui aient autant souffert que l'église épiscopale de Gap. Les barbares de tous les âges, sans en excepter ceux du XVIe et du XVIIIe siècle, ont porté des mains violentes sur l'édifice et n'ont laissé que des ruines après eux. Cette cathédrale, détruite par les protestants, en 1577, sous la conduite de Lesdiguières, ne fut jamais complétement rétablie, lorsque, en 1692, les troupes du duc de Savoie ruinèrent la ville de Gap, sans épargner la cathédrale. L'église actuelle est bâtie dans de petites proportions. Les principales dimensions sont de 45 mètres de longueur sur 26 mètres de largeur, sans y comprendre le rond-point qui se développe sur 12 mètres de diamètre.

Cathédrale de Grenoble. NOTRE-DAME. — Sans indiquer les reconstructions successives de la cathédrale de Grenoble, nous dirons qu'un édifice, remarquable pour le temps, fut bâti sous Charlemagne, en 773. Un autre monument fut construit plus tard à côté de l'édifice carlovingien.

Il ne reste plus aujourd'hui de l'ancienne église de Saint-Vincent, généralement connue sous le nom de Saint-Hugues, attribuée à Charlemagne, que les fondations et la base des murs. L'église de Notre-Dame, cathédrale actuelle, est l'ouvrage de l'évêque Isarne. ***Notum sit quod post destructionem paganorum, Isarnus episcopus ædificavit ecclesiam Gratianopolitanam*** (Cartul. de saint Hugues). On ne saurait toutefois attribuer à cet évêque que la fondation de l'édifice, car les caractères architectoniques indiquent une époque bien postérieure au Xe siècle. On incline communément à croire que le portique qui précède l'église appartient à l'œuvre ancienne de l'évêque Isarne.

La façade seule du portique est bâtie en pierres; le reste de la construction est en briques. Comme dans la plupart des églises romano-byzantines, le vestibule est surmonté d'une tour carrée faisant saillie sur le corps de l'édifice. Les arcades du portique, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, ainsi que les voûtes qui en dépendent, sont bâties à plein cintre. La partie la plus considérable de la grande nef, les voûtes qui la recouvrent, les arcades des deux bas-côtés et celles des galeries supérieures, sont à ogive naissante.

Le tabernacle ou repos du *Corpus Domini*, placé à droite dans le chœur, est un morceau précieux de sculpture architecturale, qui peut rivaliser avec tout ce qu'une féconde imagination a produit de plus gracieux et de plus léger en ce genre. Il est surmonté d'un dais ou pinacle à trois faces, ciselé avec la plus surprenante délicatesse; huit niches, placées sur deux rangs, sont ouvragées avec le même luxe : elles sont aujourd'hui vides de leurs statuettes brisées pendant les guerres de religion. Ce monument, où tous les détails sont traités avec beaucoup de finesse, est en pierre très-fine et très-dure. Il a 2,95 mètres dans sa plus grande largeur et 14,34 mètres d'élévation, depuis la base jusqu'au sommet.

Cathédrale de Langres. SAINT-MAMMÈS. — La tradition rapporte que la cathédrale de Langres fut bâtie sur l'emplacement d'un temple païen, consacré à Jupiter. L'ensemble de la cathédrale de Langres n'est pas antérieur à la fin du XIe siècle et même au commencement du XIVe siècle. Le plan est en forme de croix latine avec nefs collatérales et déambulatoires. L'ogive apparaît à peu près constamment dans cet édifice aux arcades inférieures et aux voûtes, tandis que le plein cintre se montre aux portes, aux fenêtres et au triforium. Dans le cours du XIIIe siècle, les fenêtres de l'extrémité de l'abside ont été refaites. Enfin, dans les siècles suivants, c'est-à-dire aux XIVe, XVe et XVIe siècles, des chapelles accessoires ont été bâties autour de l'abside et des bas-côtés. Il suffit de donner les dates de leur construction pour en indiquer le style et la décoration.

Dans la grande nef et au commencement de l'abside, la voûte est soutenue sur des piliers carrés, ornés de pilastres cannelés, surmontés de chapiteaux corinthiens. C'est une imitation évidente de l'architecture de l'arc de triomphe gallo-romain, qui se voit dans les murailles antiques de Langres, et dont nous avons dit quelques mots à l'article ARC DE TRIOMPHE.

Cathédrale de Limoges. SAINT-ÉTIENNE. — Cette église est un monument ogival de mérite, les diverses parties qui la constituent appartiennent à toutes les époques de l'architecture gothique. Elle fut commencée en 1270, continuée durant le XIVe siècle, abandonnée pendant la plus grande partie du XVe siècle, reprise à la fin de ce même XVe siècle et au commencement du XVIe; elle fut entièrement laissée, vers 1537, à peu près dans l'état où nous la voyons aujourd'hui. Comme l'église de Beauvais, la cathédrale de Limoges est restée imparfaite; trois travées, élevées seulement à la hauteur de trois mètres, semblent attendre qu'une génération bien inspirée viennent les achever. Le chœur, le transsept et les nefs déambulatoires offrent une grande richesse de style et une ordonnance pleine de majesté.

Le clocher, qui forme un massif indépendant du corps de l'édifice, fut élevé, suivant les chroniques du pays, en 1190 ou 1191. Il fut en partie renversé par la foudre en 1483. L'année suivante, le tonnerre ruina de nouveau la flèche; enfin le même accident se renouvela en 1571, et le clocher n'a jamais été restauré depuis cette époque.

Un des accessoires les plus remarquables de la cathédrale de Limoges est le jubé, que l'on doit à la munificence de l'évêque Jean de Langheac; il fut exécuté en 1533.

Cathédrale de Luçon. NOTRE-DAME. — L'église de Luçon fut érigée en église épiscopale par le pape Jean XXII, par une bulle en

date du 13 août 1317. La cathédrale actuelle est bâtie dans des dimensions assez vastes et sur un plan régulier; la nef principale et les collatéraux sont bien proportionnés. On y découvre les traces de plusieurs styles d'architecture, depuis le style romano-byzantin de transition, jusqu'au style ogival le plus avancé. La masse de l'édifice cependant appartient au XII^e siècle; les détails doivent être rapportés à des restaurations postérieures. A l'extérieur, il n'y a de remarquable que la flèche, haute de 68 mètres.

Cathédrale de Lyon. SAINT-JEAN. — Il n'y a point en France d'église plus ancienne et plus célèbre que l'église primatiale de Lyon. La cathédrale fut bâtie sur l'emplacement de l'église baptismale vers le VIII^e siècle et en prit le vocable de saint Jean-Baptiste. Sous le règne de Charlemagne, l'archevêque Leyderade y fit faire de grandes réparations. Enfin, trois siècles plus tard, on entreprit de la rebâtir telle que nous la voyons aujourd'hui.

L'examen des styles architectoniques qui ont laissé leur empreinte dans l'église de Lyon, prouve que le monument, dans son état présent, n'est pas arrivé jusqu'à nous avec ses caractères primitifs. Les cintres, en plusieurs endroits, y sont superposés aux ogives; ce qui s'explique aisément quand on sait que le style de transition a présidé à plusieurs parties de la construction. Les fenêtres, composées de trois cintres accolés à trois lobes inégaux posés sur des colonnettes, déconcerteraient l'observateur, s'il ne se reportait pas à l'époque où le cintre et l'ogive s'employaient ensemble, avec une apparente confusion.

Tout autour du chœur, un triforium se déroule derrière les faisceaux des colonnes et va suivre les contours des bas-côtés et de la nef. Quelques antiquaires l'ont considéré comme appartenant au XIII^e siècle, peut-être même au XIV^e. Il paraît contemporain des parties qui l'avoisinent.

Les ornements placés au bas des murailles se composent d'une série de pilastres cannelés à chapiteaux feuillés ou historiés, séparés par de petites arcatures réunies en encorbellement; toute cette partie est en marbre.

La cathédrale de Saint-Jean offre un genre d'ornementation très-remarquable, qu'elle partage avec l'ancienne cathédrale Saint-Maurice de Vienne; ce sont trois frises en marbre incrusté de ciment rouge, qui, à différentes hauteurs, entourent le chœur.

La grande nef est bien bâtie. L'ensemble et les détails en sont admirables; les chapelles latérales n'ont rien de très-remarquable, à l'exception de celle que fit construire Charles de Bourbon, du XVI^e siècle.

Dimensions de la cathédrale de Lyon: longueur totale, 60 mètres; largeur, 26,60 m.; hauteur sous voûte, 33, 30 m.

Quelques-uns des vitraux peints sont bien conservés. Le P. Martin en a reproduit de beaux spécimens dans les planches d'étude de la Monographie des vitraux du XIII^e siècle de la cathédrale de Bourges.

L'extérieur de l'église primatiale de Lyon est majestueux. On y voit quatre tours, dont deux sont placées à la façade et deux auprès du transsept. Sa façade principale est du XV^e siècle et assez richement décorée: elle ne saurait être pourtant comparée au frontispice de plusieurs autres cathédrales.

Cathédrale du Mans. SAINT-JULIEN. — La cathédrale du Mans est une des plus importantes de la France entière, et nous pouvons ajouter de toute l'Europe. La nef et la région absidale ont été élevées à deux époques différentes; la première appartient au style romano-byzantin, et la seconde au style ogival. Les caractères des deux modes de construction y sont si magnifiquement exprimés, que, malgré le défaut d'unité qui en résulte pour l'édifice, on regretterait de ne les point voir en parallèle.

La cathédrale du Mans fut plusieurs fois rebâtie, comme la plupart des églises épiscopales antiques. Elle fut d'abord fondée par saint Julien, premier évêque du Mans, et dédiée à la sainte Vierge et à saint Pierre. La basilique primitive fut agrandie, au VI^e siècle, par l'évêque saint Innocent. Ruinée plusieurs fois par le temps et par la main des barbares, elle fut successivement relevée sur un plan plus vaste par les évêques du Mans, François I^{er}, saint Aldric, Robert, Mainard, Vulgrin et Arnault. Hoël, qui occupa le siége épiscopal de 1085 à 1097, donna une grande impulsion aux travaux de sa cathédrale et la consacra avec solennité, en y transportant les reliques de saint Julien. Hildebert continua le travail; un incendie y causa des ravages considérables. Vers le milieu du XII^e siècle, Hugues, archevêque de Tours, assista à une nouvelle consécration de l'église et à une seconde translation des reliques de saint Julien.

Au commencement du XIII^e siècle, les chanoines obtinrent du roi Philippe-Auguste la permission d'augmenter leur église en l'étendant au delà des murs de la ville. Commencés en 1217, les travaux furent heureusement terminés en 1254: Geoffroy de Loudon y transféra de nouveau les reliques du premier évêque du Mans.

La cathédrale du Mans, telle qu'elle existe de nos jours, occupe une superficie d'environ cinq mille mètres, en y comprenant les murs et les supports. La nef forme un parallélogramme rectangle d'une longueur de 58 mètres, sur 24 de largeur, y compris les bas-côtés qui sont séparés du corps principal par un double rang de colonnes massives. La longueur transversale de la croisée est de 59 mètres, et sa largeur d'environ 10 mètres. Le chœur avec ses latéraux, divisés par un rang circulaire de colonnes, présente une largeur de 32 mètres sur 44 de profondeur; la hauteur sous clef de la grande voûte est de 34 mètres. Onze chapelles, ayant environ 11 mètres de profondeur, et celle de l'abside 18, sur 5 de largeur, occupent le pourtour du chœur. Enfin, la totalité de l'édifice offre, dans œuvre, du grand portail d'entrée à l'extrémité de la dernière chapelle, une longueur d'environ 150 mètres.

Le grand portail occidental est très-simple. Le portail latéral est orné d'une riche décoration romano-byzantine. On y voit de grandes statues, des statuettes et des bas-reliefs. La cathédrale du Mans possède encore de très-curieux vitraux de la fin du XIIe siècle et du XIIIe. On y trouve à l'intérieur plusieurs monuments funéraires de mérite. Le tombeau de la reine Bérengère y fut transporté, en 1821, de l'abbaye de l'Epau, où elle fut ensevelie. Dans la chapelle des fonts baptismaux, on voit, d'un côté, le sarcophage et la statue en marbre blanc de Charles d'Anjou, comte du Maine, roi de Sicile et de Jérusalem, mort en 1472; de l'autre côté, le mausolée de Langey du Bellay.

Cathédrale de Marseille. LA MAJOR. — La cathédrale de Marseille, bâtie, suivant la tradition, sur l'emplacement d'un temple consacré à Diane, offrait encore, au IXe siècle, de belles colonnes avec chapiteaux d'ordre dorique et d'ordre corinthien, arrachés à l'édifice païen. Au commencement elle fut dédiée à saint Lazare; plus tard elle fut placée sous l'invocation de la sainte Vierge, au titre de son Assomption. Dès le temps de Charlemagne, elle est désignée dans des chartes sous le nom de Notre-Dame de Marseille. Enfin elle fut appelée communément *Ecclesia Major*, et dans le langage du peuple, elle est aujourd'hui connue sous le nom de *La Major*. En 1050, l'évêque Ponce II en rétablit le chœur, qui tombait de vétusté. Restaurée à plusieurs reprises, la cathédrale de Marseille ne présente actuellement aucune partie qui mérite l'attention de l'archéologue, si ce n'est peut-être l'abside, qui paraît remonter au XIe siècle. Le clocher avait été rebâti en 1390, ainsi que le porche occidental, par Paul de Sado.

Cathédrale de Meaux. SAINT-ETIENNE. — On ne sait pas sous quel vocable fut consacrée primitivement la cathédrale de Meaux. Des actes authentiques du XIe et du XIIe siècle prouvent qu'à cette époque elle était dédiée à la sainte Vierge et à saint Etienne. Au XIe siècle, la cathédrale de Meaux fut rebâtie par l'évêque Gautier Saveyr, c'est-à-dire le sage ou le savant. Si nous devions apprécier la valeur architecturale de l'édifice par un passage des actes capitulaires de 1268, nous en concevrions la plus haute idée. Il y est désigné comme un édifice d'une *construction très-belle, noble et merveilleuse.* A cette époque cependant il menaçait ruine et l'on entreprit de le rebâtir. Les travaux marchèrent avec lenteur, puisqu'en 1390 Charles VI ordonna au bailli de Meaux de faire contribuer les habitants de la ville à la construction de la cathédrale. L'évêque Jean du Drac fit commencer la tour du nord, qui ne fut achevée que vers 1530. Les chanoines Jean de Marcilly et Pierre de Fabis se montrèrent animés d'un saint zèle pour l'œuvre de la cathédrale : c'est à ce dernier que l'on doit la construction du bas-côté septentrional de la nef, en 1512.

Les parties les plus anciennes de la cathédrale de Saint-Etienne, dit Mgr Allou, évêque de Meaux, c'est-à-dire les six arcades inférieures du chœur, ainsi que les bases et les chapiteaux de quelques colonnes de la nef, doivent remonter, au plus tôt, à la fin du XIIe siècle. Les parties de la nef voisines du transsept offrent, dans les arcades de la galerie et les grandes verrières, les formes simples du gothique primordial du XIIIe siècle. Le sanctuaire, les parties supérieures du chœur et les chapelles absidales ne peuvent pas être antérieurs à la fin du XIIIe siècle ou au commencement du XIVe. Ce dernier siècle et le XVe ont dû voir s'élever le transsept avec ses deux portails et une partie de la façade occidentale. Enfin, une partie de la nef, au moins en ce qui concerne l'ornementation, et les parties supérieures de la tour appartiennent évidemment au commencement du XVIe siècle.

Le plan général à l'intérieur est régulier. Dimensions principales : longueur totale dans œuvre, 84,35 m.; largeur du transsept, 35 m.; hauteur de la voûte du chœur, 29 m.; hauteur de la voûte au milieu du transsept, 31 m.

Cathédrale de Mende. NOTRE-DAME. — La cathédrale de Mende fut victime de nombreuses vicissitudes, jusqu'à ce que le pape Urbain V la prit en affection particulière et voulut en être le protecteur immédiat. Il transféra l'évêque de Mende à un autre siége et s'en réserva le gouvernement ecclésiastique et l'administration spirituelle, qu'il confia à un vicaire. L'église, dégradée par le vétusté et d'ailleurs bâtie dans de modestes proportions, fut entièrement reconstruite dans un style plus orné et dans des dimensions plus convenables. Les travaux furent commencés en 1368; mais ils ne furent achevés qu'après sa mort, arrivée en 1370.

Dans le cours du XVIe siècle, Mende et le pays qui entoure cette ville, furent le théâtre des guerres civiles et éprouvèrent, de même que les autres villes du Gévaudan, les horreurs qu'elles traînent à leur suite. Dans l'espace de trente années, cette ville fut sept fois prise, reprise et saccagée par les religionnaires et les catholiques. En 1580, la cathédrale eut à souffrir cruellement des excès des protestants et fut détruite en partie. Elle fut restaurée par l'évêque Adam de Heurteloup du Maine. Les deux flèches de la cathédrale de Mende sont très-élancées et fort remarquables.

Cathédrale de Metz. SAINT-ETIENNE. — Dimensions de la cathédrale actuelle de Metz : longueur; 124,30 m.; largeur de la nef, 16 m.; largeur des collatéraux, 14,66 m.; largeur totale, 30,66 m.; hauteur de la nef sous voûte, 44,33 m.; hauteur des collatéraux sous voûte, 13 m. S'il faut en croire la tradition, ce fut saint Clément qui fonda la première église épiscopale de Metz. Sous Charlemagne, saint Chrodegang la reconstruisit plus ample et plus belle. Au XIe siècle, Théodoric ou Thierry IIe du nom en entreprit la réédification en 1014. On y travaillait encore en 1323. L'évêque Adhémar continua la nef jusqu'à l'église de Notre-Dame la

fonde, qui fut ensuite unie à la cathédrale dans le cours du XIVe siècle. En 1486, Jacques de Linange, vicaire général du diocèse de Metz, entreprit de construire la chapelle latérale de Notre-Dame de la Tierce. En 1497, on abattit une des tours dont Charlemagne avait embelli la cathédrale. En 1503, Henri de Lorraine et le chapitre jetèrent les fondements des deux dernières travées de la nef, ainsi que du chœur et de la seconde chapelle collatérale. Ce grand ouvrage ne se termina qu'en 1519. Les vitraux du chœur furent posés, en 1521, 1523 et 1526, par Antoine Bousch, peintre verrier de Strasbourg. Enfin, le monument fut entièrement achevé en 1546, et, le 24 mai de cette même année, l'évêque en fit la dédicace solennelle.

Le plan général est en forme de croix latine, mais le transsept est beaucoup plus rapproché du sanctuaire que dans la plupart des autres cathédrales. Nous avons observé la même disposition aux cathédrales de Reims et de Châlons-sur-Marne. L'intérieur de la cathédrale de Metz produit un effet admirable par ses grandes et belles proportions. La grande nef doit être comptée au nombre des plus célèbres vaisseaux de France ; son étendue, la prodigieuse hauteur des voûtes, l'espacement des piliers, la richesse des fenêtres, la délicatesse et la variété de la decoration, tout se réunit pour en former un tout plein de distinction. Les chapelles absidales, les grandes ouvertures du rond-point, relèvent encore les beautés architecturales par leur ordonnance symétrique et par leur perspective pittoresque. Ajoutons à cela d'étincelantes verrières peintes, bien conservées, dans la partie supérieure de l'église, et l'on pourra concevoir une idée de la magnificence de cette cathédrale.

Cathédrale de Montauban. NOTRE-DAME. — Cette église est en grande partie moderne, et la construction en a été achevée, en 1739, par l'architecte Larroque. Elle a la forme d'une croix grecque de 87 mètres de long sur 38 mètres de large ; vingt piliers en pierres de taille, ornés de pilastres d'ordre dorique et ayant 14 mètres de hauteur, supportent une voûte en plâtre de 25 mètres d'élévation au-dessus du pavé ; 16 grandes arcades, surmontées de fenêtres, établissent des communications entre la nef et les bas côtés qui sont bordés de chapelles accessoires.

Cathédrale de Montpellier. SAINT-PIERRE. — Guillaume Pellicier, élu évêque de Maguelonne, fit de nombreuses et actives démarches pour faire transférer le siége épiscopal dans la ville de Montpellier. Ayant obtenu le consentement du roi François Ier, il se rendit à Rome pour solliciter auprès du souverain pontife un décret de translation. Ce prélat entreprenant, dont les commencements furent si brillants et la fin si triste, fit valoir toute espèce de raisons pour réussir dans son entreprise; le préambule de la bulle du pape Paul III est très-curieux, quoique fort prolixe, parce qu'il renferme l'énonciation des motifs allégués par l'évêque Guillaume. Le décret tant désiré fut donné en 1536, et reçut son exécution sans le moindre retard.

Le chapitre de Maguelonne fut transporté dans l'église de Montpellier; le titre et les honneurs de cathédrale furent accordés à l'église d'un monastère des Bénédictins, fondé, en 1364, par le pape Urbain V. A peine l'évêque était-il installé dans sa nouvelle cathédrale, que les fureurs des guerres du protestantisme vinrent troubler la ville et porter la désolation dans toutes les églises. Dans leur haine sacrilége, les hommes qui venaient de renoncer au culte de leurs ancêtres, voulurent en renverser jusqu'aux derniers monuments. Le *Gallia Christiana* donne une liste exacte des nombreux édifices religieux qui tombèrent sous leurs coups; la cathédrale de Saint-Pierre ne put se soustraire à leurs violences, elle ne fut pas démolie entièrement, mais elle perdit ses richesses, ses reliquaires et même quelques constructions importantes; actuellement elle ne montre plus que trois tours, placées aux angles de la nef; la quatrième fut abattue pendant les guerres de religion. Le sanctuaire est moderne et fut bâti en 1775. Les dimensions de la cathédrale de Montpellier ne sont pas étendues. La longueur de l'édifice est de 55 mètres 25 centimètres dans œuvre ; la largeur de la nef est de 14 mètres 95 centimètres ; le sanctuaire a 13 mètres 64 centimètres de long sur 12 mètres 99 centimètres de large dans œuvre, d'un mur latéral à l'autre.

Cathédrale de Moulins. NOTRE-DAME. — C'est à une époque très-rapprochée de nous, quelques années seulement avant le commencement de la révolution, que le souverain pontife érigea un évêché dans cette ville, sur les instances réitérées de Louis XVI. De grands malheurs pour la religion et pour la France entière empêchèrent la réalisation immédiate des vœux du pieux monarque. Le Concordat de 1801 ne reconnut pas le siége épiscopal de Moulins. Un nouveau concordat, en 1817, rétablit plusieurs siéges supprimés, et Moulins fut compris dans ce nombre. L'ancienne chapelle du château des Bourbons fut choisie pour être la cathédrale. Ce monument, dont le style général indique, par ses formes prismatiques et flamboyantes, la fin du XVe siècle ou le commencement du XVIe, formait une magnifique chapelle d'une grandeur vraiment royale ; transformé en cathédrale, malgré la pompe de son architecture, il répond imparfaitement à la dignité d'église épiscopale. L'édifice n'a jamais été entièrement achevé, quoique la façade de l'ouest présente une rose élégante dans ses petites dimensions, et des crochets sculptés sur la pente des murs supportant le grand comble, qui semblent indiquer le contraire. Suivant le plan primitivement arrêté, l'édifice devait être agrandi de plusieurs autres travées : en ce moment on pense sérieusement à mettre à exécution les projets anciens, parce que l'enceinte est trop étroite pour recevoir les populations chrétiennes aux jours de grande solennité. Le plan de la cathédrale de Moulins nous offre

un beau chœur de cathédrale, sans nef, avec collatéraux et chapelles accessoires dans les bas côtés. On ne compte que onze travées ; les dimensions sont de 23 mètres de long sur une largeur de 7 mètres 50 centimètres ; les collatéraux ont une largeur de 4 mètres 25 centimètres, et les chapelles, une profondeur de 2 mètres 50 centimètres.

Cathédrale de Nancy. NOTRE-DAME. — L'établissement d'un siége épiscopal à Nancy ne remonte pas plus loin que le siècle dernier. Ce fut à l'époque de la plus haute prospérité de la ville que le souverain pontife, sur les instances de Louis XV, accorda à l'église de Nancy les insignes et les prérogatives de cathédrale. La cathédrale de Nancy est un édifice de construction moderne; le portail de cette église est formé d'un avant-corps, de deux arrière-corps et de deux tours formant une façade de 50 mètres. Deux ordres la décorent : le corinthien dans le soubassement, le composite au-dessus. L'avant-corps, où se trouve la porte principale qui est cintrée, a une archivolte et des impostes décorées de moulures. Surmonté de deux anges prosternés devant une croix placée au milieu, il se compose de colonnes accouplées et de pilastres en arrière, avec un entablement qui règne le long de la façade. Son pourtour et les arrière-corps sont également décorés de pilastres du même ordre. Une porte surmontée d'un cadre rempli de trophées occupe la partie médiane des arrière-corps. L'ordre composite, placé sur ce soubassement, règne dans toute l'étendue de la façade, et présente en avant des colonnes accouplées de chaque côté d'un vitrail orné d'une balustrade. Les arrière-corps à pilastres contiennent une niche cintrée avec imposte. Les tours, décorées de pilastres, ont un vitrail en plein cintre, balustrade au pied et agrafe sur la clef. Au-dessus de ces deux ordres et au centre, on a placé un attique renfermant, entre des colonnes accouplées d'ordre composite et l'entablement, un vitrail coupé dans le milieu, supportant un fronton où étaient les armes pleines de Lorraine, avec la couronne royale, les deux aigles pour supports, la croix de Lorraine pendant à leur cou. Le cintre de l'attique est orné d'une croix, des vases surmontent les colonnes, et un cadran occupe le centre du vitrail. Les tours, décorées comme l'attique d'un second ordre composite avec pilastres, ayant sur chaque côté une fenêtre en plein cintre, sont surmontées d'un troisième ordre composite en pilastres, formant une tour ronde ouverte de toutes parts, au-dessus de laquelle se trouve un dôme couvert en pierres de taille, avec une galerie à balustrade en pierre. L'entablement est orné de pots à feu au-dessus de tous les pilastres: le dôme se termine par une lanterne décorée de pilastres et d'un balcon en fer surmonté d'une flèche à girouette; l'ensemble présente une élévation de 80 mètres.

Cathédrale de Nantes. SAINT-PIERRE. — Nous ne connaissons aucun détail sur la basilique primitive élevée par saint Clair ou par les évêques qui le suivirent immédiatement, dans l'enceinte de la vieille cité des Nannètes. La chronique fait connaître Félix, qui fut élu évêque en 567, comme le fondateur de la cathédrale. Il paraît que le monument élevé par ses soins était très-somptueux pour l'époque, si nous en jugeons par l'enthousiasme qui a inspiré à Fortunat de Poitiers une de ses plus entraînantes pièces de poésie. En 903, elle fut réparée et augmentée par Fulcherius, alors assis sur le trône épiscopal. Cette restauration avait été rendue indispensable par les malheurs de la guerre ; elle fut exécutée probablement à la hâte, puisque, quatre-vingt-cinq ans après, on fut obligé de rebâtir entièrement l'église. Soit par l'effet du temps qui mine tout, soit par quelque malheur inconnu, la cathédrale de Nantes fut reconstruite, du moins en partie, vers le commencement du XII^e siècle. Les caractères architectoniques de l'abside actuelle accusent nettement cette date. Cette opinion n'est pas confirmée par des témoignages historiques; mais les principes de la science ne laissent pas subsister le moindre doute à cet égard. Enfin, en 1434, sous l'épiscopat de Jean de Châteaugiron de Malestroit, le duc Jean V résolut d'élever la cathédrale sur un plan nouveau, d'après les règles de l'architecture ogivale; le chevet seul du monument antérieur fut conservé. A ce grand travail on doit la nef, les bas-côtés, le portail principal accompagné de ses deux tours. Si l'on peut juger de l'effet que l'édifice terminé eût produit par les parties commencées, on peut affirmer qu'il eût été compté parmi les plus célèbres chefs-d'œuvre du style chrétien. Malheureusement l'exécution n'a pas répondu aux vœux du duc Jean, et l'œuvre suspendue n'a pas été achevée. L'époque de l'ouverture des travaux est indiquée dans l'inscription suivante, qui se lit encore sur la principale porte d'entrée :

L'an mil quatre cent trente-quatre,
A mi-avril sans moult rabattre ;
Au portail de cette église
Fut la première pierre assise.

Dimensions principales de la cathédrale de Nantes : longueur, 40 mètres; largeur, 32 mètres; hauteur sous voûte, 37 mètres 30 centimètres; élévation des tours, 63 mètres. La cathédrale de Nantes consiste presque entièrement dans la nef et les bas-côtés qui l'accompagnent ; cette nef paraît d'autant plus élevée qu'elle est peu profonde. Dix piliers suffisent pour en supporter les travées ; ils sont recouverts d'une multitude de moulures prismatiques, prolongées dans les contours des arcades et jusqu'aux nervures de la voûte. Dans la partie du transept qui sert à former aujourd'hui, à la droite du chœur, une espèce d'avant-sacristie, on a transporté de l'église des Carmes, démolie pendant la révolution, le tombeau que la reine Anne fit élever à François II, son père, dernier duc de Bretagne, et à Marguerite de Foix, sa seconde femme. Ce magnifique mausolée, chef-d'œuvre de Michel Colomb

ou Colombeau, né à Tours, fut exécuté en 1507. Il est entièrement en marbre blanc, avec des assortiments en marbre de couleur variée, élevé de 5 pieds, et posé sur un socle de marbre blanc, couvert d'une mosaïque qui entrelace des lettres F et des hermines. Sur le tombeau sont couchées deux statues en marbre, de grandeur plus que naturelle, représentant François II et Marguerite de Foix, ayant une couronne et le manteau ducal. Des carreaux, soutenus par trois anges, supportent leur tête, et, à leurs pieds, un lion et un lévrier, symboles du courage et de la fidélité, tiennent entre leurs pattes les armes de Bretagne et de Foix. Aux quatre angles, quatre statues, de hauteur naturelle, représentent avec leurs attributs les vertus cardinales : la justice, la tempérance, la prudence et la force. Dans la statue emblématique de la justice est représentée Anne de Bretagne, sous le costume et les attributs de reine et de duchesse, avec la couronne fleurdelisée et fleuronnée sur la tête. Aux deux côtés sont les douze apôtres, en marbre blanc, dans des niches de marbre rouge. Au bout, et du côté de la tête du tombeau, sont saint François d'Assise et sainte Marguerite, patrons du duc et de la duchesse; du côté des pieds se trouvent Charlemagne et saint Louis. La base est ornée de seize petites figures représentant des pleureuses dont le visage et les mains sont en marbre blanc et le reste du corps en marbre vert.

Cathédrale de Nevers. Saint-Cyr. — La basilique primitive, petite et modeste, fut remplacée, au VII° siècle, par une église plus somptueuse et plus vaste, dédiée aux saints martyrs Gervais et Protais. Celle-ci éprouva sans doute de grands malheurs dans ces âges de violence, où chaque page de notre histoire est souillée de sang, et c'est probablement à la suite d'une réparation importante, et peut-être même d'une reconstruction complète, qu'elle fut dédiée à saint Cyr, sous l'épiscopat de saint Jérôme et sous le règne de Charles le Chauve, au IX° siècle. Elevé vraisemblablement avec précipitation, dans un moment de paix qui succédait à de violentes commotions, l'édifice s'écroula tout à coup un siècle plus tard, en 910, selon l'inventaire de Parmentier. Le pieux Alton, prélat savant et zélé, alors assis sur le siége épiscopal de Nevers, chercha les moyens de le relever de ses ruines. En étudiant attentivement la cathédrale de Nevers, dans son état présent, on ne tarde pas à se convaincre que la grande nef date de la fin du XIII° siècle et du XIV°, ainsi que certaines portions dans le pourtour du chœur. Le corps de ce dernier appartient évidemment au XV° siècle. Les chapelles attenantes aux bas-côtés qui l'entourent sont probablement un peu plus récentes; on pourrait, sans craindre de s'écarter beaucoup de la réalité, les attribuer à la fin du XV° siècle. La cathédrale de Nevers, construite sur un plan qui n'a guère d'analogue en France, présente à ses deux extrémités deux grandes absides terminales, comme les églises allemandes de Mayence, de Worms et de Spire. L'abside occidentale est destinée au chœur du chapitre. L'abside orientale a été consacrée à sainte Julitte, mère de saint Cyr, patron de la cathédrale. Le transsept n'occupe pas l'endroit qui lui est propre dans nos autres monuments, c'est-à-dire entre le chœur et la nef, il est rejeté à la base de l'édifice, absolument comme dans l'église des Saints-Apôtres que nous avons visitée à Cologne. Le vaisseau, d'une immense étendue, présente une longueur de 110 mètres; il se divise en neuf travées; la nef en occupe quatre et le chœur cinq, en y ajoutant le chevet dans l'hémicycle duquel se trouve le sanctuaire. La nef collatérale est garnie d'un rang de chapelles au nombre de dix-sept, sans y comprendre la sacristie. La forme du plan a fait rejeter les portes d'entrée sur les flancs de l'édifice; on en compte trois. Des deux tours qui avaient été élevées d'abord, une seule est encore debout, l'autre a été brûlée. La nef présente au triforium une disposition particulière. Les arcades, portées sur des colonnettes groupées trois à trois, offrent, entre chaque ogive de la galerie, des anges figurés en relief, et répondant par leurs proportions aux figures qui ornent la base des colonnes : ce placement est fort ingénieux et produit un bon effet. C'est encore là un des traits intéressants de la cathédrale de Nevers. La grande tour, commencée en 1509 et achevée en 1528, est un monument à elle seule; elle est aujourd'hui presque entièrement restaurée. Cette tour est d'un grand et puissant effet; son élévation, depuis le sol jusqu'à l'appui de la balustrade supérieure, est de 51 mètres 80 centimètres. Elle est divisée sur sa hauteur en trois parties par des galeries à jour, portant sur des corniches en encorbellement; les quatre angles sont flanqués de tourelles octogones en commençant, et hexagonales à leur sommet. La partie la plus rapprochée du sol est traitée en soubassement, et ses faces principales, de même que celles des tourelles, sont simplement recreusées de nervures. Les grandes faces de la partie intermédiaire sont subdivisées par des nervures réunies sous la corniche de couronnement par des ajustements en trèfle; entre ces nervures sont de grandes figures largement accusées en demi-ronde-bosse, supportées par des crédences et recouvertes de dais richement refouillés. La troisième portion est la plus remarquable; elle est décorée de statues et de sculptures délicatement travaillées. La balustrade de couronnement est ingénieusement évidée à jour; elle se détache comme une guirlande légère qui flotte au sommet du monument.

Cathédrale de Nîmes. Notre-Dame. — L'église épiscopale de Nîmes, bâtie sans doute comme la plupart des autres églises des Gaules, ne put résister aux attaques du temps. Elle fut entièrement rebâtie au XI° siècle, et le pape Urbain II la consacra solennellement, le 5 juillet 1096, en présence de plu-

sieurs prélats et de Raymond de Saint-Gilles, comte de Toulouse, de Rouergue et de Nîmes; ce prince fit donation à la nouvelle église d'un domaine situé à une demi-lieue de la ville. L'édifice était vaste et élevé dans de belles proportions: le plan était à trois nefs, de 56 mètres de longueur sur 22 de largeur; la façade était décorée de représentations sculptées en demi-relief, dont les sujets tirés de l'Ecriture sainte, étaient la Création du monde, Adam chassé du paradis terrestre, Abel tué par son frère Caïn, l'Arche de Noé; mais cette église devint la victime des fureurs des protestants au moment où l'on songeait à l'agrandir, en 1567. Un esprit de vertige s'était emparé de ceux qui abandonnèrent la religion de leurs pères; la cathédrale tomba sous leurs coups, et il n'en resta qu'une partie de la façade, du côté gauche, où se trouve le clocher.

Cathédrale d'Orléans. SAINTE-CROIX. — La première pierre de la nouvelle cathédrale fut posée le 12 septembre 1287, par Gilles Pastay, évêque d'Orléans et successeur de Robert de Courtenay, qui avait fait d'immenses préparatifs pour la construction de cet édifice, et qui semblait y mettre toute sa gloire, lorsque la mort vint arrêter l'exécution de ses projets. Ce monument fut élevé, sur un plan magnifique, par un architecte dont l'histoire ne nous a pas conservé le nom. L'influence de la grande renaissance dans l'architecture chrétienne avait inspiré l'ensemble et les détails de cet édifice. Il n'était pas encore achevé, lorsqu'en 1567 les calvinistes en firent écrouler la plus grande partie, en faisant jouer des mines dans les principaux piliers. L'ancien portail, qui n'était pas joint à l'église, les chapelles du rond-point et quelques portions du chœur échappèrent au désastre. On ne fit d'abord qu'une réédification partielle, indispensable pour la célébration des saints mystères, et le monument resta dans ce déplorable état jusqu'en 1598.

La cathédrale d'Orléans ne se serait peut-être jamais relevée de ses ruines, sans la libéralité de Henri IV et sans la protection de Clément VIII. Le souverain pontife accorda un jubilé solennel pour tous les fidèles qui viendraient dévotement à Orléans et qui contribueraient de leurs aumônes à la restauration de l'église Sainte-Croix. L'intérieur de la cathédrale d'Orléans est moins riche que celui d'un grand nombre d'autres cathédrales. La partie qui attire immédiatement l'attention des archéologues religieux est l'abside ou le rond-point du chœur. Le vaisseau principal produit un effet majestueux; les travées en sont soutenues sur des piliers et sur des arcs chargés de nervures prismatiques. Le plan général est à cinq nefs; le chœur est accompagné de onze chapelles et entouré d'un seul bas-côté. La longueur totale de l'édifice est de 130 mètres sur une largeur de 28 mètres 66 centimètres; le transsept est long de 54 mètres 60 centimètres; les maîtresses voûtes s'élèvent au-dessus du pavé de 32 mètres 50 centimètres, et les tours, de 80 mètres 60 centimètres.

Cathédrale de Pamiers. SAINT-ANTONIN. — La cathédrale de Pamiers éprouva dans son existence des vicissitudes nombreuses, jusqu'à ce qu'enfin elle fut rebâtie à peu près dans l'état où nous la voyons maintenant, sous le règne de Louis XIV. La direction des travaux avait été confiée à l'un des architectes les plus célèbres de son temps, Mansard, qui en donna les plans et les dessins. En nommant le siècle de Louis XIV, nous avons tout dit pour faire connaître entièrement le style qui domine dans cet édifice; ce mot seul vaut une description.

Cathédrale de Paris. NOTRE-DAME. — Lorsque Constantin eut pris la croix pour étendard, et que plus tard Clovis, le guerrier franc, eut courbé la tête sous le joug de la religion chrétienne, la paix fleurit dans nos provinces. Alors les basiliques religieuses eurent le droit de bourgeoisie et s'introduisirent dans les murs de la cité. A ce siècle nous rapportons la date de fondation de la plupart des églises épiscopales en France. C'est alors que fut construite la basilique modeste de Paris, sur les rives désertes de la Seine, à ce même endroit où nous contemplons actuellement le gigantesque édifice. Bientôt insuffisante pour les besoins de la population religieuse, cette église primitive fut remplacée par une seconde plus somptueuse. Saint Fortunat, évêque de Poitiers, fait connaître, dans son enthousiasme poétique, l'admiration que lui fit éprouver sa grandeur et la richesse de ses ornements. Cette seconde basilique fut élevée, en 555, par Childebert, à la sollicitation de saint Germain, évêque de Paris, sur les ruines d'un temple de Jupiter, si l'on doit s'en rapporter au témoignage de plusieurs historiens. Les hordes descendues du nord, qui désolèrent tant de contrées, ruinèrent l'église de Paris en 875. Lorsque la tranquillité fut assurée par la conversion de Rollon, le monument se releva de ses débris, et à l'aide de réparations et de restaurations successives, dont il serait difficile de suivre toutes les traces, il parvint jusqu'à l'épiscopat de Maurice de Sully, c'est-à-dire jusqu'en l'année 1164. Cet illustre évêque résolut de rebâtir, sur un plan nouveau et dans de plus grandes proportions, sa cathédrale qui tombait de vétusté. Il cédait sans doute à l'entraînement si remarquable alors, qui lançait le monde dans des voies extraordinaires et inconnues. Secondé dans son entreprise par le zèle du peuple et par les largesses du prince, Maurice en jeta les fondements sur l'emplacement déjà consacré par la prière des siècles précédents. Le pape Alexandre III, alors réfugié en France, en posa la première pierre en 1163. La suite des dates et les caractères de la construction nous font connaître que la nef est postérieure au chœur: celui-ci appartient à Maurice de Sully, tandis que le vaisseau appartient, sans contredit, à l'architecture élancée du XIII^{e} siècle: il fut terminé, de même que la façade principale,

sous le règne de Philippe Auguste, en 1223. Une inscription en caractères gothiques, qu'on lit autour de l'embasement du portail méridional, atteste que cette partie de l'édifice n'existait point encore en 1257, et qu'elle ne fut commencée qu'au mois de février de cette année, sous Regnault de Corbeil, évêque de Paris, par l'architecte Jean de Chelles, se disant modestement maître maçon. Le portail septentrional, construit en 1313, remonte au règne de Philippe le Bel, qui y consacra en partie le produit de la confiscation des biens des Templiers. Pour terminer cette indication des époques qui ont vu s'élever les parties les plus importantes du monument, nous dirons que les chapelles absidales et celles situées autour du chœur furent bâties dans le courant du XIVe siècle. La Porte-Rouge, ainsi nommée de la couleur dont elle était couverte, ne fut achevée que dans le XVe. Quelques auteurs ont attribué sa construction à Jean-sans-Peur, tandis que d'autres prétendent qu'elle est due aux bienfaits de Jean, duc de Berry, frère de Charles V. Telles sont en abrégé les dates essentielles à savoir pour bien comprendre les détails architectoniques de la cathédrale de Paris. Le plan de Notre-Dame de Paris figure la croix latine. L'édifice est soutenu par cent vingt piliers de proportion et de structure différentes, mais régulièrement disposés et qui forment une double enceinte autour de la nef et du chœur. L'ensemble offre donc cinq nefs parallèles, un vaste transsept et une rangée de chapelles latérales de chaque côté. Cette façade, flanquée de quatre grands contre-forts et divisée en plusieurs étages par d'élégantes galeries, a 42 mètres 60 centimètres de largeur, sur 68 mètres d'élévation. Elle présente à sa partie inférieure trois grandes ogives à voussures profondes, qui servent d'entrée aux nefs. Les sculptures qui décorent ces trois portails sont fort curieuses; elles ont été plusieurs fois déjà décrites et expliquées. Dans le tympan de la porte centrale est représentée la scène terrible du jugement dernier. Les autres décorations du portail central et des portails latéraux présentent des faits tirés de la Bible ou de l'Evangile et des Vies des saints.

Cathédrale de Périgueux. Saint-Front. — L'Eglise de Saint-Front était autrefois une simple abbatiale : Saint-Etienne, dans la cité, avait le titre de cathédrale. Plus modeste que celle bâtie par les moines, l'église épiscopale avait reçu une profonde empreinte de l'imitation de la grande basilique byzantine. Le plan avait subi de grandes modifications ; la croix grecque ne se dessinait pas avec ses entre-croisements égaux; les cinq coupoles ne se dressaient pas régulièrement comme à Saint-Front, mais la construction de ce mémorable édifice fut pour Périgueux un événement trop important pour ne pas exciter vivement l'émulation des artistes de la cité. L'antique cathédrale a cruellement souffert des injures du temps et du fanatisme des hommes; les protestants en ruinèrent les deux coupoles antérieures quand ils se rendirent maîtres de Périgueux. Dimensions générales de la cathédrale de Saint-Front de Périgueux : longueur de la croix grecque, 60 mètres ; hauteur des piliers, 13 mètres 30 centimètres; hauteur des coupoles, 28 mètres 66 centimètres ; hauteur des grands arcs, 19 mètres 60 centimètres. En pénétrant dans l'intérieur de la cathédrale de Périgueux, on est surpris de l'aspect étrange que présentent toutes les parties du monument. On se croit immédiatement transporté dans un pays nouveau, tant les dispositions générales qui frappent les yeux sont différentes de celles qu'on rencontre ordinairement. Les coupoles orientales, les lourds piliers, les grands arcs, le jour mystérieux répandu dans la vaste enceinte, les ornements peu nombreux et sévères, tout concourt à produire sur l'esprit une impression profonde. L'effet total surprend, et ce n'est qu'après quelques instants de réflexion que l'on peut se rendre compte de ses sensations. En résumé, l'intérieur de la basilique de Saint-Front est d'un aspect grandiose et imposant. Nous devons maintenant indiquer exactement les traits particuliers de la cathédrale de Saint-Front, c'est-à-dire les modifications que l'architecte a cru devoir introduire dans l'imitation de son modèle. Nous signalerons en premier lieu l'existence des cryptes sous une partie de l'église supérieure. Les édifices byzantins et l'église de Saint-Marc en particulier, ne nous présentent point cette construction souterraine favorisée, à Périgueux, par la nature et la position du terrain. Depuis longtemps la crypte de Périgueux est obstruée, il serait à désirer qu'on en dégageât l'entrée et qu'on en appropriât l'intérieur d'une manière convenable. Le système général d'ornementation de Saint-Front n'est nullement en rapport avec l'idée principale du monument. C'est une réminiscence de la décoration antique, ayant une frappante analogie avec les procédés communément usités dans les autres édifices contemporains du midi de la France. Nous terminerons cette notice par quelques détails sur le clocher et sur les ornements extérieurs de Saint-Front. La tour, ornée de colonnes et percée de plusieurs ouvertures cintrées, est une conception très-remarquable de l'architecte de Périgueux. Si elle n'est pas postérieure au reste de l'edifice, comme l'ont pensé quelques auteurs, elle doit être rangée parmi les constructions les plus remarquables de l'époque, et atteste dans l'architecte un talent extraordinaire. Le sommet, terminé par une coupole, s'élève à 66 mètres 60 centimètres. Tout autour de l'édifice, à l'extérieur, règne un entablement continu : appuyés sur cet entablement et appliqués aux voussoirs des grands arcs intérieurs, douze frontons couronnent les douze pans du mur qui forment le développement extérieur de la croix grecque. Les huit piliers qui masquent les extrémités de cette même croix se terminent par des pyramides qui encadrent les frontons et accompagnent les coupoles.

Cette décoration originale n'est pas dépourvue de caractère et de grandeur; malheureusement elle a été fortement endommagée.

Cathédrale de Perpignan. SAINT-JEAN. — Après avoir été fixée pendant plus de neuf siècles à Elne, la résidence de l'évêque et celle du chapitre furent transférées à Perpignan en 1602. Ce fut le 30 juin 1602 que les reliques des saintes Eulalie et Julie, patronnes du diocèse, qui se trouvaient dans la cathédrale d'Elne, furent transportées à Perpignan. La fondation de la cathédrale actuelle de Perpignan remonte au XIV siècle, sous la domination des rois de Majorque, possesseurs du comté de Roussillon, après la séparation de cette couronne de celle d'Aragon. Les deux premières pierres de cette église furent posées le 5 des calendes de mai 1324, par Sanche, douzième roi de Majorque, et par Bérenger Baille, évêque d'Elne. On perpétua le souvenir de ce fait par deux inscriptions que l'on peut lire sur deux pierres placées au bas de la nef. Dimensions principales de la cathédrale de Perpignan : longueur, depuis la porte d'entrée jusqu'au fond de l'abside, 77 mètres 90 centimètres ; largeur de la nef, 19 mètres 50 centimètres ; hauteur du sol à la voûte, 27 mètres 27 centimètres. L'intérieur de l'église de Saint-Jean ne nous offre qu'une seule nef, remarquable par sa grandeur, ses nobles proportions et son imposante majesté. C'est assurément un des plus beaux vaisseaux qui existent. La voûte qui le recouvre est d'une belle exécution, et se distingue par son élévation et par sa hardiesse. La nef est sans colonnes ni piliers, et la voûte n'a pour support que les arceaux de pierres de taille appuyés sur les murs de séparation des chapelles. Avec des éléments si simples, il était difficile d'obtenir un plus bel effet. En sortant de l'église par la porte latérale, on trouve une chapelle bâtie au XVI siècle, pour recevoir un crucifix sculpté en 1525. Il avait premièrement été placé dans une des chapelles du vieux Saint-Jean, mais le lieu étant beaucoup trop étroit pour contenir les membres nombreux de la congrégation du Dévot-Crucifix, on transporta la sainte image dans la chapelle qu'elle occupe aujourd'hui. La tour qui accompagne la façade est lourde et sans grâce. On a élevé par-dessus, en 1744, une cage en fer, qui contient les cloches de l'horloge ; la disposition de cette cage, dont la hauteur est d'environ 15 mètres, est hardie et unique dans son genre.

Cathédrale de Poitiers. SAINT-PIERRE. — La première basilique épiscopale établie à Poitiers, aux temps les plus reculés de l'antiquité ecclésiastique dans les Gaules, fut soumise à une foule de désastres. Les Sarrasins, les Normands, les malheurs sans cesse renaissants de ces siècles toujours tourmentés par des orages, la ruinèrent à diverses reprises. Le zèle des évêques et des fidèles, aussi persévérants pour édifier que le génie du mal pour détruire, la releva dans le même emplacement. En 1018, un incendie affreux, qui réduisit presque toute la ville en cendres, n'épargna pas la cathédrale. Guillaume IV, comte de Poitiers, résolut de réparer les ravages du terrible fléau, et, dès 1022, il fit sortir de ses débris une nouvelle église épiscopale, consacrée par Isambert IV. Cet édifice, à peine achevé, subit le malheureux sort de celui qui l'avait précédé. Au milieu du XII siècle, Henri, deuxième roi d'Angleterre, sur les instances d'Aliénor ou Eléonore d'Aquitaine, son épouse, reconstruisit la cathédrale sur un plan plus vaste et avec une magnificence en rapport avec sa haute fortune. Les travaux furent commencés avec grande ardeur; mais, un peu plus tard, le zèle s'étant refroidi, le monument, commencé vers 1152, après avoir éprouvé de nombreuses interruptions, ne fut consacré que le 17 octobre de l'année 1379, par Bertrand de Meaumont, alors évêque de Poitiers. Pendant ce long laps de temps, l'architecture religieuse avait modifié ses principes ; nous en trouverons des signes non équivoques à la partie inférieure de la cathédrale actuelle. Le portail principal, dans ses parties les plus importantes, ne date que du XIV siècle. Quelques détails du sommet des tours sont plus récents encore et doivent être attribués au XV siècle. Quand on considère attentivement l'église de Saint-Pierre, quelques réflexions s'offrent naturellement à l'esprit sur les caractères qui la distinguent. Nous aimons beaucoup à procéder par comparaison, parce que, dans l'appréciation des monuments, c'est un excellent moyen d'analyser les traits communs et les signes particuliers. Le roi Henri II fit élever à Angers plusieurs édifices très-intéressants, contemporains de la cathédrale de Poitiers. La chapelle et la grande salle de l'hospice Saint-Jean doivent être mentionnées en première ligne ; c'est l'expression complète de la transformation, au XII siècle, de l'architecture catholique. Nous avons remarqué un certain air de famille entre le monument d'Angers et celui de Poitiers. Il est impossible d'y méconnaître les mêmes principes, un peu modifiés par des causes locales. Si l'Anjou avait emprunté le style poitevin pour la construction du célèbre cloître de l'ancienne abbaye de Saint-Aubin, le Poitou n'a pas été étranger à l'influence angevine dans l'érection de l'église de Saint-Pierre. Nous trouvons aussi quelques rapports entre la cathédrale de Poitiers et l'église de Saint-Maurice d'Angers, surtout dans les belles voûtes qui couronnent ces deux édifices, que l'on doit attribuer à la même période architectonique. L'église cathédrale de Poitiers se développe dans les dimensions suivantes : longueur intérieure, 94 mètres 40 centimètres ; largeur dans la nef, 30 mètres 30 centimètres ; largeur dans la croisée, 56 mètres 50 centimètres ; hauteur de la voûte principale, 29 mètres 50 centimètres ; hauteur des voûtes latérales, 24 mètres 20 centimètres ; élévation de la tour droite du portail principal, 34 mètres ; de la tour à gauche, 32 mètres. Lorsqu'on pénètre dans l'intérieur de l'église de Saint-

Pierre, on est frappé par le petit nombre, l'élévation et l'espacement des piliers. Il y en a six de chaque côté; ils sont composés d'un massif entouré de colonnes groupées en faisceaux d'une élégance admirable. Les chapiteaux sont sculptés avec goût, les colonnettes se dressent et s'élancent avec une grâce parfaite. Les arcades sont ogivales et accompagnées de moulures toriques, à l'exception de celles qui décorent par application les murailles des basses nefs, qui sont semi-circulaires. La nef principale a de la majesté, il y manque peut-être un peu de cette grandeur mystérieuse des cathédrales gothiques. Autrefois toutes les fenêtres étaient garnies de vitraux peints; les protestants, dans leurs dévastations sacriléges dans les églises catholiques, en ont brisé une grande partie. Les voûtes de la cathédrale de Poitiers sont établies sur de belles nervures rondes, d'une forme tout à fait caractéristique. Elles sont légèrement surélevées en coupoles et partagées en compartiments nombreux.

Cathédrale du Puy. NOTRE-DAME. —Vers la fin du xe siècle, nous voyons assis sur le trône épiscopal du Puy un membre de cette célèbre famille d'Anjou, dont le nom retentit à chaque page de l'histoire de ce siècle et des suivants, et qui exerça une si grande influence sur l'architecture de l'époque, par les nombreuses constructions qu'elle éleva de toutes parts. Gui d'Anjou, frère de Geoffroy-Grise-Gonnelle, fils de Foulques le Bon, avait d'abord été abbé de Cormery, de Villeloin en Touraine, et de Saint-Aubin à Angers. Devenu évêque du Puy, il bâtit sur le sommet de la montagne une église qu'il dédia à l'archange saint Michel, en 994. Il reste dans la cathédrale actuelle du Puy quelques vestiges de cette construction, quoique les parties essentielles ne puissent être rapportées qu'au xie siècle. Ce même Gui d'Anjou usa de son pouvoir et de ses alliances pour doter son église d'un grand nombre de biens. Il fit concession à son chapitre de plusieurs propriétés considérables, énumérées dans un titre conservé dans le *Gallia Christiana*. La cathédrale du Puy, dont les parties les plus importantes doivent être rapportées au xie et au xiie siècle, est remarquable autant par la hardiesse et la bizarrerie de ses constructions, que par le caractère imposant de sa masse. Assise sur la crête de la montagne, elle lève majestueusement sa tête au-dessus des autres édifices publics et privés, et se dessine dans le lointain avec des proportions colossales. La ville du Puy est bâtie à ses pieds, en amphithéâtre, sur le versant méridional du mont Anis, que domine une immense roche balsaltique, à la jonction de trois belles vallées qu'arrosent la Loire, la Borne et le Dolaison. De quelque côté que l'on entre dans la ville, le regard est frappé par l'aspect grave du monument. L'intérieur de la cathédrale du Puy a subi de funestes altérations. En voyant ici comment le mauvais goût a étendu de toutes parts et d'une main prodigue un hideux badigeon jaunâtre, on ne peut maîtriser son indignation: c'est toujours un acte de barbarie de défigurer un vieux monument, mais c'est une profanation de déshonorer si brutalement une antique et vénérable église. Le chœur, la nef et le centre du transsept ont éprouvé beaucoup de changements; le transsept a été supprimé complétement, parce que, dit-on, il menaçait de tomber en ruine. Malgré toutes ces déplorables mutilations, on éprouve un sentiment profond en parcourant l'intérieur sombre et mystérieux de l'église de Notre-Dame du Puy. L'ordonnance générale à trois nefs rappelle facilement la disposition des autres grands édifices de la même époque, quoique dans ses proportions massives et lourdes on ne retrouve ni la hardiesse ni l'élancement des constructions contemporaines. Les voûtes sont bâties d'après les principes d'un système peu usité, et dont nous nous plaisons à consigner scrupuleusement la marche et les influences partout où nous les rencontrons. Elles forment des espèces de coupoles correspondant aux travées, séparées les unes des autres dans la nef, au-dessus des arcades; cette construction rattache la cathédrale du Puy à cette série de monuments qui, comme Saint-Front de Périgueux, ont reçu d'une manière plus immédiate l'empreinte des idées orientales. Sur les murailles intérieures on découvre encore les traces de vieilles peintures byzantines cruellement endommagées; on distingue une figure colossale de saint Michel, auquel l'église avait été consacrée à la fin du xe siècle.

Cathédrale de Quimper. SAINT-CORENTIN. —L'absence complète de documents écrits nous met dans l'impossibilité de suivre les changements survenus dans l'église épiscopale, pendant des siècles remplis de malheurs et de désastres. Au même endroit, et sur une place qui a conservé le nom de Saint-Corentin, s'est élevée la cathédrale actuelle. Sa construction est signalée pour la première fois dans un acte de 1239, par lequel Rainaud, évêque de Quimper, donne la première année des revenus de toutes les églises vacantes qui étaient à sa collation, pour subvenir aux frais de la réparation de l'église cathédrale. C'est à l'époque de cet évêque zélé pour le rétablissement de son église, que nous devons rapporter les travaux les plus importants. Le xiiie siècle a laissé son empreinte visible à la partie supérieure de l'édifice, dans une architecture noble et caractérisée. Quelques années plus tard, en 1285, sous l'épiscopat d'Alain Morel, les travaux se continuaient avec ardeur. La chapelle de Notre-Dame de la Victoire, formant actuellement l'abside de la cathédrale, et qui paraît avoir été d'abord seulement adjacente, y fut réunie et consacrée en 1295. On distingue facilement sur les murailles les traces de cette jonction postérieure. Thébaut de Malestroit, évêque de Quimper, conçut le projet de reprendre les travaux de sa cathédrale, si longtemps interrompus. Il avait amassé des sommes considérables et terminé tous les préparatifs, quand la mort vint le

frapper en 1408. Gatien de Monceaux, son successeur, accepta l'héritage de dévouement de son prédécesseur, et fit construire les voûtes du chœur; l'épitaphe de son tombeau faisait connaître cette action, confirmée par la présence des armoiries qu'on voit encore sur les nervures des voûtes. Cet évêque mourut en 1416. Bertrand de Rosmadec occupa le siége épiscopal avec le plus grand honneur. Homme actif et intelligent, dévoré du zèle de la maison du Seigneur, il recueillit d'immenses secours dans son diocèse. Les seigneurs et les fidèles rivalisèrent de désintéressement, et s'imposèrent les plus généreux sacrifices pour l'achèvement de la cathédrale. Ainsi furent élevés les trois portails et les deux tours, dont on posa solennellement la première pierre en 1424. Les murs de la nef et les bas côtés furent commencés en même temps. Favorisé par une foule de circonstances et par la longue durée de son épiscopat, Bertrand de Rosmadec fit faire aux travaux d'immenses progrès; sous son impulsion forte et incessante, l'édifice s'éleva dans ses parties les plus vastes. L'influence qu'exerça son génie sur cette belle construction fut tellement remarquable, et se grava tellement dans les souvenirs, que plusieurs historiens, et entre autres Cambry et Emile Souvestre, ont avancé que l'église de Saint-Corentin avait été commencée par lui le 26 juillet 1424. En continuant de rechercher exactement toutes les dates historiques relatives à la cathédrale de Quimper, nous trouvons que les cinq successeurs immédiats de l'évêque Bertrand laissèrent languir l'opération déjà très-avancée. Ce fut Alain le Moult qui les reprit, et qui fit construire, de 1484 à 1493, une grande partie des voûtes de la nef. Raoul de Moxel, profitant de la ferveur excitée par le jubilé de la première année du XVIe siècle, recueillit de nombreuses aumônes, au moyen desquelles il acheva entièrement la grande entreprise si courageusement poursuivie pendant plusieurs siècles. Le pape Alexandre VI, pour seconder ses efforts, avait accordé des indulgences spéciales à ceux qui contribueraient à l'achèvement du saint édifice. Le plan de la cathédrale de Saint-Corentin représente la croix latine, dirigée dans sa longueur, suivant une ligne allant de l'est à l'ouest, selon les lois généralement observées dans l'orientation des édifices religieux. L'abside polygonale est terminée par une chapelle plus étendue que celle des collatéraux; la nef est accompagnée de bas côtés, et le chœur de déambulatoires; le transsept, bien marqué, n'a pas toute l'étendue que feraient naturellement supposer les dimensions du reste de l'œuvre. L'axe central de cette église est fortement incliné.

Dimensions principales de la cathédrale de Quimper : longueur totale, depuis le grand portail jusqu'au fond de la chapelle de Notre-Dame de la Victoire, 92 mètres; largeur de la nef, des bas côtés et des chapelles latérales, 15 mètres 70 centimètres; hauteur de la voûte au-dessus du sol de la nef, 20 mètres 20 centimètres; hauteur des deux tours carrées du frontispice, 40 mètres 80 centimètres; largeur totale du frontispice, 34 mètres. La nef est soutenue par dix arcades, cinq de chaque côté, qui présentent dans la masse une disposition identique à celle du chœur; les arches sont un peu surbaissées et entourées de nombreux filets, la plupart maigres et prismatiques. Il est aisé de reconnaître partout dans le vaisseau les traces d'un art moins sévère que celui qui a guidé dans l'édification des parties supérieures. Le triforium de la nef a été commencé sur le même plan que celui du chœur et de l'abside; malheureusement il n'a point été complétement achevé. La galerie supérieure ne présente que des pierres d'attente et une nudité qui réclame impérieusement quelques travaux d'embellissement. Le transsept, par sa disposition générale et ses détails, doit se rapporter à la même phase architecturale que la nef. Les fenêtres qui l'éclairent s'ouvrent dans de larges dimensions, et prêtent un vaste champ à l'épanouissement des meneaux flamboyants.

Cathédrale de Reims. Notre-Dame. — Nous passons sous silence les recherches qu'on a faites sur les principes de cette vénérable église, mère de toutes les églises de la Gaule celtique. Nous nommerons seulement l'édifice élevé par les soins de saint Nicaise vers 401, parce que ce fut là que le roi des Francs courba sa tête sous l'empire de la religion chrétienne. Vers le commencement du IXe siècle, ce temple, chancelant de vétusté, fut rebâti sur un plan plus vaste, par les soins de l'archevêque Ebon, monté sur le trône épiscopal vers 822, sous le règne de Louis le Débonnaire. L'architecte Romuald en dirigea les travaux, qu'il termina vers 846, sous le pontificat d'Hincmar. Cet édifice avait été construit avec toute la magnificence à laquelle pouvait atteindre l'art dans ces âges reculés. Au témoignage de Flodoart, historien de l'église de Reims, ce monument était un des plus somptueux de toute la France. Les voûtes et les murs décorés de peintures et de dorures éclatantes, des pavés de marbre et de mosaïque, des vitraux magnifiques, des sculptures belles et nombreuses, de riches tapisseries, de nombreux chefs-d'œuvre d'orfévrerie, attestaient aux regards émerveillés la pieuse munificence de ses fondateurs. L'incendie qui dévora une partie de la ville de Reims, en 1210, détruisit la cathédrale. Le désastre fut promptement réparé. Le fameux architecte Robert de Coucy en dressa le plan d'après les inspirations de la noble architecture de ces âges catholiques; l'archevêque Albéric Humbert en posa la première pierre l'année suivante. Avant d'entrer dans quelques détails propres à nous faire connaître la singulière beauté de l'église métropolitaine de Reims, nous devons en donner les dimensions exactes. Elle s'étend dans une longueur de 148 mètres sur une largeur de 31 mètres, et une élévation sous voûte de 37 mètres 60 centimètres. La croisée est large de 50 mètres; depuis le pavé jus-

qu'au sommet des tours, on compte une hauteur de 83 mètres. Le plan est celui de la croix latine, mais le transsept est beaucoup plus rapproché du chevet que dans la plupart des autres églises du même âge. Sept chapelles se développent en rayonnant autour du chevet ; elles sont disposées avec élégance, avec cette grâce particulière que les architectes de ces beaux temps savaient communiquer à tout ce qui sortait de leurs mains. La grande nef est dépourvue de ces chapelles latérales qui font l'ornement de nos grandes églises du XIVᵉ siècle, et que l'on regarde comme en formant un complément indispensable. La masse des piliers est ronde, cantonnée en croix, comme dans beaucoup d'églises ogivales, de quatre colonnes également cylindriques, d'un diamètre moins considérable. Les chapiteaux à volutes recourbées, à feuillages légers et gracieux, sont d'une élégance parfaite. Ils offrent toute la supériorité de la sculpture au XIIIᵉ siècle. Plusieurs colonnettes appuyées à leur sommet s'élancent d'un jet hardi jusqu'à la voûte pour en soutenir les nervures ; elles sont groupées en faisceaux et coupent l'édifice de lignes simples et nobles. La partie inférieure du portail occidental, divisée par trois ouvertures, offre plusieurs traits de ressemblance avec la partie correspondante de la cathédrale d'Amiens. On y remarque peut-être moins de grandiose et de majesté dans l'ensemble, mais aussi beaucoup plus de richesse dans les sculptures et dans les détails. C'est vraiment un admirable coup d'œil que ce vestibule tout chargé de statues, de niches, de dais, de pinacles, de dentelles, de feuillages, d'aiguilles et de clochetons ; l'art chrétien y a épuisé toute sa verve féconde. C'est une création entière pleine de vie et d'animation. Les parois latérales de ces trois entrées sont décorées d'une série de statues colossales au nombre de trente-cinq, appuyées sur un stylobate d'assez mauvais goût, que nous croyons, avec plusieurs monumentalistes distingués, avoir été refait dans le cours du siècle dernier. Elles représentent des patriarches, des prophètes, des rois, des évêques, des vierges et des martyrs. Telle est la pensée de M. Gilbert, de M. de Jolimont et de tous les auteurs qui ont écrit sur l'église métropolitaine de Reims. Il faut user de la plus grande réserve dans l'interprétation des monuments figurés du moyen âge ; de fréquentes erreurs ont été commises à ce sujet. Les archéologues inclinent aujourd'hui à penser que généralement, autour du grand portail des cathédrales, on a cherché à représenter les ancêtres de Jésus-Christ ou bien les patriarches et les conducteurs d'Israël. C'est comme l'ancienne loi qui précède la nouvelle alliance. Sur le pilier symbolique qui partage en deux l'entrée principale, on a placé l'image de la sainte Vierge, sous l'invocation de laquelle le temple est consacré. Les faces de ce pilier sont couvertes de bas-reliefs reproduisant la chute de nos premiers parents. Quelle inspiration pleine de religieuse poésie ! l'auguste Mère de Dieu rappelle la rédemption après la fatale sentence ; c'est la vie au-dessus de la mort. Les pieds-droits et les linteaux des trois portes sont chargés de sculptures historiques et allégoriques. On y découvre même des emblèmes des travaux agricoles dans les diverses saisons de l'année, des attributs d'arts et de métiers. Mais c'est principalement dans les voussures de ces portes et les frontons qui les surmontent que l'artiste a donné carrière à son génie en traçant avec son ciseau un poëme religieux tout entier. On y reconnaît les personnages et les figures de l'ancienne loi, précurseurs du Messie, le règne de Jésus-Christ, le grand mystère de la rédemption, le triomphe de la loi nouvelle, la conversion des gentils. Ce grand tableau est terminé par la résurrection générale, le jugement dernier, la punition des méchants, la récompense des justes qui triomphent dans les demeures célestes ; enfin, l'apothéose et le couronnement de la sainte Vierge, entourée des anges et des chérubins, dominent toute cette composition ; elle règne sur l'entrée du temple dont elle est la patronne. Telle est en abrégé la description d'une des plus belles pages que nous ait laissées le moyen âge. Rien n'a été négligé dans la décoration de ce superbe édifice. On a su tirer un excellent parti des accessoires les plus insignifiants : les gargouilles, partout si grotesques, sont ici allongées sous la forme de chimères, et supportent des statues allégoriques, dont quatre rappellent les fleuves qui arrosaient le paradis terrestre. A la retombée des angles des pignons, on a creusé des niches pour y placer des anges qui tiennent des vases ou des instruments de musique. Au-dessus des frontons aigus qui couronnent les voussures, on remarque quatre contre-forts d'une rare élégance ; ils accompagnent la grande rosace, traitée avec toute l'habileté qu'on était en droit d'attendre d'artistes de si grand talent. Chacun sait que les roses furent toujours une des parties de prédilection des architectes du moyen âge. La rose du portail de Reims est surmontée d'un grand arc ogival dont la voussure est ornée de dix statues ayant rapport à l'histoire du roi David. La galerie des rois, placée au sommet de la façade, consiste en une charmante colonnade qui règne sur les quatre faces du portail, en suivant les parties saillantes des contreforts ; elle est formée d'une suite de petites arcades aiguës, ornées de découpures en trèfle surmontées de petits frontons triangulaires soutenus sur de légers faisceaux de colonnettes d'une extrême délicatesse ; on y compte quarante-deux statues de rois de France, depuis Clovis jusqu'à Charles VI. Les rois sont dans l'attitude du repos, tenant leur robe d'une main et posant l'autre sur la poitrine, quatre ou cinq tiennent le sceptre en main, tous ont la couronne sur la tête. Les deux tours régulières s'élancent avec grâce et hardiesse au-dessus de cette riche galerie ; elles complètent la magnifique façade de Notre-Dame de Reims. Sveltes et

légères, elles sont évidées à jour par de larges ouvertures, qui leur donnent une apparence tout aérienne ; quatre tourelles, également découpées, servent moins à les soutenir qu'à les accompagner. Assurément il ne manquerait rien à ce portail, pour être le plus parfait de tous ceux qui existent, si les deux tours portaient deux flèches en pierre, telles qu'elles étaient sans doute dans le plan de l'architecte. Les dimensions de ce portail sont de 47 mètres de largeur d'un angle à l'autre.

Cathédrale de Rennes. Saint-Pierre.—Vers le milieu du IVe siècle, il y eut un évêché à Rennes, capitale des *Redones*, peuplade de l'Armorique, et plus tard capitale de la grande province de Bretagne. Ce fut saint Modéran qui, le premier, occupa le siége épiscopal et fonda la basilique chrétienne en 328, suivant un vieux plan de la ville fort curieux. Saint Mélaine, une des plus brillantes illustrations de l'Eglise de Rennes, usa de son autorité à la cour de Clovis pour rebâtir un grand nombre d'églises ruinées par le malheur des temps ; secondé dans ses travaux par les libéralités du prince, il n'oublia point sa cathédrale, qu'il fit agrandir et embellir. Après la mort de ce saint évêque, l'histoire garde un profond silence sur les changements survenus à la basilique épiscopale jusqu'à l'année 1181, où nous voyons Philippe, auparavant abbé de Clermont, près de Laval, jeter les fondements d'une nouvelle église, qu'il reconstruisait sur l'emplacement de la première. Il est dit dans la Vie de cet évêque qu'en creusant les fondations du chœur ou de l'abside, on trouva un immense trésor, et que cette ressource inattendue fut employée à terminer les travaux commencés. L'édifice, de la fin du XIIe siècle, élevé sans doute dans de belles proportions et avec un grand luxe d'architecture, subsista jusqu'en 1345, époque à laquelle il fut restauré et même rebâti en partie par Charles de Blois. En 1490, la duchesse Anne, reine de France, à la sollicitation d'Yves-Mayeuc, évêque de Rennes, jeta les fondements des tours et des portails. L'ouvrage fut interrompu jusqu'en 1541. Depuis ce temps, les Etats, le parlement et la commune ont fait les frais de l'édifice. En 1700, le chapitre demanda au roi la permission de démolir l'église qui menaçait ruine. Un arrêt du conseil, de 1702, autorisa la démolition, qui ne fut pas exécutée faute de fonds. Un autre arrêt du conseil, du 2 juin 1754, ordonna de nouveau la démolition, dont la direction fut attribuée à l'intendant par arrêt de 1755. L'entière démolition de la cathédrale fut achevée en 1756. Suivant un relevé fait par l'ingénieur Abeille, en 1750, l'église avait, depuis les tours, 76 mètres de longueur sur 36 de largeur, non compris la largeur des croisillons du transsept. La nouvelle cathédrale, commencée en 1540, montre au portail principal quelques détails d'ornementation propres au style de la renaissance. L'ensemble du monument appartient au style ionique ; le plan est en forme de croix grecque. Mesures générales : longueur, 68 mètres ; largeur, 20 mètres ; hauteur des colonnes, 7 mètres. Les fenêtres cintrées sont peu nombreuses : il y en a cinq de chaque côté de la nef et sept autour du chœur et du sanctuaire. Nous répéterons pour la nouvelle cathédrale de Rennes ce que nous avons dit pour Saint-Vaast d'Arras : on ne peut se décider à appeler belle une construction de ce genre.

Cathédrale de la Rochelle. Saint-Louis.—Le monastère de Maillezais ne tarda pas à devenir florissant en recevant des dons et des priviléges nombreux. Il avait atteint l'apogée de sa gloire, lorsqu'en 1317, le pape Jean XXII érigea l'abbaye en évêché. Les ruines de l'ancienne cathédrale de Maillezais sont encore grandes et pittoresques ; on y distingue les caractères de deux architectures différentes. Lorsque Louis XIII prit la ville de la Rochelle et y fit son entrée le 1er novembre 1628, cette ville n'avait pas de siége épiscopal et dépendait, pour l'administration ecclésiastique, de l'évêché de Saintes. Dès ce moment, le roi conçut la pensée d'y transférer l'évêché de Maillezais. Ce fut Anne d'Autriche, régente du royaume pendant la minorité de Louis XIV, qui réalisa ce projet. Le pape Innocent X, par sa bulle du 2 mars 1648, autorisa la translation du titre épiscopal. Le premier évêque de la Rochelle fut M. Jacques Raoul de la Guibourgère, d'abord conseiller au parlement de Bretagne, puis sénéchal de Nantes et maire de cette ville. La nouvelle cathédrale fut établie à la Rochelle dans le temple des religionnaires, qui fut réconcilié et consacré sous la protection de saint Louis, roi de France. Cet acte important eut lieu le 28 octobre 1648. Malheureusement l'église ne jouit pas longtemps de cet honneur ; elle fut détruite entièrement par un violent incendie le 8 février 1687. La nouvelle cathédrale, bâtie sur l'emplacement de l'ancien temple protestant et destinée à renfermer dans son enceinte l'église de Saint-Barthélemy elle-même, fut commencée, en 1742, par Gabriel, architecte de Louis XV. Suivant le plan primitif, elle devait s'étendre dans une longueur de 86 mètres ; mais par suite d'événements malheureux, cette église n'a jamais été achevée. Sa longueur dans l'état présent est de 56 mètres, et sa largeur, de 38 mètres ; ce qui la rend tout à fait insuffisante pour les besoins du culte. Nous ne dirons rien du style qui a présidé à son architecture ; il suffit de savoir dans quel temps elle a été construite pour en reconnaître les formes principales et en apprécier l'exécution. En la comparant aux églises modernes de Paris, nous ne ferons point son éloge et nous en ferons mieux sentir le caractère.

Cathédrale de Rodez. Notre-Dame. — La cathédrale de Rodez eut à traverser quatre siècles sur lesquels l'histoire garde le plus profond silence, et, vers la fin du XIIIe siècle, elle s'écroula avec un grand fracas. Ce fut le 16 février 1275 que cet accident affreux arriva, sous l'épiscopat de Raymond de Calmont. La sainte entreprise fut commencée

à Rodez avec le plus vif enthousiasme, mais elle ne fut pas continuée avec la même ardeur. Une foule de circonstances malheureuses vinrent arrêter le premier essor, firent languir les travaux, qui se continuèrent mollement pendant plusieurs siècles. Raymond de Calmont mourut en 1292, et fut remplacé par Bernard de Moustier, et plus tard par Gaston de Com, qui ne firent que passer. Pierre de Plaigne-Chassagne fut un évêque plein de talents et de mérite, mais ses qualités furent cause qu'il ne résida pas à Rodez; il fut employé souvent par les souverains pontifes, qui lui confièrent les missions les plus délicates. Malheureusement pour l'achèvement de la cathédrale de Rodez, pendant le temps que les papes séjournèrent à Avignon, les évêques résidèrent à la cour pontificale et furent remplacés par un vicaire chargé de l'administration. En des mains étrangères, l'œuvre dut nécessairement beaucoup souffrir, c'est à peine si, dans le cours d'un siècle, les historiens ont à enregistrer quelques augmentations et quelques embellissements apportés aux travaux déjà avancés. Quelques chapelles et quelques travées étaient successivement bâties par les évêques, qui laissaient à leurs successeurs le soin de continuer. Ce fut un héritage qu'ils se transmirent ainsi jusqu'au glorieux François d'Estaing. Guillaume de la Tour d'Olergues, évêque de Rodez, au milieu du xv^e siècle, se voua tout entier à l'accomplissement des projets si lentement conduits à exécution. Les ressources ne lui manquèrent pas: déjà le chœur était achevé; Guillaume continua la nef jusqu'à la quatrième travée; alors il se démit de l'épiscopat en faveur de son neveu Bertrand de Chalençon. Celui-ci crut qu'il était de son devoir de travailler à réaliser les desseins que Guillaume avait poursuivis avec tant d'ardeur. Le palais épiscopal faisait obstacle à l'agrandissement de la nef, l'évêque n'hésita pas à le sacrifier. Ce fut encore lui, le premier, qui entreprit des travaux d'embellissements à l'intérieur de sa cathédrale. Il fit sculpter cette magnifique boiserie, l'une des plus belles, sans contredit, de celles qui ornent les cathédrales de France, et l'un des plus curieux monuments de la sculpture sur bois à la fin du xv^e siècle. C'est au même évêque que nous devons encore la construction du jubé qui ferme le chœur du côté de la nef; ce jubé, quoique mutilé, est précieux cependant sous le rapport de l'art. Tant de constructions du même genre ont été si stupidement démolies, qu'on est toujours heureux de retrouver quelques restes couverts de la splendide décoration architecturale du moyen âge. Le jubé de Rodez est loin assurément de celui de la cathédrale de Sainte-Cécile d'Albi et de celui de l'église paroissiale de Sainte-Madeleine à Troyes; il mérite néanmoins d'attirer l'attention des archéologues. Voici les principales dimensions de la cathédrale de Rodez : longueur totale, 97 mètres 45 centimètres dans œuvre; la plus grande largeur prise dans la croisée d'une porte à l'autre est de 36 mètres; la hauteur de la tour principale, 80 mètres.

Le plan de la cathédrale est en forme de croix latine, avec collatéraux et chapelles accessoires; ces chapelles, au nombre de vingt-sept, présentent quelques différences dans leur disposition, suivant l'époque architectonique à laquelle elles appartiennent. Toutes celles qui accompagnent la nef et les deux premières du côté du chœur, au delà du transsept, sont élevées sur un plan carré, tandis que celles qui rayonnent autour du sanctuaire, sont disposées sur un plan hexagonal.

Cathédrale de Rouen. NOTRE-DAME. — La cathédrale de Rouen fut détruite et réédifiée à plusieurs reprises, surtout à l'époque de la grande invasion des Normands, au milieu du IX^e siècle. Elle ne tarda pas à sortir de dessous ses ruines, puisque, en 912, Rollon, converti à la foi chrétienne, y reçut solennellement le baptême et la décora magnifiquement. Après cette conversion, qui permit à la paix de refleurir dans toutes nos provinces, l'église de Rouen éprouva de grands désastres. Au X^e siècle elle fut agrandie par Richard I^{er}; les travaux, commencés avec grandeur et sur un vaste plan, furent continués par son fils l'archevêque Robert. Ils ne furent terminés que sous l'épiscopat de Maurille, monté sur le trône archiépiscopal en 1055. Cet évêque zélé élève la pyramide en pierre qui portait son nom, et fait la dédicace du temple, en 1063, en présence de Guillaume le Bâtard, duc de Normandie, et des évêques de Bayeux, d'Avranches, de Lisieux, d'Evreux, de Séez et de Coutances. En 1117, la foudre tombe sur la cathédrale. A peine relevée de ses cendres, elle est de nouveau consumée par un incendie en 1200. Malgré la gravité des événements qui, après trois siècles de séparation, replaçaient la Normandie sous la puissance immédiate des rois de France, il paraît que la nouvelle construction fut suivie avec une incroyable activité, puisque, dès l'année 1217, on ne s'occupait plus que des parties secondaires de cette entreprise gigantesque, dont l'immensité effraye aujourd'hui la pensée. L'église actuelle est donc dans sa masse principale l'ouvrage des premières années du XIII^e siècle, avec quelques parties plus anciennes, comme la base de la tour Saint-Romain et beaucoup d'autres, qui ont été ajoutées postérieurement ou qui ont subi des modifications considérables. La chapelle de la Sainte-Vierge appartient au XIV^e siècle, les deux portails latéraux, au siècle suivant, le grand portail et la Tour de Beurre, ainsi que la pyramide qui s'élevait au-dessus du centre des transsepts, témoins de la libéralité des d'Amboise, furent édifiés dans la première partie du XVI^e siècle. Le plan général est en forme de croix latine avec deux collatéraux jusqu'aux transsepts, et quatre jusqu'aux chapelles absidales. Les bas côtés se prolongent dans les croisillons du transsept, disposition d'un bon effet et qui contribue peut-être à donner une plus grande régula-

rité au plan géométral. On compte vingt-cinq chapelles, cent trente fenêtres et un nombre infini de colonnes et de colonnettes. Voici les dimensions principales du monument : longueur totale, 136 mètres depuis le grand portail jusqu'à l'extrémité de la chapelle de la sainte Vierge ; largeur, 32 mètres, 30 centimètres, d'un mur à l'autre; hauteur de la grande nef sous voûte, 28 mètres ; au centre est la lanterne élevée de 53 mètres 30 centimètres sous clef de voûte, et soutenue par quatre gros piliers portant chacun 12 mètres 60 centimètres de circonférence ; la longueur de la croisée est de 54 mètres 60 centimètres. Le chœur est entouré de quatorze colonnes et éclairé par quinze grandes fenêtres. Avant 1430, sa partie supérieure ne recevait le jour que par un petit nombre d'ouvertures étroites et dépourvues d'élégance. Il faut suivre le pourtour de l'abside pour trouver les caractères du style primitif du monument. Les fenêtres à lancettes, la plupart géminées, attirent les regards autant par la grâce de leurs formes que par la vivacité éblouissante de leurs peintures; les colonnes cylindriques, ou engagées aux angles des piliers, sont surmontées de chapiteaux à crochets, où les feuillages sont variés et très-délicatement sculptés. La base appendiculée laisse voir parmi les moulures qui la composent une gorge profondément creusée, ainsi qu'on le pratiquait communément au commencement du XIIIe siècle. En 1467, sous le cardinal d'Estouteville, le chapitre fit faire les stalles qui existent encore, dont les consoles sont décorées de sculptures extrêmement curieuses. M. E.-H. Langlois en a publié, il y a quelques années, une monographie intéressante. Tous les sujets sont traités avec le sentiment particulier à cette époque; naïveté, finesse, verve, facilité, telles sont les principales qualités de ce travail qui excite sans cesse l'attention des observateurs. Parmi les chapelles accessoires, deux surtout se font remarquer par leurs dimensions : celle de Saint-Étienne, qui servait à la paroisse de ce nom, supprimée à la révolution, et celle de la Sainte-Vierge, dont nous parlerons plus longuement en faisant connaître les magnifiques monuments funéraires qu'elle renferme. Cette dernière chapelle, longue de plus de 25 mètres, est une des plus belles qui existent à l'abside des grandes cathédrales. Elle constitue à elle seule une construction indépendante, qui formerait un oratoire très-distingué, en la supposant dans un état d'isolement. Elle étale toutes les richesses de l'architecture, comme un témoignage permanent du dévouement des populations au culte de Marie, mère de Dieu. Les monuments funéraires de la cathédrale de Rouen mériteraient à eux seuls une longue description ; nous ne pouvons en parler que très-brièvement. Dans la chapelle du Petit Saint-Romain, la première du collatéral droit, près du transsept, se trouve le tombeau de Rollon, premier duc de Normandie. Le prince avait d'abord été inhumé dans le sanctuaire, au pied du grand autel, qui se trouvait à cette époque vers le haut de la nef actuelle. L'autel ayant été reporté plus loin, la dépouille de Rollon fut déposée dans l'enfoncement cintré où elle repose aujourd'hui. La statue couchée sur le tombeau est d'un travail assez moderne comparativement à l'époque où mourut ce grand chef des Northmans. On cherche involontairement dans cette image, bien maltraitée par le temps et par les hommes, quelques traces d'une ressemblance qui n'existe pas; dans le collatéral opposé, précisément en face de la chapelle que nous quittons, est celle de Sainte-Anne : là sont les restes de Guillaume Longue-Epée, fils et successeur de Rollon, assassiné dans une île de la Somme par ordre d'Arnoult, comte de Flandre; le tombeau, qui renferme ses restes, est semblable à celui de son père. Le tombeau du cardinal d'Amboise est un des plus précieux chefs-d'œuvre de l'art de la renaissance. Le corps de ce prélat reposait dans un caveau pratiqué sous le monument; sa sépulture a été violée pendant la révolution. Il serait téméraire de vouloir essayer de donner une idée de l'ornementation de ce magnifique monument funéraire, par des descriptions et des dessins. Les ressources du génie y sont épuisées; les secrets de la sculpture y ont exprimé leur dernier mot. Deux belles statues en marbre blanc, à genoux sur des coussins, la tête nue et les mains jointes, sont posées sur le tombeau de marbre noir; le sentiment de la prière et de la piété respire dans les visages graves et recueillis. A la partie inférieure du monument, dans des niches séparées par des pilastres, sont de charmantes petites statues, au nombre de six, représentant la Foi, la Charité, la Prudence, la Force, la Justice et la Tempérance; toutes ces statues sont en marbre blanc. Comment faire connaître ces mille ciselures capricieuses qui servent à accompagner une foule d'autres statuettes, parmi lesquelles on distingue la sainte Vierge, les douze Apôtres, saint Romain, évêque de Rouen ? Tous les trésors d'une imagination pleine de goût y sont déployés avec luxe et prodigalité.

Cathédrale de Saint-Brieuc. Saint-Brieuc. — La seconde église bâtie par saint Brieuc est la cathédrale elle-même, dont la fondation remonte ainsi vers la fin du Ve siècle. Destinée à la célébration de l'office des religieux venus d'Angleterre, elle servait en même temps pour la réunion des fidèles qui se rassemblaient autour de leur saint pontife, consacré évêque dans son pays natal. Après avoir gouverné selon le Seigneur le troupeau confié à ses soins, saint Brieuc mourut en paix, en 502. Vers 1230, saint Guillaume, évêque de Saint-Brieuc et second patron du diocèse, entreprit de rebâtir ce temple, qui menaçait ruine ; c'était à une époque glorieuse par le triomphe des arts catholiques. On lui dit qu'il était trop âgé pour conduire à bonne fin une entreprise si importante et capable d'épuiser les trésors d'un roi. Avec cette confiance entière en la

Providence qu'on remarque dans tous les hommes généreux qui se dévouent à l'œuvre de Dieu, le saint évêque répondit qu'il l'achèverait mort ou vif. Cette parole parut d'abord singulière, mais elle ne tarda pas à recevoir une explication frappante par sa réalisation merveilleuse. La prophétie du serviteur s'accomplit : quand il mourut, en 1234, l'ouvrage était peu avancé; on croit qu'il avait seulement bâti la chapelle latérale du nord qui forme une partie du transsept. Mais, après sa mort, les nombreux miracles opérés à son tombeau par sa puissante intercession attirèrent tant de pèlerins et d'oblations, qu'il devint facile à Philippe, son successeur, de terminer cette vaste construction. Nous possédons de l'époque de ce dernier évêque une grande portion du chœur, presque tout le transsept, le portail du nord et quelques restes du portail occidental, qui avait autrefois un narthex, dont on découvre encore les vestiges à moitié effacés par le temps. En 1372, l'évêque Geoffroy de Rohan fit élever la chapelle de la sainte Vierge, qui forme le chevet de l'église et fut longtemps appelée Notre-Dame-de-la-Cherche, du nom de son premier chapelain; elle est bâtie dans le style ogival et n'est pas dépourvue de grâce. Jusqu'au milieu du XVe siècle, cette église offrait, au moins dans l'intérieur, une belle régularité; Jean Prigaut, qui occupa le siége épiscopal de Saint-Brieuc depuis 1450 jusqu'à 1472, rompit cette symétrie admirable en bâtissant au sud, sous le bras du transsept méridional, une spacieuse chapelle carrée, appelée aujourd'hui la chapelle du Saint-Sacrement. L'intérieur en est porté sur quatre belles colonnes cylindriques, du sommet desquelles s'échappent gracieusement d'élégantes nervures qui tapissent une voûte ogivale en granit. De 1705 à 1720, un pieux évêque, natif d'Auvergne, Louis Frétat de Boissieux, ancien capitaine de vaisseau, voyant avec peine sa cathédrale en ruines, fit démolir la grande nef et les deux collatéraux, en conservant néanmoins la partie inférieure des murs et des piliers, qui présentait une grande solidité; il fit enlever même un des quatre grands piliers couverts de faisceaux de colonnettes qui supportent la voûte au-dessus du maître-autel. Le zélé pontife voulut rétablir le tout dans de belles proportions, en veillant d'une manière spéciale à la solidité de l'édifice. Cette grande réparation, en style du XVIIIe siècle, montre des voûtes à plein cintre surbaissé, des entre-colonnements semi-circulaires, des colonnes à chapiteaux d'ordre toscan, avec les moulures plates les plus régulières et les plus insignifiantes. Ce travail, bien exécuté, est irréprochable dans son genre, mais dans une église qui conserve des parties distinguées appartenant à la glorieuse période de l'architecture gothique, il souffre une rude atteinte en se montrant en comparaison avec les ogives élancées, les galeries à jour du chœur, et surtout les magnifiques rosaces léguées par le XIIIe siècle. Toute la dépense de cette vaste entreprise fut couverte par la générosité du comte de Toulouse, gouverneur de Bretagne et premier chanoine de Saint-Brieuc, à cause de son duché de Penthièvre, et surtout par les libéralités de l'évêque Louis Frétat, qui s'imposa les plus dures privations pour augmenter ses dons. Non content d'avoir rebâti sa cathédrale, le saint prélat fit encore de nombreuses bonnes œuvres. Il établit à Saint-Brieuc les sœurs de la Croix, et laissa pour les pauvres de la ville un legs assez considérable. Les proportions de la cathédrale de Saint-Brieuc sont assez développées : on compte 67 mètres de longueur totale, sur une hauteur de 18 mètres sous voûte dans la nef, et une largeur de 15 mètres. Malheureusement l'aire de l'église est au-dessous des places et des rues qui l'avoisinent, ce qui contribue à entretenir l'humidité qui s'y trouve naturellement; bâtie sur pilotis et dans un lieu marécageux, elle ne saurait être assainie, malgré toutes les tentatives qu'on pourrait essayer. Dans les fouilles nombreuses pratiquées à diverses époques sous le pavé, on a constamment trouvé l'eau à 50 centimètres de profondeur.

Cathédrale de Saint-Claude. SAINT-PIERRE. — La ville de Saint-Claude doit son origine à l'établissement de l'ordre de Saint-Benoît, qui, dans la suite, devint florissant et célèbre. La fondation de cette abbaye remonte à une époque très-éloignée, jusque vers le milieu du Ve siècle, au temps où la ferveur des solitaires d'Orient semble avoir passé dans l'esprit des moines d'Occident. L'église abbatiale reçut les honneurs d'église épiscopale au milieu du siècle dernier seulement. L'évêché de Saint-Claude fut érigé en 1742; les souvenirs chrétiens qui peuvent s'y rattacher ne sont pas par conséquent fort intéressants. La cathédrale est un édifice d'architecture mélangée, qui ne se fait distinguer par aucune particularité bien remarquable. Quelques portions, pourtant, ne sont pas indifférentes à l'archéologue chrétien, curieux d'étudier dans les monuments de tous les âges les vicissitudes et les transformations de l'architecture.

Cathédrale de Saint-Dié. SAINT-DIÉ. — L'historien Riguet nous apprend que saint Dié, évêque de Nevers, mourut le 19 juin de l'an 629, dans la première cellule qu'il s'était bâtie au pied du mont Saint-Martin. Ce fait nous initie aux premiers principes de l'église épiscopale de Saint-Dié. En cherchant à apprécier le style de l'église de Saint-Dié, nous croyons devoir citer quelques mots de Mgr l'évêque de Belley, dans son *Manuel des connaissances utiles aux ecclésiastiques.* On attribue aux Lombards les cathédrales de Saint-Dié et de Besançon; on attribue aussi aux Bénédictins l'usage des petites colonnes qu'on voit souvent autour du chœur de certaines églises, entre lesquelles sont de petites fenêtres allongées, évasées à l'intérieur. Cette citation, pour quiconque est initié aux principes de la science archéologique, est propre à faire connaître le système général employé dans la construction. Pour nous,

qui avons rejeté la dénomination de style lombard, comme manquant de justesse et de clarté, nous voyons dans ce monument l'application du style romano-byzantin, avec les principaux caractères qui lui sont propres.

Le travail du XIe siècle est bien évident dans plusieurs portions de la cathédrale. On reconstruisit à cette époque, et d'après les procédés usités dans les autres villes de la France, les colonnes du côté méridional. Un rapide exposé du plan de l'édifice démontrera facilement à quel âge les membres essentiels doivent en être rapportés. La nef est séparée des collatéraux par sept piliers à droite et à gauche; les quatre piliers impairs des deux côtés sont carrés, garnis de quatre colonnes engagées, se prolongeant à l'intérieur de la nef jusqu'à la naissance de la voûte, où sont posés leurs chapiteaux, et semblent supporter tout l'édifice. Le côté gauche ou septentrional est divisé en trois grands arcs à plein cintre, sans ouverture, dont le sommet approche du cordon supérieur tracé sur l'alignement des chapiteaux, et dont les extrémités reposent sur les quatre piliers principaux. Le massif renfermé dans chacun de ces trois arcs est subdivisé en deux arceaux, supportés par des piliers plus petits, composés de quatre colonnes accouplées sans chapiteaux. Le côté droit ou méridional ne présente aucun vestige des trois grands arcs que nous venons de décrire; les chapiteaux des colonnes principales sont traités avec soin et historiés avec goût; on y distingue des feuillages fantastiques et des figures bizarres d'hommes et d'animaux. Les piliers intermédiaires ne sont plus, comme à gauche, formés de quatre colonnes accouplées, ils sont carrés, flanqués d'une colonne engagée à chacun des trois côtés extérieurs; la face tournée vers la nef est plane, ainsi que cela s'est fréquemment observé dans les monuments contemporains de l'Auvergne. Ces deux côtés de la nef appartiennent à l'architecture romano-byzantine secondaire. On a voulu leur donner une antiquité beaucoup plus reculée, mais c'est à tort; les règles de la critique monumentale ruinent absolument l'opinion de ceux qui prétendent y voir de beaux fragments d'architecture carlovingienne. L'église de Saint-Dié de collégiale devint cathédrale au siècle dernier. Il n'y eut qu'un seul évêque en titre avant la révolution de 1789. Le siége supprimé par le premier concordat ne fut rétabli qu'en 1823; depuis cette époque, l'église épiscopale de Saint-Dié a vu se renouer la chaîne des anciens jours et peut espérer de jouir longtemps encore d'années saintes et prospères.

Cathédrale de Séez. NOTRE-DAME. — Lorsque le christianisme eut établi dans presque toutes nos provinces son influence bienfaisante et régénératrice, la vieille cité des Sagiens eut pour évêque saint Latuin ou saint Lain; ce fut lui, vers 440, qui jeta les premiers fondements de l'ancienne église. Suivant une coutume que nous nous plaisons spécialement à mentionner comme une de nos plus admirables traditions catholiques, la cathédrale primitive fut consacrée sous l'invocation de la sainte Vierge. Pendant cinq siècles les générations pieuses se pressèrent dans cette enceinte sacrée; puis de grandes calamités pesèrent, au Xe siècle, sur la France: les Normands marquèrent partout leur passage par les ruines et le sang; il n'est aucune ville importante qui n'ait gardé le souvenir des dévastations exercées par ces terribles pirates. En 910, ils parurent devant la ville de Séez, et, quelques jours après, elle ne montrait plus qu'un amas de débris et de cendres. L'église épiscopale subit le malheur commun; elle fut entièrement détruite. A cette époque calamiteuse siégeait Azon. Guillaume de Jumiéges, dans sa chronique, nous apprend que cet évêque releva sa cathédrale, et il ajoute même qu'il la rebâtit avec les matériaux délabrés des fortifications de la ville. Nous ne possédons aucun détail descriptif sur le monument romano-byzantin; s'il était permis de proposer quelques conjectures, nous dirions que cet édifice devait plutôt satisfaire aux conditions de la solidité qu'aux lois de l'art. Rebâti précipitamment à la suite de cruels désastres, alors que les populations décimées étaient réduites aux plus dures privations, il suffisait aux besoins les plus pressants du culte, sans présenter la magnificence des constructions postérieures. Cette seconde cathédrale devait encore périr par le feu. Le même Guillaume de Jumiéges nous apprend que l'évêque Yves de Bellesme ayant été contraint de mettre le feu aux maisons qui l'entouraient, afin d'en débusquer les brigands qui y étaient réfugiés, l'église en fut atteinte et entièrement consumée. Cet accident arriva vers l'année 1048. Lorsque l'évêque Yves de Bellesme alla trouver le pape Léon IX à Reims, où il avait convoqué un concile, le 9 octobre 1049, il reçut les plus vifs reproches pour avoir incendié son église. Il se soumit à la pénitence, et forma le projet de la réédifier plus grande et plus somptueuse que celle que son imprudence et sa précipitation avaient détruite. Il partit courageusement pour l'Italie, afin de solliciter de ses parents, Boëmont, prince de Tarente, et Tancrède de Hauteville, des secours pour seconder son entreprise; il alla jusqu'à Constantinople, où l'empereur lui donna des sommes considérables. On mit la main à l'œuvre vers l'an 1053, et il ne fallut pas moins de soixante à soixante-dix ans pour la reconstruire. Les travaux furent arrêtés par un nouveau malheur: l'édifice s'écroula lorsque l'ouvrage s'avançait, en 1114, parce que les fondements de l'ancienne cathédrale, qu'on avait voulu conserver, calcinés par le feu, ne purent supporter le poids de la construction; l'église ne fut consacrée qu'en 1126, et alors elle était loin d'être terminée, puisqu'on y travaillait encore quatre-vingts ans plus tard. Quelques années avant les guerres de religion, Jacques de Silly, prélat qui sut faire un noble emploi d'un immense patrimoine, avait fait construire l'une des deux magnifiques roses qui

embellissent le transsept de la cathédrale. Il avait encore relevé un grand pilier entre les deux tours, près du bénitier, et donné plusieurs vitraux. L'extérieur de cet édifice, sans être très-remarquable, n'est cependant pas dépourvu de mouvement; le frontispice principal, surtout, est imposant dans sa sévérité et curieux par son originalité. Les arcades à deux étages superposés, qui dominent la voussure large de la grande porte d'entrée, excitent au plus haut point l'attention des observateurs. Cette disposition pittoresque, à peu près unique en France, rachète par la richesse des lignes nombreuses son aspect étrange, en dehors des compositions communes. Les deux tours, surmontées de flèches aiguës, de hauteur inégale, dont la plus élevée atteint jusqu'à 75 mètres, produisent un effet admirable.

Cathédrale de Sens. SAINT-ETIENNE. — Les reconstructions de l'église de Sens, comme celles de la plupart de nos autres grandes églises, attestent autant les fureurs des barbares qui désolèrent la France, les dévastations des guerres continuelles qui ensanglantèrent la première partie du moyen âge, que la fragilité des édifices qu'on élevait alors. Les ravages du temps et des éléments hâtaient rapidement la destruction des premières églises chrétiennes, qui, au rapport de saint Grégoire de Tours, n'étaient bâties qu'en bois. Parmi les accidents qui assaillirent la cathédrale de Sens, le plus funeste fut peut-être l'incendie de 970. Tels furent les ravages du terrible fléau, que la construction tout entière s'abîma dans les flammes et qu'il n'en resta qu'un amas de décombres. A cette époque si désastreuse pour l'église métropolitaine de Sens, était assis sur le trône épiscopal Archambault, fils de Robert, comte de Champagne, prélat dont les mœurs étaient plus militaires qu'ecclésiastiques. Quelques auteurs ont prétendu qu'il avait fait rebâtir les cryptes et relever le sanctuaire. Il est bien plus probable que ce fut saint Anastase, son successeur, homme plein de vertus et de talents, qui jeta les fondements de l'église nouvelle. Sévin, pontife ardent et éclairé, conduisit les travaux commencés à un heureux achèvement et fit la dédicace solennelle de l'église en 997. Par suite d'accidents très-graves, cet édifice fut presque entièrement rebâti, de 1143 à 1168, par les évêques Henri Sangliers et Hugues de Toncy, qui le laissèrent tel que nous le voyons encore, à l'exception des deux tours et du transsept, qui doivent être rapportés à une époque postérieure. En pénétrant dans l'intérieur de Saint-Etienne de Sens, il est impossible de n'être pas frappé de la disparité des styles d'architecture qui ont présidé à l'érection de ses diverses parties. Le style romano-byzantin tertiaire, si facile à reconnaître à ses caractères de transition, domine dans les nefs et le chœur, tandis que, dans la croisée, le style ogival du XV^{e} siècle se montre dans les ornements des fenêtres, des roses et des portes. Quelques fragments intéressants, échappés aux ruines des édifices antérieurs, rappellent les constructions du XI^{e} siècle. Ainsi les bas-côtés du sanctuaire portent le cachet du XI^{e} siècle; la croisée ou transsept et la plus grande partie des nefs sont de la fin du XII^{e} et du commencement du XIII^{e}; enfin, les trois arcades à l'entrée de la grande nef, du côté droit, approchent de l'époque de la renaissance. Le plan de l'église métropolitaine de Sens est régulier dans l'ensemble; les chapelles seulement sont moins systématiquement disposées: elles sont au nombre de vingt, dix autour du chœur et dix autour de la nef. L'effet général du monument est noble et sévère; sa grande nef est d'un bon style; on y reconnaît sans peine à ses colonnes, à ses fenêtres et à ses voûtes, les inspirations d'un art transformé; le génie chrétien semblait préluder à ces immortels chefs-d'œuvre. Pour les antiquaires versés dans l'étude de l'archéologie religieuse, la cathédrale de Sens est un édifice d'un haut intérêt. Placée aux limites de l'architecture romano-byzantine, elle porte l'empreinte de la magnifique rénovation de l'architecture catholique au XIII^{e} siècle. Elle conserve quelques traces de la période architectonique qui expire; elle se dresse sous l'influence d'une vie nouvelle, féconde en prodiges. La cathédrale de Sens n'est pas seulement remarquable par son architecture mélangée, elle attire encore l'attention par les restes de ses magnifiques vitraux, par divers monuments de sculpture, des tombeaux et des curiosités du trésor, arrachés à la destruction et à la spoliation révolutionnaire. Les verrières du chœur, de la chapelle de saint Savinien et du bas-côté du nord du chœur sont du XIII^{e} siècle; on les doit à la générosité d'Etienne Béquard, archidiacre de Sens en 1294. Comme toutes celles qui remontent à cette époque, elles sont admirables par la vivacité des couleurs, l'harmonie des tons, l'effet saisissant de la mosaïque.

Cathédrale de Soissons. SAINT-GERVAIS. — Les fondements de la cathédrale actuelle de Soissons furent posés dans le cours du XII^{e} siècle, sur l'emplacement de l'église qui avait succédé à l'oratoire primitif. Une vieille pierre, enclavée dans une muraille, et qui porte tous les caractères désirables d'antiquité, fixe par ces deux lignes l'époque de la construction de l'édifice :

Anno milleno ducenteno duodeno
Hunc intrare chorum cœpit grex canonicorum.

Il paraît que dès le commencement du XIII^{e} siècle les travaux furent continués avec la plus grande activité; les caractères architectoniques l'attestent d'une manière évidente. Ce n'est pas à dire que tout jusqu'aux moindres détails appartienne au même siècle et au même système artistique. L'art chrétien, dit M. l'Abbé Poquet, est venu successivement déposer dans l'église de Soissons, avec son génie propre, des richesses variées et parfois ses capricieuses transformations. Le plan de la cathédrale de Soissons est régulier; il présente cependant une particularité assez remarquable dans la disposition d'un des

bras du transsept en forme d'abside ; en voici les dimensions principales : longueur totale, 100 mètres ; largeur, 26 mètres ; hauteur sous voûte, 33 mètres 30 centimètres. L'effet de l'ensemble est comparable à tout ce que nos monuments religieux peuvent nous offrir de plus riche et de plus solennel. L'ordonnance des travées est très-pittoresque, les arcades sont bien dessinées, les ornements sont parfaitement en rapport avec la gravité du corps de l'édifice. Pour résumer en un mot notre jugement sur la cathédrale de Soissons, nous dirons qu'elle doit être placée aux premiers rangs parmi nos plus belles églises gothiques. L'extérieur de la cathédrale de Soissons répond bien aux dispositions intérieures : c'est la même gravité et la même majesté ; le portail principal se développe dans de belles proportions ; l'ornementation monumentale y est noblement représentée. Malgré les injures du temps et les outrages des hommes, on peut encore admirer la symétrie pittoresque des parties principales.

Cathédrale de Strasbourg. Notre-Dame. — La réputation de la flèche de Strasbourg est depuis longtemps populaire chez toutes les nations de l'Europe. Appuyée sur un portail dont les proportions sont nobles et majestueuses, elle se fait distinguer par sa merveilleuse légèreté, par les ornements innombrables qui en couvrent les massifs et en indiquent les divers étages, par la décoration prodigue qui embellit le corps de la tour, par les tourelles dégagées, où l'on voit monter les spirales déliées de ses quatre escaliers. La finesse des détails s'unit à la grâce des formes, en sorte qu'on est embarrassé pour décider si l'élégance l'emporte sur la richesse du travail. La disposition savante de la pointe aiguë, entourée d'anneaux d'une sculpture puissante et magique, terminée par une glorieuse couronne surmontée du signe de la croix, concourt à porter au suprême degré l'étonnement et l'admiration qu'inspire ce chef-d'œuvre de l'architecture sacrée du moyen âge. Selon le témoignage des chroniques anciennes, cette cathédrale n'avait été construite qu'en bois. C'est un fait constant, confirmé par un grand nombre de passages de nos historiens ecclésiastiques, que les édifices les plus importants, élevés dans ces âges reculés, ont été bâtis avec des matériaux fragiles, ce qui nous explique les nombreux incendies qui détruisaient si facilement et si fréquemment les églises les plus grandes ; ce qui nous explique encore pourquoi les monuments de la première période romano-byzantine sont aujourd'hui si rares en France. Dès 873, un incendie effroyable porta la désolation dans la cathédrale de Strasbourg ; réparée avec soin, elle fut pillée et incendiée, en 1002, par Hermann, duc de Souabe et d'Alsace, qui voulut se venger par cet attentat de ce que l'évêque Wernher avait pris le parti de Henri, duc de Bavière, son compétiteur à l'empire. Quelques années plus tard, en 1007, un malheur plus grand encore vint fondre sur le monument : le feu du ciel le détruisit complétement, et Wernher commença, en 1015, à rebâtir tout l'édifice sur des fondations nouvelles. Enfin, dans le cours du XIIe siècle, de grands désastres vinrent, à diverses reprises, endommager l'édifice. La première pierre du portail fut posée en 1277, et cette construction fut entreprise et dirigée par le célèbre architecte Erwin, né à Steinbach, petite ville du duché de Bade. Son nom, ainsi que celui de Jean son fils, continuateur de l'œuvre, et celui de Jean Hültz, qui termina la flèche en 1439, sont du petit nombre de ceux qui ont échappé au naufrage des temps. Nous ne devons pas omettre le nom de Sabine, fille d'Erwin, artiste habile, qui sculpta plusieurs statues au portail méridional, et peut-être aussi quelques-unes de celles qui ornent le Pilier des Anges. Si les parties intérieures de la cathédrale de Strasbourg répondaient aux parties extérieures, et surtout à la grande façade, ce serait incontestablement le monument le plus parfait et le plus merveilleux qui fût sorti de la main des hommes. Mais à côté des œuvres les plus surprenantes du génie humain, on rencontre toujours quelques imperfections, quelques défauts ; on dirait qu'un signe de faiblesse doit constamment être rapproché de nos plus magnifiques travaux, comme témoignage de notre grandeur et de notre infirmité. Le chœur, le transsept et même la nef sont bien inférieurs à ces mêmes parties dans plusieurs de nos autres cathédrales. Nous n'avons point ici ces vastes nefs accompagnées de latéraux, interrompues par le transsept et se prolongeant autour du rond-point dans une perspective admirable. Nous ne sommes point frappés par la hardiesse des voûtes, par la succession des arceaux gothiques, par la majesté du chœur et des chapelles absidales. Le chœur primitif est d'une simplicité extrême et dans un développement si restreint, qu'on a été obligé, pour l'agrandir, d'y ajouter non-seulement tout le milieu de la croisée, mais encore une travée de la nef. Ce défaut est encore rendu plus sensible par la grande fenêtre percée au fond du chevet, qui frappe dès l'entrée d'une manière peu agréable. Cette impression défavorable, qui saisit au premier coup d'œil jeté sur l'ensemble de l'intérieur de la cathédrale de Strasbourg, est un peu diminuée par l'examen du vaisseau ; on rendra justice à la noblesse des proportions de cette partie, à la coupe ingénieuse des piliers, à l'élévation de la voûte centrale et à la beauté des vitraux coloriés qui répandent dans ce temple auguste un clair obscur magique. Les colonnes sont établies avec beaucoup de symétrie et couronnées de chapiteaux sculptés avec la délicatesse de l'art au XIIIe siècle ; leur corbeille, composée de fleurs variées, est encore ornée aux angles de belles feuilles recourbées en volutes. Les feuillages, découpés avec une grâce infinie, sont disposés tantôt sur deux rangs et tantôt sur trois ; c'est une végétation riche et élégante. Deux chefs-d'œuvre isolés réclament notre attention, la chaire et le baptistère. Celui-ci, exécuté en pierre sur

les dessins du célèbre architecte Jodoque Dotzinger, en 1453, passe avec raison pour une des plus délicieuses créations de cette nature. Les ciselures sont parfaitement comprises et parfaitement exprimées. L'art du XVe siècle, si fécond, si varié, y a répandu d'une main prodigue toute la richesse de ses ingénieuses combinaisons. Si l'expression d'orfévrerie en pierre peut-être justement appliquée aux travaux de ce genre, elle est propre à exprimer toute la délicatesse, tout le fini de cette inappréciable composition. La chaire est encore une belle conception de la fin du XVe siècle. Le style ogival flamboyant a prêté ses formes contournées et capricieuses pour décorer les diverses parties de cette admirable tribune. Cette chaire, construite en 1486, sur les plans de Jean Hammerer, architecte de la cathédrale à cette époque, est d'autant plus intéressante au point de vue de l'archéologie chrétienne, que la destruction systématique des derniers siècles s'est appesantie plus déplorablement sur les œuvres de cette espèce. C'est à grand' peine si l'on pourrait, en ce moment, trouver une chaire aussi curieuse que celle de la cathédrale de Strasbourg : on peut seulement lui comparer celle de la cathédrale de Mayence.

Cathédrale de Tarbes. NOTRE-DAME. — L'église épiscopale de Tarbes remonte à la plus haute antiquité ecclésiastique, puisque, dès le IVe siècle, un évêque fixa sa résidence dans cette ville. Le christianisme avait été déjà prêché aux populations des Pyrénées et à celles qui étaient répandues dans la plaine, au pied des montagnes. La vieille cité de *Turria* jouissait d'ailleurs d'une trop grande importance sous la domination romaine, pour que le zèle des missionnaires n'eût pas cherché à y faire des conquêtes à la vérité; mais les persécutions suscitées contre les chrétiens par les proconsuls, les agitations causées par le despotisme militaire, avaient empêché aux nouvelles doctrines de s'étendre plus rapidement. Quand l'empire fut tombé entre les mains victorieuses de Constantin, la paix refleurit dans toutes les provinces, et, par sa seule force d'expansion, le catholicisme fit de grands progrès. Ce fut alors qu'un évêque établit son siége à Tarbes et fit fructifier abondamment les semences antérieurement déposées dans le sein des peuples de cette partie des Aquitaines, qui fut regardée plus tard comme un des points les plus considérables de la Novempopulanie. La cathédrale est de construction moderne; elle forme encore un des plus beaux monuments de la ville, qui n'est pas riche en constructions antiques. Sa position élevée, la grandeur de ses dimensions, la majesté de sa masse, en rendent de loin la perspective imposante. Nous n'en ferons pas la description, parce que les détails en sont absolument les mêmes que dans quelques édifices de la même époque, dont nous avons esquissé les formes principales.

Cathédrale de Toulouse. SAINT-ETIENNE. — L'église épiscopale de Toulouse eut à subir de nombreuses catastrophes à cette époque désastreuse où les provinces méridionales de la France furent en proie aux plus terribles invasions. Le sort des armes fut très-varié, et dans ces vicissitudes continuelles de grands malheurs pesèrent sur tout le pays. Les Vandales, les Wisigoths, les Sarrasins, les Francs, arrivèrent successivement à Toulouse, et y laissèrent des traces de leur domination ou plutôt de leur passage. Il paraît que l'Eglise de Toulouse était florissante sous la dynastie carlovingienne, autant qu'on peut le présumer de divers titres de donations de toute espèce émanés de Charlemagne lui-même, de Louis le Débonnaire et de plusieurs gouverneurs d'Aquitaine. Dès cette époque mémorable, où l'architecture chrétienne prit un développement marqué dans la province d'Aquitaine, sous l'impulsion de saint Benoît d'Aniane et de saint Guillaume, la cathédrale est désignée sous le nom de Saint-Etienne. Les Goths avaient exercé une influence certaine sur l'art de bâtir dans les provinces de la Septimanie, au point que plusieurs antiquaires avaient voulu en retrouver des vestiges dans les monuments actuels de Toulouse. Les princes wisigoths n'ont certainement pas régné pendant plus de quatre-vingts ans dans cette ville sans y laisser des monuments de leur puissance. Sans doute, l'église de Saint-Etienne fut rebâtie à plusieurs reprises, mais nous en conservons à peine le souvenir. Jusqu'au temps de Raymond VI, son histoire est plus intéressante sous le rapport des faits que sous celui de son architecture. M. d'Aldeguier, dans un travail assez étendu sur la cathédrale de Toulouse, a su réunir avec talent et expliquer avec sagacité une foule de traits qui ne sont pas à dédaigner dans un ouvrage de cette nature, mais qui n'intéresseraient pas tous les lecteurs, à cause de leur importance purement locale. Au commencement du XIVe siècle, la cathédrale de Toulouse acquit les honneurs d'église métropolitaine; jusque-là elle relevait de l'église primatiale de Bourges. Le pape Jean XXII lui conféra ce titre en 1317, à cause de son importance et de la suprématie qu'elle exerçait par la nature des choses mêmes sur plusieurs églises moins considérables des Aquitaines; depuis ce temps elle a conservé toute sa splendeur. La plus ancienne construction paraît être la nef, bâtie vers le commencement du XIIIe siècle, par Raymond VI, comte de Toulouse, pendant que les croisés faisaient le siége de la ville; on voit encore les armoiries de ce prince, sculptées sur une des clefs de la voûte. On avait le projet de construire une nef latérale, et l'abandon de ce dessein est l'unique cause de l'irrégularité que l'on croit remarquer dans la disposition générale. Le chœur, brûlé vers le commencement du XVIIe siècle, a été reconstruit de 1609 à 1612, ainsi que l'atteste une inscription écrite en lettre d'or sur une table de marbre noir. L'auteur de cette réparation est le cardinal de Joyeuse, qui occupa le siége archiépiscopal de Toulouse depuis 1581 jus-

qu'en 1615. Il est aisé de voir que ce chœur représente, pour ainsi dire, le commencement d'une nouvelle église qui n'a pas été continuée et dont on a changé l'emplacement de manière que l'axe du chœur ne répond plus à celui de la nef. Le portail a été construit pendant le XVe siècle, par les ordres de Denis et de Pierre Dumoulin, son frère, tous deux archevêques de Toulouse. Ce portail a beaucoup souffert des injures du temps et des passions des hommes. Les statues des deux fondateurs, comme beaucoup d'autres, ont été renversées et détruites en 1793. Malgré les mutilations qu'il a si déplorablement souffertes, le frontispice, orné d'une rose à compartiments nombreux et ciselés avec délicatesse, conserve encore des vestiges de son ancienne beauté.

Cathédrale de Troyes. SAINT-PIERRE. — Suivant la tradition la plus accréditée, les premiers habitants de Troyes, que saint Savinien convertit à la foi chrétienne, élevèrent, vers l'an 259, sur l'emplacement occupé encore aujourd'hui dans la cathédrale, par la chapelle du Sauveur, un oratoire dans lequel ils se rassemblaient pour prier le vrai Dieu. Vers l'an 870, sous le règne de Charles le Chauve, Otulphe, 38e évêque de Troyes, entreprit de rebâtir sa cathédrale, qui tombait en ruines. Hincmar, archevêque de Reims, lui écrivit à ce sujet pour lui donner des conseils; du reste nous ne connaissons aucun détail technique sur cette seconde basilique. Au IXe siècle, la ville de Troyes ne put se soustraire à un fléau plus terrible que ceux de la nature; les hordes normandes y apportèrent le ravage et la désolation. En 878, le pape Jean VIII sacrait un de nos souverains à Saint-Pierre de Troyes, et, en 898, les Normands en avaient fait un triste monceau de ruines. L'évêque Milon, en 980, avait entièrement réparé les désastres précédents, et avait même agrandi de six autels l'édifice élevé par son prédécesseur. Cette église avait à peine traversé deux siècles, lorsque, le 23 juillet 1188, sous l'épiscopat de Manassès de Pougy, un horrible incendie consuma toute la ville de Troyes et reduisit en cendres la cathédrale et plusieurs autres monuments religieux. Ce fut Hervée, évêque plein de zèle et d'un caractère ferme et élevé, qui conçut et arrêta les plans de réédification. Malgré son empressement et l'abondance des ressources que son activité sut rassembler, l'évêque Hervée n'eut pas la joie de voir son entreprise achevée. Lorsqu'il mourut, le 2 juillet 1223, le sanctuaire de l'église actuelle et les chapelles absidales qui l'environnent étaient à peine terminés. Ces parties sont incontestablement les plus belles de l'édifice, et leur perfection nous fait penser que l'architecte, qui avait dressé le plan général, devait appartenir à cette pléiade d'artistes habiles, parmi lesquels nous voyons briller les Eudes de Montreuil, les Enguerrand et les Robert de Coucy. En 1227, une violente tempête ébranla les nouvelles constructions et causa quelques dommages. La libéralité des fidèles fut sollicitée par une lettre du pape Grégoire, en date du 10 septembre 1229; la voix du souverain pontife était alors toute-puissante; elle fut entendue, et les malheurs furent promptement réparés. L'évêque Nicolas de Brie profita de l'impulsion communiquée aux populations de son diocèse par la bulle papale, et de la longue durée de son épiscopat, pour faire avancer rapidement les travaux. Le pape Urbain IV, né à Troyes, contribua de toute l'autorité de sa haute position à l'édification de la cathédrale, dans laquelle, dit-il en propres termes, nous sommes demeuré dès notre enfance. Enfin le chœur fut entièrement terminé par Jean d'Auxois, élu évêque en 1304. Le transsept fut achevé sous les règnes de Philippe le Bel et de Louis le Hutin, comme semblaient l'indiquer plusieurs écussons armoiriés, peints sur la voûte de l'intertranssept, et qu'on y voyait encore avant le badigeonnage de l'église en 1779. Des lenteurs interminables empêchaient le monument d'arriver à son entier perfectionnement, selon les plans primitivement arrêtés, et attristaient le clergé et les fidèles. L'évêque Jean d'Auxois, deuxième du nom, fit un don considérable pour hâter l'exécution des travaux; le chapitre traita avec maître Timart, maçon, en 1364, pour conduire les ouvrages avec la plus grande célérité. Bientôt un accident terrible vint encore mettre à l'épreuve la constance des habitants de Troyes. Le mercredi 13 août 1365, un tourbillon impétueux renversa le clocher qui existait depuis un demi-siècle sur le centre de la croisée; cette chute causa un grand dommage aux combles du transsept et des parties voisines. Le courage des constructeurs sembla ranimé par les obstacles eux-mêmes, et après plusieurs années d'un travail assidu, le 9 juillet 1429, l'église fut dédiée aux apôtres saint Pierre et saint Paul, par l'évêque Jean Léguisé. A cette époque, la cathédrale de Troyes n'était pas encore entièrement finie; ce ne fut qu'au mois de mars de l'année 1506 qu'on jeta les fondements du portail et des tours. Martin Cambiche de Beauvais, maître de maçonnerie, fut chargé de la direction de cette importante opération. Le plan de l'église de Troyes est à cinq nefs, avec transsept et chapelles accessoires. L'abside et le chœur de la cathédrale de Troyes appartiennent à cette époque du XIIIe siècle, où l'architecture prit un caractère simple et grandiose à la fois, qui atteste la supériorité des architectes autant que le règne des véritables principes qui doivent toujours dominer dans les arts. Le chœur se compose de treize arcades, nombre déterminé peut-être en l'honneur de Jésus-Christ et des douze apôtres, car tout était symbolique dans l'architecture religieuse au XIIIe siècle. Les piliers sont flanqués de légères colonnettes destinées à supporter les retombées des voûtes; autour de l'abside ce sont de grandes colonnes monocylindriques, qui soutiennent les ogives surélevées. Ces colonnes sont accompagnées de deux colonnettes disposées selon les lignes rayonnantes des nervures des voûtes, et ne sont réunies aux premières

que par leurs bases et leurs chapiteaux. Sur ces derniers s'élève un faisceau de trois colonnettes appliquées, qui soutiennent les voûtes du sanctuaire, et dont le fût, à la hauteur de trois à quatres mètres, est aussi interrompu par un chapiteau. Celui-ci n'est que le support apparent d'un dais hexagonal découpé en ogives trilobées et présentant, sur chaque face, trois petits frontons ou couronnements d'édifice avec des fenêtres carrées telles qu'on en remarque au-dessus de la tête des figures des saints, aux portails des églises de Paris et d'Amiens. Avant l'époque fatale de 1792, on voyait encore huit statues de saints évêques de Troyes, plus grandes que nature, appliquées dans la muraille et placées sous ces dais. On peut juger qu'elles formaient corps avec l'édifice par les coups de ciseau dont sont sillonnées les colonnettes d'où elles ont été détachées. Il est vraiment fâcheux que ces statues n'aient pas échappé au marteau destructeur des iconoclastes de cette époque, elles formaient une décoration tout à fait convenable, religieuse, et qui rappelait le Saint des saints du tabernacle de Moïse, qui en avait peut-être inspiré la première idée. Les diverses églises de Troyes possèdent un grand nombre de pierres tombales qui forment un pavé à la fois historique et monumental. Nulle part, pas même en Normandie, il n'en existe de plus curieuses que celles que l'on voit à Saint-Urbain et à la cathédrale; elles ont été posées dans plusieurs siècles, et elles se distinguent les unes des autres par une sculpture riche et variée, selon le goût qui dominait au moment de leur exécution; leur conservation intéresse au plus haut point l'histoire des monuments funéraires aux différents âges de la monarchie française.

Cathédrale de Tulle. Saint-Martin. — Saint Martin, le glorieux évêque de Tours, fonda près de Tulle, vers 360, un monastère sous l'invocation de l'archange saint Michel. Ce monastère, sous les constitutions de saint Benoît, devint plus tard une abbaye puissante, où florissaient également les vertus et les sciences. Il changea de nom en l'honneur de son illustre fondateur. Pendant plusieurs siècles, l'histoire de Tulle se résume dans celle de l'abbaye, qui exerçait sur la contrée un droit de patronage et de suzeraineté. De violentes commotions agitèrent la ville, à plusieurs reprises différentes, dans ces siècles où les armées de peuples innombrables, dont les noms ne sont pas tous connus de l'histoire, sillonnaient en tous sens les provinces de l'empire romain, qui s'en allait en dissolution. Tulle, ainsi que le monastère, passa sous la domination des Goths, en 472; quelques années après 507, les Francs s'en emparèrent. Elle éprouva les désastres qui sont la suite inévitable de ces sortes de changements, et que, dans les temps intermédiaires, les incursions d'autres barbares ne faisaient que multiplier. Protégée par la paix, à l'abri des murailles du cloître, la ville de Tulle répara promptement les malheurs qui l'avaient désolée et prit de rapides accroissements. Elle formait un des plus brillants fleurons de l'église de Limoges, lorsque les besoins de la population religieuse engagèrent le souverain pontife Jean XII à y créer un évêché particulier. L'érection de l'église épiscopale eut lieu en 1318, et le premier évêque de Tulle fut Arnault de Saint-Astier, dernier abbé du monastère de Saint-Martin. La cathédrale de Tulle est un édifice fort curieux pour l'antiquaire chrétien. Nous ne répéterons pas ce qui a été dit plusieurs fois, qu'elle présente une architecture semi-carlovingienne et semi-gothique. Comme nous ne connaissons aucun document qui puisse nous donner l'histoire des diverses constructions dont l'édifice actuel est formé, nous nous appuierons uniquement sur les principes de la science de la critique des monuments. La plus grande partie de l'église accuse les caractères de la fin du XI^e siècle et du commencement du XII^e. C'est toute la gravité de l'architecture romano-byzantine, s'alliant à la grâce de l'architecture ogivale, par une fusion intime des éléments propres à ces deux grandes phases architectoniques. Le plan général est celui de la basilique, sans chœur ni transsept. La perspective en est peu développée, mais dans ses proportions étroites, on y trouve une expression pure d'ensemble et des détails fort curieux. Les arcades, les fenêtres et tous les cintres sont accompagnés de moulures arrondies, d'un caractère nullement équivoque. L'ornementation avec ses mille caprices, ses feuilles fantastiques et quelquefois ses figures grossières, mérite de fixer les regards et pourrait même fournir quelques formes originales d'une rare élégance.

Cathédrale de Valence. Saint-Apollinaire. — Saint Emilien, qui vivait l'an 374, est le premier évêque que l'on connaisse certainement. Il eut pour successeur saint Sextus, qui souffrit la persécution et le martyre lors de l'irruption des barbares. Un des plus célèbres entre les anciens évêques de Valence est sans contredit saint Apollinaire, frère de saint Avit, évêque de Vienne : il vivait à l'époque des rois mérovingiens. La basilique primitive de Valence éprouva de nombreuses et fréquentes catastrophes jusqu'au commencement du XII^e siècle. En 1095, le pape Urbain II, en allant prêcher la croisade à Clermont, passa par Valence où il fit la consécration solennelle d'une cathédrale nouvellement construite. Le monument actuel, dans ses principales parties, remonte à cette époque reculée. En 1566, les protestants de Valence s'agitèrent avec tant de violence, qu'ils réussirent à s'emparer de cette ville et de plusieurs autres du Bas-Dauphiné. En cette circonstance, les monuments religieux ne furent pas respectés par ceux qui venaient d'abjurer la croyance de leurs pères. Ils souffrirent beaucoup de leurs profanations sacriléges et perdirent non-seulement leurs richesses et leurs ornements, mais encore trop souvent les parties les plus nobles de leur construction. La cathédrale de Valence avait été dans le principe dédiée à saint Cor-

neille et à saint Cyprien, ce fut plus tard qu'elle changea de vocable en prenant le nom d'un de ses plus illustres pontifes. Elle porte dans toute leur pureté les caractères de l'architecture romano-byzantine de la seconde époque.

Cathédrale de Vannes. SAINT-PIERRE. — Saint Paterne, le premier évêque de Vannes, chercha les moyens de procurer au troupeau qu'il gouvernait un édifice convenable pour l'assemblée des fidèles. Il obtint sans peine de convertir en église l'édifice auparavant consacré aux mystères dégradants du paganisme, et après l'avoir purifié, il y célébra l'auguste sacrifice. Vers le milieu du V^e siècle, en 455, les offices chrétiens s'y faisaient avec beaucoup de pompe. La construction qui suivit la première fut sujette à de nombreuses variations; au IX^e siècle surtout, elle fut détruite par les Normands, ces ennemis jurés du culte catholique et des monuments religieux, qui pénétrèrent deux fois à Vannes, à des distances fort rapprochées, en 847 et en 865. Délivrés de la crainte de ces hordes sauvages après la conversion de leur chef Rollon, les fidèles relevèrent la cathédrale avec toute la magnificence dont ils étaient capables, à la suite des affreuses calamités qui venaient de peser sur eux. Cet édifice fut sans doute remplacé, quelques siècles plus tard, par une construction romano-byzantine qui, vers le XIV^e siècle, chancelant de vétusté, menaçait de s'écrouler entièrement. Ce fut alors qu'elle attira l'attention des pontifes romains qui, à des époques éloignées par le temps, mais rapprochées et unies par une même pensée, adressèrent aux Vannetais les quatre brefs dont nous avons précédemment parlé. On conserve soigneusement encore, dans les archives du chapitre, celui du Calixte III, de glorieuse mémoire ; il porte la date de 1455, et parle de la cathédrale comme d'un édifice inhabitable et abandonné; celui de Pie II vint quatre ans après, c'est-à-dire en 1459; il exhorte les fidèles à contribuer par leurs offrandes à la réparation et à l'édification de l'église et du cloître. Le bref de Calixte IV la suppose en partie tombée et menaçant ruine. Enfin Léon X éleva pareillement la voix en 1514 : il parle du maître-autel et du chœur comme ne pouvant, sans grand danger, servir aux offices. L'examen de la cathédrale de Vannes indique, au premier aspect, quel fut l'effet des paroles des souverains pontifes sur les populations. La plus grande portion du monument actuel porte les caractères du style architectural de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e. Une dernière restauration a laissé la cathédrale dans son état présent; elle eut lieu sous l'épiscopat de M. Valadire. En cherchant à apprécier les époques architectoniques qui ont laissé leur empreinte dans la cathédrale de Vannes, nous reconnaissons le signe évident de deux phases remarquables. La grande nef et les bras du transsept appartiennent au style ogival flamboyant fleuri, qui précéda immédiatement la décadence des arts chrétiens, tandis que le chœur, bâti dans les dernières années du XVII^e siècle, atteste à l'œil étonné de la pauvreté de son architecture, les funestes progrès dans le mal. Les deux procédés sont ici en présence. On n'a pas besoin de prononcer un jugement, la première impression suffit pour décider la supériorité du style catholique sur un style bâtard. La nef, sans piliers et sans colonnes, présente une belle voûte ogivale appuyée sur la muraille : tout autour elle est décorée de huit chapelles disposées d'une manière élégante.

Cathédrale de Verdun. NOTRE-DAME. — L'église épiscopale de Verdun a été fondée vers le milieu du IV^e siècle, par saint Saintin, disciple de saint Denis de Paris. La première basilique chrétienne fut élevée dans les faubourgs et consacrée sous l'invocation des glorieux apôtres saint Pierre et saint Paul; elle fut abandonnée, à la fin du V^e siècle, par saint Pulchrone, qui transféra son siége dans l'intérieur de la cité. La seconde cathédrale fut dédiée à la sainte Vierge, tandis que la première devint abbatiale et changea plus tard son nom en celui de Saint-Vannes. Un magnifique monument avait remplacé, au moyen âge, l'oratoire sanctifié par la présence des quatre premiers évêques de Verdun; il faisait le plus bel ornement de la ville, qui n'est pas très-riche en monuments remarquables. Lorsque Louis XIV fit augmenter les fortifications de la citadelle, lui qui n'avait pas respecté le palais des papes à Avignon et beaucoup d'autres églises gothiques, il défendit d'abattre cette église, à cause de sa singulière beauté. Il était réservé à notre siècle de consommer cet acte de vandalisme aveugle; la construction élégante a disparu pour faire place à une ignoble caserne. La cathédrale de Verdun, bâtie dans les premières années du XII^e siècle, par un architecte que la chronique contemporaine nomme Garin, a été dédiée, le 11 novembre 1147, par le pape Eugène III. Son architecture porte les caractères du siècle auquel elle appartient; on y reconnaît facilement les signes architectoniques de la phase transitionnelle qui eut lieu dans le cours du XII^e siècle. Les bas côtés présentent des ogives surbaissées; quant aux chapelles, elles sont d'une époque postérieure et entièrement de style ogival. Cet édifice a été construit sur le même plan que les églises métropolitaines de Trèves et de Mayence. Nous ne connaissons en France qu'un nombre très-restreint d'édifices religieux bâtis sur le même plan; Nevers et Verdun nous offrent les plus curieux. L'imitation du type germanique, si remarquable sur les bords du Rhin, est évidente à Verdun. La cathédrale de Verdun présentait deux chœurs, l'un à l'orient, comme à l'ordinaire, l'autre à l'occident, à la place du portail par lequel on entre dans la plupart des cathédrales. La porte est sur le flanc septentrional de l'édifice et au milieu de sa longueur. Chacun des deux chœurs a son transsept ou sa croisée, de sorte que l'église

dessine assez bien une croix de Lorraine. Deux tours flanquaient chacune des deux absides, ce qui nous rappelle le souvenir du munster de Bonn et de la cathédrale de Mayence. Les bas côtés n'étaient pas prolongés en nefs déambulatoires, encore comme aux monuments des bords du Rhin; mais ils étaient terminés à chacune de leurs extrémités, ainsi que la nef principale, par des absides accessoires, auxquelles on montait par plusieurs degrés, et qui accompagnaient les deux chœurs plus spacieux. Le chœur oriental de la nef s'appelait grand chœur, et l'occidental vieux chœur; des cryptes étaient situées au-dessous. Le grand chœur était fermé par un jubé et environné latéralement de murs, qui en cachaient entièrement la vue; le vieux était élevé au-dessus de son transsept de douze degrés, de sorte que le peuple placé dans la nef ne pouvait y découvrir ce qui s'y passait; il était pavé d'une très-grande mosaïque exécutée en l'an 1200 et représentant des feuilles de vigne et des raisins, au milieu desquels on voyait en grandeur naturelle l'effigie de l'évêque qui en était l'auteur; le prélat était revêtu des habits pontificaux, et on lisait autour du monument des distiques latins à sa louange. Dans toute l'église on admirait une foule de statues, de tombeaux et de dales sépulcrales. Vers 1380, la nef fut voûtée, et le chœur oriental, primitivement construit en style roman, fut remplacé par le chœur actuel, d'architecture ogivale et plus élevé que l'ancien; l'architecte fut Jean Vautrec. Avant cette époque, la grande nef n'était pas voûtée; son toit reposait sur des poutres dorées et travaillées dans le genre de ce que l'on voyait encore, il y a peu d'années, à Saint-Paul-hors-des-Murs à Rome. Les étroites fenêtres romanes à plein cintre de la nef, ayant été fermées par la naissance des voûtes, on se trouva dans l'obligation d'en ouvrir de nouvelles, qui sont également peu étendues et de forme ogivale. Il ne subsista plus du style romano-byzantin que les piliers carrés, les arches semi-circulaires de la nef et quelques parties moins importantes aux extrémités des collatéraux. L'édifice demeura dans cet état jusqu'en 1755, époque où la toiture fut consumée par le feu du ciel. Le chapitre, dominé par le mauvais goût du siècle et méprisant toutes les antiquités même les plus respectables, entreprit alors d'embellir la cathédrale, et après avoir dépensé des sommes énormes, il réussit à faire disparaître tout ce qui constituait le mérite de l'édifice et à en faire quelque chose d'insignifiant, qui avait l'apparence d'une construction du règne de Louis XV.

Cathédrale de Versailles. SAINT-LOUIS. — La cathédrale de Versailles, construite dans des proportions assez étendues, peut être considérée comme une des plus belles églises modernes. Nous pouvons, par conséquent, la prendre comme un type de l'architecture des deux derniers siècles, telle qu'on l'a comprise depuis l'époque de la renaissance et telle qu'on la pratique encore de nos jours. Dans l'église de Versailles nous retrouvons encore le plan général de la basilique chrétienne : c'est toujours une grande nef accompagnée de nefs collatérales, avec un transsept destiné à séparer le chœur du vaisseau. Malgré les innovations, on ne pouvait se soustraire à ces données essentielles du style chrétien; c'était comme un dernier hommage qu'on rendait malgré soi à une époque mieux inspirée. Des piliers carrés remplacent les élégantes colonnes qui ornent autant une église gothique qu'elles la soutiennent; des pilastres insignifiants, même avec leurs cannelures, ne dissimulent point la lourdeur de la masse sur laquelle ils sont appliqués, tandis que les gerbes des délicates colonnettes qui se pressent autour du pilier central lui donnent un mouvement admirable. Les arcades cintrées, qui portent de tout leur poids sur leurs points d'appui, pourront-elles être comparées à ces ogives gracieuses, élancées vers le ciel, avec leur forme aiguë et symbolique.

Cathédrale de Viviers. SAINT-VINCENT. — Les documents historiques les plus anciens nous apprennent qu'au commencement du v^e^ siècle, Viviers était une simple bourgade défendue par un château fort. Le christianisme cependant pénétra de bonne heure dans la contrée dont cette ville devint plus tard la capitale. Dans le cours du III^e^ siècle, à cette époque où le plus grand nombre des églises épiscopales de France furent fondées, il y avait un évêque à Albe. Des malheurs effroyables vinrent fondre sur cette ville infortunée, qui fut saccagée par Procus et entièrement détruite en 420. Ausonius, qui en était alors évêque, transféra le siége épiscopal d'Albe à Viviers, où il demeura toujours dans la suite, lorsque cette dernière ville fut devenue la capitale du Vivarais. L'église actuelle de Viviers est d'architecture mélangée; deux grandes phases cependant peuvent en revendiquer les parties principales. L'ogive domine dans le chœur et dans le clocher, tandis que la nef est moderne. La partie supérieure de l'église, sans pouvoir être comparée aux autres grandes constructions contemporaines, n'est pas dépourvue de noblesse, d'harmonie et de magnificence; la forme ogivale, partout où elle se montre, porte avec elle un certain cachet de distinction; la nef, partageant le sort de tous les autres bâtiments modernes, n'offre aucun mérite artistique; elle pourrait être apportée comme une nouvelle preuve matérielle à l'appui de l'opinion de ceux qui regardent le style postérieur à la renaissance comme une hérésie esthétique dans nos édifices chrétiens. La cathédrale de Viviers est assise sur le sommet d'un rocher qui domine la ville et les environs; la masse en est imposante de loin et se détache vigoureusement au milieu d'un paysage rude et sévère. La tour de Viviers est d'une architecture mâle et hardie; elle est divisée par un cordon en deux étages superposés, décorés de pleins cintres; les arcs sont appuyés sur de longs pilastres qui coupent les surfaces trop éten-

dues et produisent un bon effet. Le sommet est octogone, et sur chaque face on voit une ogive ornée; la plate-forme est entourée de créneaux, et lui donne une certaine apparence de forteresse militaire, qui sied assez bien à ses proportions robustes et à sa position avancée.

X.

PRINCIPALES CATHÉDRALES DE FRANCE SUPPRIMÉES PAR LE CONCORDAT DE 1801.

Nous ne donnons pas ici la description de toutes les églises, autrefois cathédrales, dont le siége épiscopal a été supprimé par suite de la révolution française. Quelques-unes de ces églises ne sont pas assez remarquables pour avoir une notice particulière. Nous nous bornons à donner des notes sur les monuments les plus intéressants.

Cathédrale d'Alet. — L'église d'Alet appartint à une abbaye de Bénédictins jusqu'au XIVe siècle; un siége épiscopal y fut alors établi. De cette magnifique église il ne reste plus aujourd'hui que l'abside, trois piliers, les murs des collatéraux, une portion du transsept gauche et deux tours, dont une est rasée à la hauteur du premier étage; avec ces fragments il n'est pas difficile de restituer le plan original. C'était une basilique à trois nefs, terminée par une abside à cinq pans, avec des transsepts très-peu saillants, et deux tours placées latéralement, vers le milieu de la nef.

L'abside est la partie la plus riche et la plus curieuse de l'église. A l'extérieur elle est décorée de quatre grosses colonnes à feuillages imités de l'ordre corinthien, mais étroits, maigres et contournés. Une corniche très-ornée soutient un toit plat, et fait des retours en saillie au-dessus des tailloirs des chapiteaux; des oves, des palmettes, des perles, y sont accumulées avec profusion; et comme on y distingue deux rangées de modillons séparées par une moulure saillante, on pourrait la regarder comme double et formée de deux corniches superposées. Quelle que soit la bizarrerie de l'ornementation, on ne peut disconvenir que l'effet général ne soit assez agréable.

Tout ce qu'on sait de l'histoire de ce monastère, c'est qu'il fut fondé d'abord vers 813; que l'église fut consacrée une première fois en 873, puis une seconde fois en 1018, sans doute à la suite d'une restauration importante. Il est probable qu'il ne s'agit pas encore ici de l'église dont nous voyons les ruines, car, en 1032, le comte de Béziers dévasta le monastère.

Cathédrale d'Apt. — L'abbé Boze, dans son histoire d'Apt, attribue la fondation de la cathédrale, dédiée à sainte Anne, à saint Castor, qui vivait dans les premières années du Ve siècle. La tradition porte que, pour la bâtir, il tira les matériaux d'un amphithéâtre antique. Vers le milieu du XIe siècle, l'évêque Eliphant la fit rebâtir à ses frais. Enfin, au XIVe et au XVe, elle subit de nouvelles restaurations.

Dans son état actuel, l'église de Sainte-Anne a trois nefs, dont la principale et celle de gauche datent de la dernière époque. L'architecture est gothique, mais lourde et sans grâce. Le collatéral droit reste seul de la construction du XIe siècle; sa voûte est cintrée, d'arêtes, sans nervures; les piliers sont des massifs carrés, sans colonnes engagées. Enfin, le seul ornement intérieur qu'on y remarque, c'est une corniche très-simple, dont les moulures ont un caractère antique.

Sous l'abside est une crypte assez grande pour servir de chapelle, et divisée en trois parties par des piliers disposés en demi-cercle vers l'orient, figurant ainsi un chœur entouré de bas côtés. Au centre de l'hémicycle intérieur on voit un autel fort ancien, dont le devant provient d'un tombeau antique. De cette première crypte on descend dans une seconde, si l'on peut appeler crypte trois couloirs étroits, parallèles, correspondant aux divisions de la chapelle supérieure. Au lieu de voûtes, de grandes pierres plates, à peine travaillées, s'appuient par leur extrémité sur des massifs épais.

Cathédrale d'Arles. — L'église d'Arles a été construite en 1045. La façade seule présente actuellement de l'intérêt: l'intérieur, réparé à différentes époques, n'offre rien de remarquable. Nous en empruntons la description à M. le comte de Villeneuve.

« La façade s'élève sur un vaste escalier de huit ou dix marches; elle se termine en fronton, dont les deux côtés inclinés portent une corniche soutenue d'espace en espace par des consoles dont la face représente des figures allégoriques, des muffles de lion ou des feuillages distribués sans symétrie. La porte est profondément enfoncée; elle est surmontée d'un grand arc à plein cintre qui remplit le tympan du fronton, et s'élève jusqu'au sommet de l'angle. La décoration accompagne, en retour, l'enfoncement de la porte; elle consiste en une colonnade portée sur un stylobate très-élevé, et surmontée d'une frise qui va former le soffite de la porte, et règne ainsi sur tout le développement de la façade; elle sert d'imposte au grand arc qui en occupe le centre. Au-dessous de la frise sont deux moulures qui imitent le méandre et les vagues des Grecs. Au-dessus est une moulure ornée de feuilles d'acanthe: celle-ci est répétée au fronton et au bandeau extérieur de l'arcade.

« Il y a de chaque côté du portail six colonnes, les unes carrées, les autres rondes et octogones: elles forment cinq niches dont deux sur le front, deux sur chaque côté rentrant, et une à l'angle. Les figures qui sont à l'extérieur et dans l'embrasure de la porte, représentent des apôtres vêtus de longues robes; celle de l'angle à gauche est de saint Trophime en habillements épiscopaux; vis-à-vis, au lieu de l'image de saint Etienne, patron de l'église, on a sculpté sa lapidation et l'ascension de son âme, que les anges portent au ciel. Les colonnes sont d'une pierre d'un grain très-fin, dont la couleur imite le bronze. Elles sont soutenues, les unes par des têtes de lions, les autres par des lions

entiers qui dévorent des hommes; imagination singulière et qui se retrouve fréquemment dans les églises du moyen âge. Les chapiteaux des colonnes sont variés, et leurs intervalles chargés de sculptures. La porte, qui s'élève de deux marches au-dessus du premier pallier, est partagée dans sa hauteur par une colonne d'un beau granit violet de l'île d'Elbe. Le chapiteau et la base sont ornés de figures humaines. Un nombre infini de moulures remplit l'enfoncement de la grande arcade. Le bandeau intérieur est occupé par des figures d'anges disposées symétriquement. Au centre du tympan est Dieu le Père, entouré des quatre animaux allégoriques. Il juge les hommes, et ce jugement solennel est l'idée fondamentale de toute la composition.

« Le genre humain est représenté sur la frise, les douze apôtres occupent la partie qui est au-dessus de la porte : sur les parties extérieures on voit les âmes qui ont reçu leur sentence. A la gauche du spectateur sont les élus; ils sont couverts d'amples robes et semblent aller avec joie recevoir leur récompense. Du côté opposé, des figures nues, liées à une même corde et entraînées par les démons, marchent au milieu des flammes. Ce sont les réprouvés livrés déjà aux effets de la malédiction éternelle. Dans les parties de la frise qui occupent la profondeur de l'arc, sur les flancs de l'édifice et dans les vides des niches, sont sculptés des sujets accessoires qui tiennent au sujet principal. On y voit saint Michel pesant les âmes; la tentation d'Ève, principe des malheurs de la race humaine; la naissance de Jésus-Christ, gage de rédemption et de salut; des scènes de la vie agreste; enfin des supplices où l'horrible et le grotesque se mêlent ensemble, comme dans les conceptions de Dante. M. Millin a remarqué que les figures vêtues portaient le costume romain. »

Cathédrale d'Auxerre. — Au rapport de l'historien Etienne, qui écrivait du temps de saint Aunaire, la construction de la première église connue à Auxerre est attribuée à saint Amâtre, vers la fin du IVe siècle ou le commencement du Ve; elle était, dès le principe, dédiée à saint Etienne. Quelques auteurs en placent la fondation en 415.

Depuis cette époque l'église d'Auxerre fut plusieurs fois détruite et toujours réédifiée sur un plan plus vaste. L'église de Saint-Amâtre fut agrandie par saint Didier, en 610. Elle fut brûlée et reconstruite sous le pontificat d'Hérifrid, et, plus tard, presque entièrement reconstruite sur un nouveau plan par Guy, évêque, en 932, qui le premier lui donna la forme d'une croix et y fut inhumé après l'avoir comblée de présents. Cette église fut de nouveau entièrement réduite en cendres en 1030, sous le pontificat de Hugues de Challon, qui la construisit en *pierres de taille* et bâtit les belles cryptes qui existent encore. D'après la chronique *les Gestes des évêques d'Auxerre*, l'église de Guy, bâtie avec des matériaux de peu de solidité, s'écroula de fond en comble au commencement du XIe siècle, dans un immense incendie qui détruisit la ville tout entière, à l'exception de l'église de Saint-Alban. Cette immense construction avait sans doute occupé tout le XIe siècle et une partie du XIIe. L'église était donc presque neuve encore, lorsque Guillaume de Seygnelay monta sur le trône épiscopal.

Cet évêque, d'un esprit ardent, d'une activité prodigieuse, d'un génie porté naturellement aux grandes entreprises, résolut de rebâtir son église d'après les idées qui dominaient en architecture.

En jetant les fondements de la nouvelle cathédrale, Guillaume de Seignelay avait cru que l'on pouvait conserver deux belles tours qui flanquaient l'ancien chœur; mais ces deux énormes massifs, isolés de leurs points d'appui, ne tardèrent pas à menacer ruine, et peu de temps après, ils s'écroulèrent avec grand fracas.

Guillaume de Seignelay, malgré les ressources immenses dont il disposa en faveur de la construction de sa cathédrale, ne put la voir terminée, et quand il quitta le siége épiscopal d'Auxerre pour celui de Paris, il espérait qu'il serait promptement terminé. Mais, partageant le sort de la plupart de nos grandes basiliques, le monument d'Auxerre n'a jamais été complétement achevé. Pendant la première moitié du XIVe siècle, l'œuvre se poursuivit avec activité; mais, en 1358, quatre ans après la funeste bataille de Poitiers, pendant que le roi Jean était prisonnier à Londres, Auxerre tomba au pouvoir des Anglais qui mirent la ville au pillage durant huit jours. Ces calamités interrompirent forcément les travaux de la cathédrale.

Résumons quelques dates historiques. L'église fut fondée en 1213. Henri de Villeneuve faisait achever l'abside ou sanctuaire en 1221; Améric Guénaud, le grand autel en 1334, Jean Baillet, le portail latéral du nord en 1490; et le dernier des deux François de Dinteville, la grande tour en 1643.

L'église, aux yeux de l'archéologue, montre évidemment la trace diverse des siècles qui ont contribué à son édification. Chaque style de la période ogivale y est empreint, et nous devons ajouter qu'il y est exprimé avec grandeur et noblesse. Malgré des variétés dans les détails, l'harmonie de l'ensemble n'est pas troublée.

Le plan de la cathédrale d'Auxerre est en forme de croix latine : le transsept est établi à une distance convenable de l'abside, ce qui contribue beaucoup à donner au monument une disposition agréable.

Dimensions principales : longueur, 100 mètres; largeur aux transsepts, 39 mètres; largeur dans la nef, 15 mètres; hauteur sous voûtes, 30 mètres; hauteur de la tour, 70 mètres, depuis le sol jusqu'au couronnement.

Tâchons maintenant d'analyser les dispositions architectoniques principales. Les travées du chœur n'offrent pas une forme semblable. Les piliers ne sont pas entourés de colonnettes groupées de la même manière : ainsi quelques piliers présentent des colon-

nettes cantonnées; d'autres les montrent appuyées seulement sur le tailloir du chapiteau; d'autres encore les ont en faisceau s'élevant de la base inférieure jusqu'à la retombée des voûtes. Cette variété n'est pas désagréable à l'œil, et pourtant nous préférons la symétrie qui fut déployée constamment dans les autres grandes cathédrales. Les grands arcs supportent la galerie. Les petites ogives sont portées sur de charmantes colonnettes au fût grêle et au chapiteau orné de feuillages. Au-dessus du triforium et à la partie basse du clerestory, règne un passage étroit qui donne communication d'une travée à l'autre. Enfin, les fenêtres qui dominent ne sont pas généralement très-élevées et sont en forme de lancettes géminées. Cette analyse d'une des travées du chœur peut servir pour toutes les autres travées : c'est la même disposition, mais avec quelques modifications provenant des âges divers des autres parties de l'édifice.

Nous ne saurions refuser un tribut bien mérité d'éloges aux magnifiques roses qui constituent, sans contredit, un des plus splendides ornements de l'église Saint-Etienne d'Auxerre. Ces trois roses, placées au portail occidental et aux deux portails latéraux, sont largement ouvertes et richement garnies de meneaux en pierre finement découpés; le dessin en est bien conçu et heureusement exécuté. Ces roses font d'autant plus d'impression qu'elles sont encore garnies de vitraux peints.

C'est ici le lieu de parler des vitraux peints encore si nombreux dans la cathédrale d'Auxerre. Ces vitraux sont fort intéressants à étudier : il y en a plusieurs du XIII[e] siècle, qui peuvent soutenir la comparaison avec les plus belles créations du même genre. La rose de la croisée du sud représente le Père éternel au milieu des puissances célestes. La rose du grand portail représente un concert céleste. Le premier cercle présente une couronne de séraphins se voilant de leurs ailes de feu. Elle fut fondée par huit chanoines dont les noms nous ont été conservés. Ces chanoines firent peindre leurs saints patrons dans huit panneaux de la galerie qui règne au-dessous de la rose. Ces peintures furent exécutées, en 1573, par Cornouailles. La rose de la croisée du nord représente allégoriquement les litanies de la sainte Vierge; cette dernière rose est charmante et bien conservée.

Quelques monuments accessoires, échappés à la destruction, se voient encore à la cathédrale d'Auxerre. Sans parler des tombeaux dont quelques-uns recouvrent les restes de personnages éminents, nous nommerons l'aigle du chœur, en cuivre jaune, du XIV[e] siècle; cette aigle appartenait à une autre église et a remplacé celle de la cathédrale qui était plus remarquable encore : deux bénitiers en fer fondu, du XIII[e] siècle; ces morceaux sont très-précieux pour l'histoire des arts au moyen âge.

Si l'intérieur de Saint-Etienne d'Auxerre est si remarquable, l'extérieur mérite aussi l'attention. La masse générale produit un effet imposant, sans être lourde et disgracieuse; c'est que cette masse n'est pas dépourvue de mouvement : elle est animée par une foule de formes plus ou moins saillantes, dont les parties se rattachent très-bien au corps du monument. Les contre-forts, les arcs-boutants, les clochetons, donnent de la vie à ces hautes murailles. Le défaut principal à éviter dans ces constructions gigantesques, où la solidité ne devait jamais être sacrifiée à de vains caprices d'ornementation, c'est la froideur et la monotonie

Le grand portail de la façade occidentale serait compté au nombre des plus célèbres frontispices, si la tour méridionale était achevée et si la partie centrale n'était pas si étroite. Il offre dans son ensemble de belles proportions : les portes sont magnifiquement ornées, les voussures riches et les ornements distribués avec régularité.

Cathédrale de Bazas. — On rapporte communément la fondation de la basilique primitive au IV[e] ou au V[e] siècle. La cathédrale de Bazas eut nécessairement à souffrir lors des diverses invasions des barbares ariens. A l'époque de la conquête des Normands, au IX[e] siècle, elle fut alors rasée. Au X[e], Gombaud la rétablit ou plutôt en continua le rétablissement qui fut achevé, de 1070 à 1080, par Raymond II, dit *le Jeune*. Ce dernier évêque mourut en 1084, sans avoir la consolation de consacrer sa nouvelle église; la consécration en fut faite douze ans plus tard, sous l'épiscopat d'Etienne de Sentes, par le pape Urbain II. Au XIII[e] siècle, en 1233, et sans qu'on ait lieu de penser que l'église ait été ruinée de nouveau, elle fut agrandie ou plutôt reconstruite dans la forme que nous lui voyons aujourd'hui, par l'évêque Arnaud de Pins ou des Pins. En effet, il ne reste plus de l'édifice de Raymond II que les piliers de la nef, à partir de la sixième travée; et tout le reste de la nef, l'abside et les bas-côtés, portent le caractère du XIII[e] siècle. Les voûtes des bas côtés sont de ce même XIII[e] siècle; elles furent achevées ou restaurées en 1598 et 1599. Celle de la nef fut refaite ou réparée à partir du XV[e] siècle, et après les guerres de religion. Le décor extérieur fut terminé seulement au XVII[e], en 1635, au moyen des fonds légués à cet effet par l'évêque Arnaud de Pontac.

On trouve une description assez étendue de la cathédrale de Bazas et des sculptures des portails, dans une brochure publiée en 1846, par M. Ch. des Moulins et M. Léo Drouyn.

Cathédrale de Cavaillon. — Le plan de l'ancienne cathédrale de Cavaillon est celui d'une basilique régulièrement orientée, terminée par une abside hexagone à l'extérieur, mais semi-circulaire à l'intérieur. Autrefois, sans doute, l'église était divisée en trois nefs, mais des chapelles latérales occupent maintenant toute la largeur des bas côtés. Les murs de la nef s'appuient sur d'énormes piliers qui s'élèvent jusqu'aux retombées de la voûte, séparés par des arcades cintrées, tandis que la voûte est en ogive.

La partie inférieure des piliers, depuis le sol jusqu'au-dessus des arcades, est décorée de pilastres ; le haut, de colonnes torses ou cannelées, fuselées, engagées dans les angles rentrants formés par l'intersection des piliers et du mur de la nef. Sur le fût de quelques-unes de ces colonnes, on voit des animaux sculptés en relief. Les chapiteaux sont à feuillages, en général bien exécutés et refouillés profondément, de manière que l'opposition de l'ombre des parties creuses augmente la saillie de celles qui sont détachées.

Six colonnes terminent les angles extérieurs de l'abside; une seule a un chapiteau corinthien pur, les autres sont à feuillages plus ou moins bizarres.

A l'entrée du chœur s'élève une voûte ovoïde, à pans coupés dans le bas, avec les symboles des évangélistes, ornements ordinaires des pendentifs. Une tour octogone, assez basse, flanquée de colonnes romanes, domine tout l'édifice. Quant à la façade, elle est moderne et laide.

La cathédrale de Cavaillon porte le nom de Saint-Véran (*sanctus Veranus*) : elle a été dédiée en même temps à la sainte Vierge, en 1251, par le pape Innocent IV.

Cathédrale de Chalons. — La cathédrale de Chalons-sur-Saône a subi bien des vicissitudes et des reconstructions. D'abord consacrée à saint Etienne, premier martyr, elle fut, au VI^e siècle, placée sous le vocable de saint Vincent, lorsque Childebert y déposa les reliques de ce saint diacre. Saint Agricol agrandit le temple, l'orna de marbres et de mosaïques, au rapport de saint Grégoire de Tours ; mais, saccagé par les Sarrasins, il fut réédifié par les soins de Charlemagne, qui y convoqua un concile. Ce ne fut que vers la fin du XII^e siècle que l'on reconstruisit le monument actuel, et dans lequel on fit entrer quelques-uns des matériaux du temple anterieur. Cette cathédrale ne fut entièrement achevée qu'au XV^e siècle, et consacrée par Ollivier de Matreuil, en 1403.

Dimensions : hauteur sous voûte, 21 mètres 12 centimètres ; largeur des trois nefs, 21 mètres 12 centimètres ; largeur au transsept, 34 mètres 32 centimètres; longueur, 62 mètres 66 centimètres. En ajoutant à ces 62 mètres de longueur totale, cinq mètres pour le vestibule, on aura les 200 pieds de longueur que saint Grégoire de Tours assignait aux basiliques construites de son temps; ce qui prouverait que la cathédrale de Châlons, malgré ses reconstructions, aurait été successivement rebâtie sur les mêmes fondations.

Quatorze entre-colonnements, dont sept de chaque côté, constituent la nef majeure de l'église. Toutes les arcades de la nef reposent sur des piliers carrés, la plupart cannelés, cantonnés latéralement de demi-colonnes, et ornés de chapiteaux richement sculptés, presque tous offrant une grande variété d'ornements.

Le chœur et l'abside, au moins à leur partie supérieure, datent du XIII^e siècle. Les chapelles accessoires sont du XV^e et du XVI^e siècles.

La porte ouverte dans le croisillon méridional du transsept donne accès à la partie conservée d'un beau cloître bâti au XIV^e siècle.

Cathédrale de Dol. — Les anciens évêques de Dol, suffragants de l'archevêché de Tours, tentèrent autrefois de se soustraire à leur juridiction, à l'instigation des ducs de Bretagne. Ce grave différend dura trois siècles : les papes, enfin, décidèrent en faveur de l'antique métropole dont on n'a jamais depuis contesté les droits.

La cathédrale de Dol mérite une attention particulière. A l'exception de la façade et des porches latéraux, toute l'église présente l'aspect à la fois sévère et gracieux de l'architecture ogivale durant sa première phase. Tout le monument est exécuté sur le même plan, et on serait tenté de dire par les mêmes ouvriers. Le plan, d'une régularité remarquable, représente une croix latine, le transsept divisant l'église en deux parties égales. A l'orient, la muraille du chœur fait un retour à angle droit comme dans les églises anglaises, et l'on trouvera un autre rapport avec l'architecture des monuments religieux de la Grande-Bretagne dans une chapelle allongée, qui remplace l'abside à l'extrémité orientale du chœur.

Dans la nef, deux rangées de piliers soutiennent les arcades. Ils se composent de quatre colonnes accouplées, qui semblent plus légères qu'elles ne le sont réellement. Du côté de la nef centrale, une colonnette mince comme le meneau d'une fenêtre, part de la base commune des quatre colonnes formant pilier, et sans s'y attacher, s'élève jusqu'aux retombées des voûtes. Dans les bas côtés, même décoration ; seulement, la colonnette est moins élevée, et n'arrive qu'à la hauteur de la naissance des arcades inférieures. Ces colonnettes si frêles sont de granit ; probablement elles sont garnies d'une armature en fer.

L'ogive des arcades de la nef est dessinée fortement par de larges moulures, alternativement saillantes et creuses, des quarts de rond et des scoties, composant une élégante archivolte, où le mélange de lumière et d'ombre se combine agréablement. Au-dessus règne une galerie avec deux ogives par travée, séparées par une colonnette. Le haut de la travée est occupé par trois fenêtres, dont la plus élevée, celle du milieu seulement, est ouverte ; les deux autres sont figurées. Devant cette fenêtre passe une autre galerie beaucoup plus étroite que la première et dépourvue de balustrade. Une seule fenêtre géminée et surmontée d'une rose éclaire chaque travée des collatéraux. Dans toute la nef, les chapiteaux, d'une grande simplicité, se composent d'un bouquet de larges feuilles et de crochets saillants.

Au lieu de granit, on s'est servi pour les voûtes d'un tuffeau léger ; elles sont en blocage, très-minces, renforcées de nervures rondes, qui se croisent diagonalement.

Le chœur répète la décoration de la nef, mais en la perfectionnant. Comparons ensemble deux travées : en place des quatre

colonnes groupées, formant les piliers de la nef, dix colonnettes en faisceaux, d'inégal diamètre, soutiennent les arcades du chœur. Il y avait deux arcades à la première galerie de la nef; il y en a trois dans le chœur, géminées, trilobées, surmontées d'un quatre-feuilles. Au lieu des trois fenêtres de la nef, il n'y en a qu'une dans le chœur, mais aussi large que les trois premières ensemble: elle se décompose d'abord en deux ogives, et le haut de son tympan porte une rose; chacune des ogives inscrites a de même un quatre-feuilles à son sommet, et se subdivise elle-même en deux trilobes.

Dans le chœur, les chapiteaux ne diffèrent de ceux de la nef que par un travail plus soigné; leurs crochets, par exemple, sont garnis, à leur extrémité, de feuilles plus délicatement sculptées que ne semble le comporter une matière aussi rebelle à l'ornementation que le granit.

Un rang de chapelles borde les bas côtés du chœur. La chapelle de la Vierge ne se distingue des autres que par sa profondeur, une ornementation plus soignée et ses fenêtres plus larges et plus multipliées.

Une observation, qui ne peut échapper à quiconque a voyagé en Angleterre, c'est la grande analogie qu'offre la cathédrale de Dol avec les premières églises gothiques de ce pays. La forme rectangulaire du chœur, la chapelle de la Vierge, la décoration intérieure, rappellent fortement l'une des plus imposantes cathédrales anglaises, celle de Salisbury. Ce rapport singulier de style et surtout de plan semble confirmer la tradition répandue en Bretagne, qui attribue à des architectes anglais la construction des principales églises de cette province. On ne connaît point, jusqu'à présent, le nom de quelques-uns de ces artistes, mais les rapports constants de commerce et de politique entre la Bretagne et l'Angleterre, aux XIII^e et XIV^e siècles, permettent de supposer que les deux pays ont employé les mêmes architectes, ou du moins des architectes de la même école.

Nous ne nous sommes ainsi étendus sur la cathédrale de Dol, que parce qu'elle est le monument le plus pur et le plus remarquable du style ogival de toute l'ancienne province de Bretagne.

Cathédrale de Laon. — Il nous est impossible de suivre toutes les révolutions par lesquelles a dû passer la cathédrale de Laon depuis sa première fondation par l'évêque saint Remi. Cette église fut en butte aux mêmes calamités qui désolèrent le plus grand nombre des églises episcopales de France.

La cathédrale de Laon, après avoir traversé plusieurs siècles célèbres par les orages qui les désolèrent, fut détruite à la suite de luttes sanglantes entre les habitants de Laon, l'évêque Gaudry et les seigneurs qui avaient pris son parti. Les historiens ont flétri la mémoire de Gaudry : au ton acerbe qui règne dans leurs écrits, on reconnaît les habitants de Laon, qui, mécontents du pouvoir féodal de l'évêque et des seigneurs, dictèrent ou inspirèrent un récit où règne une évidente partialité.

Quoi qu'il en soit, nous nous bornerons à la simple narration des faits qui intéressent l'histoire de l'église épiscopale de Laon. En 1108, le peuple de Laon se souleva contre l'évêque Gaudry et le massacra. Dans l'effervescence générale, on pilla le palais épiscopal, et, par un malheur trop commun dans ces scènes de violence et de désordre, le feu fut mis à la maison d'un des membres du chapitre. En quelques instants l'incendie s'étendit et gagna les maisons voisines, et atteignit la cathédrale elle-même. A la vue de ce fléau épouvantable, la multitude accourut pour arrêter le progrès des flammes; mais tous les efforts furent inutiles : le feu dévora une grande partie de la ville, et détruisit la cathédrale. Ainsi, en quelques heures, malgré des efforts désespérés, l'église de Notre-Dame, dix autres églises ou chapelles avoisinantes, le palais de l'évêque, les maisons des chanoines bâties à l'ombre de leur basilique, une portion de la ville, disparurent. Baldric ou Gaudry fut tué le jeudi de la semaine de Pâques. Sigebert dit dans sa chronique que le roi de France Louis le Gros châtia sévèrement les auteurs de la révolte. Guibert, abbé de Nogent, son contemporain, dit de Gaudry, que c'était un homme remarquable par sa science et sa piété : il avait été chancelier de Henri, roi d'Angleterre, et chargé par lui de plusieurs ambassades honorables auprès du roi de France. Il fut assassiné par un certain Bernard de Bruères, parce qu'il n'avait pas voulu appouver le droit de commune réclamé par la ville de Laon.

Pour reconstruire la cathédrale de Laon, on eut recours à un expédient digne des siècles de foi. Plusieurs chanoines et Anselme à leur tête partirent conduisant le trésor des reliques à travers la France. Ce fut le 7 juin 1112 que le cortége se mit en route. Les châsses parcoururent, en quatre mois, l'Ile-de-France, la Touraine, le Berri et une partie de la Bretagne et de la Normandie; au mois de novembre, les chanoines étaient de retour, ayant recueilli de larges aumônes. Le succès avait couronné leurs efforts. L'année suivante, le 23 mars 1113, une nouvelle procession se dirigea vers l'Angleterre, en passant par l'Artois. Cette seconde ambassade fut encore plus heureuse que la première : les chanoines rapportèrent des richesses considérables, et, dans les transports d'une sainte joie, on se mit à l'œuvre de Notre-Dame avec une pieuse émulation. Aussi quelques auteurs, trompés sans doute par les récits des chroniqueurs du XII^e siècle, ont-ils avancé que l'église fut entièrement rebâtie en un an et demi. Ils ont certainement confondu les faits : au lieu de l'achèvement des travaux il faut admettre la consécration de l'autel principal, ou plus probablement encore la consécration d'une partie qui aurait été d'abord terminée. Il suffit de considérer l'édifice actuel pour être convaincu que les forces humaines sont impuis-

santes à faire et à parachever, en dix-huit mois, une construction aussi gigantesque. Nous ne saurions donc admettre la date du 16 septembre 1114 comme celle de la dédicace solennelle de Notre-Dame de Laon; nous émettrons notre sentiment dans la question présente, après avoir soigneusement étudié le monument de Laon, sous le rapport archéologique. A deux voyages différents que nous avons entrepris dans cette intention, nous nous sommes convaincus que cette église, fondée dans les premières années du XII° siècle, fut terminée à la fin de ce même siècle, ou au commencement du XIII°. Il y a dans les parties supérieures de l'édifice des signes non équivoques de l'art ogival du commencement du XIII° siècle.

La cathédrale de Laon est bâtie sur un plan vaste et très-remarquable; les dimensions en sont étendues. Les principales dimensions sont : longueur générale, 332 pieds; largeur du transsept, 122 pieds; largeur de la nef, y compris les collatéraux, 75 pieds; hauteur sous voûte, 75 pieds; hauteur de la lanterne, 120 pieds.

La grande nef est accompagnée de latéraux qui suivent le transsept lui-même, disposition dont les exemples ne sont pas aussi communs dans le centre de la France que dans le nord, où nous avons eu l'occasion de l'observer plusieurs fois. L'abside se termine par un mur plane et non par un chevet arrondi ou polygonal. C'est encore une particularité dont les exemples ne sont pas communs chez nous dans les grands édifices.

Cette église, dans laquelle l'architecte voulait déployer toutes les magnificences de son art et toutes les ressources de son génie, était destinée à recevoir six clochers ou tours, deux à chaque extrémité du portail principal et deux aussi sur chacun des croisillons. Il n'en fut élevé que quatre.

La disposition architecturale des travées de la nef est fort belle. Des colonnes monocylindriques supportent la galerie. Cette galerie s'étend sur toute l'étendue des collatéraux comme à Notre-Dame de Paris, à Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, à Saint-Etienne de Caen, à Noyon, etc. Au-dessus des galeries s'étend une longue série d'arcades à plein cintre, qui simulent un triforium; au-dessus de ces arcades s'ouvrent des fenêtres ogivales, Les chapiteaux des colonnes sont ornés de feuillages fantastiques et variés.

Sur le chapiteau des colonnes s'appuient de légères colonnettes qui s'élancent jusqu'à la voûte pour en recevoir les nervures. Ces colonnettes sont annelées, et, jusqu'à leur sommet, elles sont partagées par cinq annelures.

Dans la nef on voit quatre piliers d'une construction originale et fort remarquable. La colonne centrale est accompagnée de six colonnettes séparées et isolées dans toute la longueur de leur fût; elles montent pour supporter les nervures. Dans le transsept, à la travée centrale, on observe un pilier également très-curieux : il est formé de quatre colonnes groupées.

Les travées du chœur nous offrent les dispositions suivantes : ogive simple appuyée sur des colonnes monocylindriques; galeries ayant jour sur l'église par deux ogives encadrées dans une plus grande; galeries aussi profondes que sur les bas côtés, sans balustrades; au-dessus, une seconde galerie aveugle, composée de trois petites ogives. Le tout est surmonté d'une fenêtre ogivale d'une dimension restreinte.

Les chapelles accessoires sont bien plus récentes que le corps de l'édifice; elles ne datent que de la fin du XIV° siècle et du XV° siècle. Quelques-unes même, à en juger par la délicatesse de leurs ornements contournés et flamboyants, ne datent que du commencement du XVI° siècle. Ces chapelles sont établies dans des dimensions très-petites. On a mis à profit la distance qui se trouve entre chaque contre-fort extérieur; ces chapelles sont fermées du côté des collatéraux par des clôtures en pierre dans le style de la renaissance; quelques-unes de ces clôtures, avec leurs légères colonnettes cannelées, leurs ornements variés, leurs délicates sculptures, sont fort gracieuses. Il y a seize chapelles d'un côté et quinze de l'autre côté.

Une des richesses de la cathédrale de Laon, c'est la multiplicité des pierres tombales dont elle est pavée dans toute son étendue. A chaque pas que l'on fait, on foule les pierres sépulcrales d'évêques, d'abbés, de moines, de seigneurs, de personnages, durant leur vie hauts et puissants, aujourd'hui tous confondus dans l'égalité de la mort et du tombeau.

L'extérieur de la cathédrale de Laon est fort pittoresque, surtout pour le voyageur qui arrive par la route de Reims. Rien n'est saisissant comme l'aspect des hautes tours, dont l'architecture est très-hardie, et qui sont, pour ainsi dire, transparentes.

« Il faut, dit le *Bulletin* du comité historique des arts et monuments, tom. I^{er}, une balustrade pour couronner les tours de Notre-Dame de Laon, parce que ces tours sont constamment rasées par un vent violent qui compromet les visiteurs. Il faudrait emprunter le motif de cette balustrade à la cathédrale de Paris, qui est contemporaine de celle de Laon et lui est analogue de construction, et non pas à Notre-Dame de Reims, qui est plus récente et plus ornée. Il ne faudrait pas prendre ce motif dans la cathédrale de Laon elle-même, à des étages où il y en a déjà, parce que la répétition d'une même balustrade à des étages différents est contraire à l'esprit de l'architecture gothique qui varie ses motifs et ne les repète pas d'étage en étage. »

Cathédrale de Lisieux. — Fondée vers l'an 1022, par l'évêque Herbert, cette église fut continuée par l'évêque Hugues, et la dédicace eut lieu en 1055; mais elle ne fut terminée qu'en 1200, sous Guillaume de Rupierre. Une grande partie des pierres des murailles de la ville fut employée à cette construction.

En 1077, la foudre, qui tomba sur l'église, abattit la croix du transsept et causa d'autres accidents. Vers 1226, elle fut ravagée par le feu; en 1376, elle menaça ruine par l'effet

des fossés profonds et des constructions militaires qu'on avait faites pendant les dernières guerres; le 16 mars 1553, l'aiguille au sud du portail principal s'écroula tout à coup, et dans sa chute écrasa une partie de la nef; enfin, en 1562, pillée par les protestants, l'église fut entièrement dévastée à l'intérieur.

Ces dommages furent réparés successivement. Au commencement du XIII^e siècle, l'évêque Jourdain du Hommet fit faire de grands travaux à ce bel édifice. Dans les XV^e et XVI^e siècles, la partie du transsept sur la rue du Paradis fut l'objet d'importantes réparations, depuis le portail jusqu'à la lanterne du dôme; enfin, la flèche écroulée fut rétablie en 1579.

Par suite de ces reconstructions, la cathédrale de Lisieux dut perdre son caractère primitif, et les formes de l'architecture ogivale furent substituées au style romano-byzantin.

Cette église est en forme de croix latine: son vaisseau, fort beau d'ailleurs, manque de largeur, mais il ne manque ni d'élégance ni de hardiesse.

Au jubé en pierre, qui offrait des sculptures religieuses dont la perte est regrettable, on substitua, en 1689, un jubé en bois qui, à son tour, fut détruit le 19 septembre 1792.

En 1793, des soldats de l'armée révolutionnaire pénétrèrent dans la cathédrale, la dévastèrent, brûlèrent les sculptures en bois et brisèrent les statues de pierre. Alors furent détruits les tombeaux des évêques.

Cathédrale de Maguelonne. — Le siége épiscopal de Montpellier fut fondé d'abord à Maguelonne, et au moment où l'évêque Œtherius l'établissait, la ville de Montpellier n'existait pas encore. Aujourd'hui, Maguelonne n'a aucune importance, et Montpellier devient de plus en plus florissant. Par suite de grands désastres, à l'époque de l'invasion sarrasine, la ville de Maguelonne fut détruite de fond en comble, et l'évêque transporta son siége à Substantion. Vers l'année 1037, l'évêque Arnaldus ou Arnaud rebâtit l'église de Maguelonne et la dédia en 1054.

L'ancienne cathédrale de Maguelonne porte les caractères du XI^e siècle et doit être, en grande partie, attribuée à l'évêque Arnaud. L'intérieur consistant en une seule nef, malgré la profanation et son état de mutilation, est encore d'une beauté remarquable. L'ogive encastrée dans le plein cintre, indique évidemment une réparation postérieure. Des documents historiques nous apprennent, en effet, que des travaux importants furent exécutés en 1178. Le portail, tout entier de la restauration de la fin du XII^e siècle, est en marbre de diverses couleurs, et orné des statues de saint Pierre et de saint Paul, sculptées sur les côtés et servant d'accompagnement à la figure du Sauveur, posée au milieu du cintre. Des arabesques délicatement exécutées, et que l'on dirait arrachées à la frise d'un temple grec; les nombreuses tombes de marbre blanc et les figures en relief des prélats de Maguelonne et de Montpellier, dont le sol de l'église est formé, tout rappelle la piété du moyen âge, son ardente foi, mises en rapport, par la plus amère ironie, avec la profonde insouciance et l'impie indifférence de notre siècle.

La longueur du monument dans œuvre est de 46 mètres 80 centimètres; la largeur est de 23 mètres 33 centimètres.

On lit au portail cette inscription gravée en lettres gothiques :

> Ad portum vitæ sitientes quique venite,
> Has intrando fores vestros componite mores.
> Hinc intrans, ora, tua semper crimina plora.
> Quidquid peccatur, lacrymarum fonte lavatur.
> Bernardus de Triviis fuit hoc anno
> Incarnationis Domini M° C° LXX° VIII°.

Ce Bernard de Tréviers, dont il est ici fait mention, était chanoine de Maguelonne.

Cathédrale de Léon. — Le premier évêque de Léon fut saint Paul-Aurélien, mort dans les dernières années du VI^e siècle. Il n'est rien resté de cette première construction détruite par les Normands vers 875. Au XIII^e siècle on réédifia l'église sur le même emplacement. Les comtes de Léon, qui fournirent, dans le même temps, deux évêques de leur famille à cette même église, durent contribuer puissamment à sa construction. Ce second édifice, élevé au XIII^e siècle, ne subsiste plus lui-même entièrement; il n'en reste aujourd'hui que les tours, moins leurs flèches, que l'on croit plus modernes; le porche qui sépare les tours, la nef tout entière et ses collatéraux jusqu'aux transsepts. Au commencement du siècle suivant, Guillaume de Kersauzon, évêque de Léon, ajouta, dans le collatéral du midi, la chapelle de saint Martin, où il fut enterré en 1327. Du temps de Guillaume de Rochefort, sacré évêque de Léon en 1349, on éleva le transsept septentrional et on termina les voûtes de la nef. Le chœur et l'autre transsept devaient appartenir alors à l'architecture romano-byzantine; mais ceux d'aujourd'hui ne peuvent pas remonter au delà du XV^e siècle, de même que les chapelles du pourtour, dont plusieurs paraissent avoir été retouchées au XVI^e siècle.

Les arcades de la nef sont élégantes; leur forme est l'arc en tiers-point, et l'archivolte est composée de cordons ou nervures alternativement en relief ou en creux. Outre les quatre piliers qui supportent les tours évidées dans toute leur hauteur, on compte jusqu'aux transsepts six arcades, sur chacune desquelles s'ouvre une fenêtre. Les collatéraux n'ont également qu'une seule fenêtre par travée. Les meneaux de ces fenêtres en font généralement deux lancettes géminées, surmontées d'un œil-de-bœuf, le tout encadré dans une arcade principale; les meneaux, en certaines fenêtres, s'élèvent perpendiculairement jusqu'à la naissance de l'arcade, où ils se bifurquent. Les arcades de la nef retombent sur des colonnes en faisceau, engagées latéralement dans les piliers. On remarque cependant quelques demi-colonnes reposant sur des consoles. Les chapiteaux se composent d'une corbeille hérissée de ces développements végétaux appelés crosses ou

crochets, ou de feuilles d'eau imitées de l'antique, de feuilles de chêne, d'oseille et de fraisier. Dans la troisième arcade, du côté de l'Evangile, on voit deux chapiteaux historiés. Enfin quelques corbeilles sont entourées, au-dessous du tailloir, d'un filet bordé de perles.

Le long des fenêtres règne une première galerie en ogive trilobée. Une seconde galerie, mais obscure, existe au-dessous de la première, à la hauteur de la tribune de l'orgue. Elle est formée, pour chaque travée, d'une arcature composée de deux ogives en lancettes et de deux ogives surbaissées, surmontées d'un trêfle.

Il y a dans l'ancienne cathédrale de Léon, dédiée à saint Pol, plusieurs accessoires dignes d'attention, entre autres des stalles du XVIᵉ siècle et des fonts baptismaux très-anciens.

Une tombe portait l'inscription suivante :

Quisquis ades, sic morte cades ; sta, respice, plora ;
Sum quod eris, modicum cineris ; pro me, precor, ora,
Vermibus hic donor, sic transit gloria mundi,
Et velut hic ponor, ponitur omnis honor.

Cette inscription est plus complète que celle que nous avons donnée à l'article BANDEROLLE (*voy.* ce mot). Pour avoir de plus amples détails sur la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon, on consultera avec fruit une notice de M. Paul de Courcy.

Cathédrale de Narbonne. — L'ancienne église archiépiscopale de Narbonne, dédiée à saint Just, et qui appartient à la période ogivale, consiste en un chœur, des bas côtés, et treize chapelles, situées à droite, à gauche et en tête du chœur. On admire surtout la hauteur de la voûte qui a 40,11 mètres d'élévation, la légèreté des piliers, la richesse et l'élégance de l'ornementation, la beauté des vitraux et la hardiesse d'exécution de l'édifice. On ne peut cependant le regarder que comme un édifice inachevé, car il n'a jamais reçu le perfectionnement, ni même l'étendue qu'il devait avoir d'après le plan primitif.

La construction de ce monument fut commencée en 1272; celle du chœur, des chapelles et des deux grandes tours ne fut achevée qu'en 1332; ces deux tours manquent d'élégance et de légèreté.

Ce monument resta imparfait jusqu'au commencement du XVIIᵉ siècle. On fit des tentatives à diverses époques pour l'achever; enfin, depuis 1840, les travaux ont été repris avec activité.

La ville de Narbonne est riche en antiquités. Millin, au chapitre 119 de son *Voyage dans les départements du midi de la France*, a donné les détails les plus curieux sur ces antiquités.

Cathédrale de Senlis. Cette cathédrale, dédiée à Notre-Dame, reconnaît pour patrons secondaires saint Gervais et saint Protais. L'examen attentif du monument actuel montre les traces de diverses catastrophes qui le ruinèrent successivement. On voit encore des débris de plusieurs époques architectoniques parfaitement caractérisés.

La plus ancienne mention historique que nous connaissions de la cathédrale de Senlis, sous le rapport de la construction, se trouve dans la *Vie* de l'évêque Malulfe, qui vivait en 584. D'après un nécrologe, Odon, évêque de Senlis, rebâtit la cathédrale ; mais l'obituaire ne s'exprime pas assez clairement, en sorte qu'on ne sait auquel attribuer cette œuvre, d'Odon Iᵉʳ, qui vivait vers la fin du Xᵉ siècle, ou d'Odon II, qui vivait en 1068.

L'église fut rebâtie au XIIᵉ siècle, et le travail dura trente ans. Vers 1155, Thibault ou Théobald, évêque, entreprit la reconstruction de cette église, qui fut achevée sous Geoffroy, et inaugurée en 1191.

Elle fut incendiée par le feu du ciel en 1304, et restaurée ensuite par parties à différentes époques. Le mélange des styles architectoniques demeure comme pour prêter témoignage à ces grands changements.

L'intérieur de la cathédrale de Senlis offre une ordonnance régulière et, sous le rapport du plan, ne s'éloigne pas sensiblement de nos autres grands monuments contemporains. La base des murailles, jusqu'à la naissance des grandes fenêtres, et à l'exception des transsepts, paraît appartenir au XIIᵉ siècle. Quelques signes architectoniques l'indiquent positivement, et nous n'en voulons pour preuve que certains chapiteaux à feuilles grasses, dont les enroulements sont distinctifs. Les hautes fenêtres et les voûtes indiquent un âge un peu plus récent. Les chapelles accessoires, de même que les transsepts, sont plus modernes encore : on y voit des voûtes à festons et à pendentifs qui accusent la fin du XVᵉ siècle et le commencement du XVIᵉ.

Les bas côtés sont surmontés de vastes tribunes qui s'étendent sur tout le latéral, comme à Paris, à Laon, à Notre-Dame de Châlons, à Saint-Remi de Reims. Les colonnes monocylindriques de l'abside sont fort remarquables; elles sont légères et admirablement proportionnées; elles sont couronnées de chapiteaux à feuillages extrêmement riches. Malgré quelques mutilations et quelques changements, ces chapiteaux offrent des feuillages élégamment distribués, profondément découpés, et pouvant le disputer aux plus belles compositions du même genre. La base des colonnes est appendiculée et repose sur un socle carré.

On voit des colonnes monocylindriques alternant avec les piliers, comme à Noyon. Cette disposition se rencontre rarement dans le centre de la France.

Les voûtes des bas côtés sont supportées sur de grosses nervures toriques que le XIIᵉ siècle peut justement revendiquer. Les arcs doubleaux, très-solidement établis, présentent une large moulure carrée, bordée de deux tores.

L'extérieur de la cathédrale de Senlis ne présente pas beaucoup de mouvement. L'aspect général est lourd; les contre-forts sont épais et surmontés de deux petits clochetons à feuilles grimpantes, en assez mauvais état. La façade principale, sans rien

posséder de très-imposant, offre des dispositions originales, et surtout présente deux tours parallèles, dont l'une est surmontée d'une pyramide élégante.

Le frontispice présente à la partie inférieure une large porte centrale à voussure et deux portes latérales très-étroites. Au-dessus de la porte principale, il y a une fenêtre à divisions qui n'a rien de très-remarquable. Le sommet du frontispice est plus curieux. Les trois roses portent les caractères archéologiques de la fin du XIIᵉ siècle. La disposition de ce frontispice peut assurément fournir un nouvel argument en faveur de la variété qui forme un des traits de l'ornementation du style ogival. Unité et variété, tel est le problème que les artistes du moyen âge semblent s'être posés et qu'ils se sont efforcés de résoudre.

Mais ce qui rend le principal portail de Senlis particulièrement digne d'attention, c'est l'élévation, la légèreté et l'élégance du clocher méridional, regardé comme l'un des plus beaux de France, et digne d'être comparé, dans son genre, au clocher neuf de l'église de Chartres, qui, plus moderne, plus compliqué et plus riche de détails, est peut-être moins sévère de forme et moins parfaitement beau. Celui de Senlis, qui a 211 pieds de haut, du sol à l'extrémité de la croix qui le surmonte, surpasse en hauteur les coteaux les plus élevés des environs.

Cathédrale de Tarbes. — Presque entièrement détruite par un incendie, en 1460, sous l'épiscopat de Roger de Foix-Castelbon, cette modeste cathédrale fut rebâtie, de 1474 à 1479, par l'évêque Menaud d'Aure, fils de Sanche-Garcie, vicomte d'Asté. Moins de cent ans après, elle éprouva un nouveau désastre. Les barons de Castelbajac et de Bénac, envoyés par le comte de Grammont, lieutenant général du roi en Bigorre, concluaient une trêve avec le baron d'Arros, commandant des huguenots béarnais; et celui-ci, au même instant, donnait à Lizier, l'un de ses capitaines, l'ordre de surprendre Tarbes. Lizier s'empare de la ville le 12 mars 1574; les chanoines se retirent sur la voûte de la cathédrale; Lizier veut y monter pour les faire prisonniers, mais il est renversé par une tuile qu'un chanoine lui lance vigoureusement à la tête. Dans cette désastreuse journée, la cathédrale ne fut qu'endommagée et pillée, et non ruinée; et, en effet, toutes les parties hautes de l'édifice accusent la fin du XVᵉ siècle et non la fin du XVIᵉ.

Voici quelques notes archéologiques sur Notre-Dame de Tarbes. Croix latine; porte moderne au nord, à l'extrémité du transsept; au-dessus de la porte, une rose enfermée dans une grande archivolte à plusieurs voussures. Abside principale semi-circulaire, à trois fenêtres cintrées qui paraissent du XIIᵉ siècle, et percée, près du toit, d'une série d'ouvertures carrées du XVᵉ. Deux chapelles absidales, en quart de cercle, à droite et à gauche de l'abside principale.

La tour s'élève à l'intersection des bras de la croix; elle est octogone, écrasée et soutenue, à l'est, par deux énormes contre-forts simples, très-saillants, du XVᵉ siècle, qui montent presque jusqu'au toit.

Cathédrale de Toul. — L'ancienne cathédrale de Toul est un des plus beaux édifices religieux qui soient en France; elle a été commencée par l'évêque saint Gérard, mort en 994, et achevée seulement en 1496. Le portail fut bâti à cette dernière époque par Jacquemin de Commercy, l'un des plus habiles architectes du royaume. Sa largeur est de 33 mètres. Le pourtour des trois portes, orné de cordons brodés, est garni de niches nombreuses, à bases et à dômes élégamment sculptés à jour. Au-dessus de la porte principale est une rosace garnie de vitraux de couleur, encadrée dans un vaste triangle; au-dessus et au-dessous, trois galeries à balustres en feuilles de trèfle règnent sur toute la largeur du portail, qui est évidemment postérieur au reste de l'édifice.

La forme intérieure de la cathédrale de Toul est celle de toutes les anciennes basiliques. La nef principale, soutenue par dix-huit piliers, se développe sur une longueur de 80 mètres, et sur une hauteur sous voûte de 36 mètres. Elle a deux bas côtés, et à sa gauche est un cloître formant un promenoir carré-long, destiné originairement aux processions intérieures. Il a six divisions parallèles à l'église, et neuf dans l'autre sens. Le sol des galeries est de onze marches plus bas que celui de l'église, et le préau est plus élevé que les galeries de toute la hauteur du soubassement. Toutes les ouvertures du chœur et de l'église sont en ogives à divisions paires, surmontées de rosaces. Tous les chapiteaux sont à double ou triple rang de feuilles de chou ou de vigne. La voûte de la nef est soutenue de chaque côté par neuf colonnes accompagnées chacune de quatre colonnettes engagées, deux qui supportent les arcs-doubleaux des ogives de la nef, une pour l'ogive transversale des bas côtés, et enfin la quatrième qui se prolonge jusqu'à la grande voûte, au-dessus du rang des fenêtres qui l'éclairent.

La hauteur de chacune des tours, y compris celle des fleurons ou couronnements, est de 76 mètres environ. On voit encore à l'ancienne cathédrale de Toul une chaire en pierre, communément désignée sous le nom de Saint-Gervais : elle est du XIIᵉ siècle.

Cathédrale de Tréguier. — Malgré son irrégularité, l'ancienne cathédrale de Tréguier offre un aspect noble et imposant. Fondée vers le commencement du IXᵉ siècle, elle fut dévastée ou détruite à plusieurs reprises. L'histoire mentionne une grande restauration qui aurait eu lieu en 1296, mais qui aurait été presque inutile, puisque en 1339 il fallut reconstruire l'église presque entièrement.

Le plan de l'ancienne cathédrale de Tréguier représente une croix latine; le chœur, un peu moins long que la nef, se termine par trois absides à cinq pans. En entrant dans la nef, on est d'abord surpris de son irrégularité. Non-seulement les arcades n'ont point toutes la même hauteur, mais ses piliers

même ne se correspondent nullement; et dans leur variété on ne reconnait pas plus d'intention que de goût. A côté de piliers cylindriques on en voit d'octogones, d'autres portent des colonnes engagées. L'ouverture des arcades étant irrégulière, et leur hauteur la même, on ne peut assigner de forme générale à leurs ogives. Toutes les arcades ont pourtant ce rapport commun qu'elles se composent de deux ogives en retraite l'une sur l'autre. D'ailleurs aucun ornement n'en marque l'archivolte; seulement les angles saillants de l'ogive intérieure sont épannelés.

Au-dessus des arcades de la nef règne une galerie peu élevée, et, sur la portion du mur entre le sommet des arcades, et le sol de la galerie, s'étend une espèce de frise ou un large cordon orné de rosaces et de menus détails d'une grande variété, je ne dis pas seulement par le choix des motifs, mais surtout par l'exécution. En effet, quelques parties sont sculptées en creux, et d'autres en relief. Il y en a dont le style se rapporterait au XVIe siècle.

Les voûtes de la nef et des bas côtés sont en ogive, garnies de fortes nervures croisées diagonalement : d'autres nervures plus saillantes tiennent lieu d'arcs-doubleaux. Dans la nef principale, elles retombent sur un faisceau de trois colonnes engagées, à chapiteaux de feuillages.

Lorsque de la nef on passe dans le transsept septentrional, on trouve avec surprise, à son extrémité, deux arcades en plein cintre, avec des piliers et des colonnes engagées, dont le style romano-byzantin est bien marqué. Leurs chapiteaux, très-bien travaillés, offrent sur leurs corbeilles des ornements gracieux d'une très-faible saillie; on dirait un réseau de rubans artistement tressé autour de la corbeille. Derrière ces arcades s'élève une tour assez haute, carrée, à fenêtres cintrées.

A l'autre extrémité du transsept on voit une tour plus élevée, de construction gothique. L'étage supérieur semble dater du XVe siècle. Au-dessus s'élance une très-haute flèche en pierre. A la forme des ouvertures et au style des ornements on reconnaît l'œuvre du XVIe siècle. Une troisième tour carrée assez basse repose sur le centre du transsept, dont elle est, sans doute, contemporaine; quatre énormes piliers, composés de colonnes en faisceaux, lui servent de base. Au lieu de rose, le transsept sud n'a qu'une large fenêtre à meneaux flamboyants; le transsept nord ne reçoit la lumière que par des fenêtres latérales.

Le chœur reproduit la disposition de la nef, mais avec une ornementation plus riche; les galeries surtout présentent un luxe d'archivolte et de moulures d'un effet très-agréable. Dans la forme des fenêtres on peut observer comme une fusion du style flamboyant français et du style perpendiculaire anglais.

On remarquera dans les chapiteaux du chœur et des chapelles latérales une forme tout à fait étrangère du véritable style gothique dans notre pays. Ils se composent de deux tores séparés par une gorge, avec une astragale au-dessous; le tailloir est octogone; cette forme est semblable, ou du moins analogue à celle de beaucoup de chapiteaux du XIVe siècle, en Angleterre.

En résumé, l'ancienne cathédrale de Tréguier, sans être dépourvue d'intérêt, ne peut pas être comparée à la plupart des édifices du même genre, bâtis dans la province ecclésiastique de Tours.

Cathédrale de Vienne. — Depuis l'établissement de la religion chrétienne dans les Gaules, l'église de Vienne a été justement célèbre jusqu'au moment où la révolution française, qui a fait tant de ruines, a causé la suppression de son siége archiépiscopal.

Vers l'an 718, saint Eolde, évêque de Vienne, fit construire une église sur l'emplacement qu'occupait auparavant celle des Machabées, et la dédia à saint Maurice et à ses compagnons, martyrs. Saint Volfère, archevêque de Vienne, obtint de l'empereur Charlemagne des dons nombreux et considérables pour l'église de Saint-Maurice : il ordonna, en 805, qu'elle fût réparée et augmentée. Ce prélat fut un des signataires du testament de Charlemagne.

Ce ne fut que postérieurement à la donation de Rodolphe III, que l'on songea à construire une basilique digne à la fois de l'église archiépiscopale de Vienne et du patron de la ville. Des documents certains nous apprennent que la première pierre fut posée, en 1052, sous l'archiépiscopat de Léger. Mais, dès l'an 1080, il y eut une suspension dans les travaux, occasionnée par l'espèce d'anarchie qu'entraînèrent les dissensions de l'empereur Henri IV et du pape Grégoire VII.

Gui de Bourgogne, oncle d'Adélaïde, reine de France, épouse de Louis le Gros, fut promu au siége archiépiscopal de Vienne en 1088. Devenu pape en 1119, sous le nom de Calixte II, il n'oublia pas son ancienne église. Il passa à Vienne, en revenant de la Bourgogne, et il y célébra la fête de la Purification en 1120. Les bienfaits du pape Calixte II, et des donations considérables, faites par des seigneurs du voisinage, mirent les archevêques de Vienne et le chapitre de Saint-Maurice dans la possibilité de continuer les travaux commencés par l'évêque Léger. Mais malheureusement les dissensions intérieures de l'église de Vienne et les guerres qu'elle eut à soutenir retardèrent l'achèvement de ce monument. La façade de ce noble édifice ne fut terminée qu'en 1533.

A l'époque désastreuse de guerres de religion, le fameux baron des Adrets arriva à Vienne, avec son corps d'armée, le 2 mai 1562. La fureur des troupes protestantes s'exerça sur la cathédrale. Les soldats cassèrent une partie des statues qui décoraient la façade et les portails; ils brisèrent les vitraux de l'église à coups de fusil, volèrent les plombs qui couvraient les clochers et enlevèrent les images et les tableaux qu'ils brû-

lèrent avec les titres et les papiers qui tombèrent sous leurs mains. Lorsqu'au mois d'octobre 1567, les protestants revinrent à Vienne, leur rage s'exerça encore sur l'église Saint-Maurice. Les protestants ont-ils jamais su faire autre chose que des ruines, en quelque pays que ce soit, sous tous les rapports ?

Dimensions de la cathédrale de Vienne : la façade, tournée au couchant, a 90 pieds d'élévation au-dessus du sol de l'église ; elle est couronnée de chaque côté par une tour carrée servant de clocher, qui la domine de 28 pieds. La largeur de la façade est de 114 pieds. La voûte de la nef est supportée, à droite et à gauche, par douze piliers : elle a 80 pieds d'élévation, à partir du sol ; la longueur totale de l'église dans œuvre, y compris le chœur, est de 288 pieds. La largeur de la nef entre les piliers est de 32 pieds. La largeur des bas côtés de la nef est de 12 pieds. La profondeur des chapelles latérales est de 16 pieds 8 pouces. Ainsi la largeur totale de l'église, prise des parements intérieurs des murs, est de 107 pieds 6 pouces.

La forme de la cathédrale de Vienne est celle d'une basilique terminée par trois absides. Les huit premiers piliers de chaque côté, à partir de l'abside, appartiennent au commencement du XII^e siècle. A l'intérieur de la nef, ces piliers sont décorés de pilastres cannelés et rudentés ; des colonnes engagées soutiennent les retombées des arcades, et les chapiteaux des uns et des autres sont historiés et de style byzantin. Les arcades de la nef, en ogive, et entourées de billettes, indiquent une époque de transition par l'emploi d'une forme nouvelle, combinée avec des ornements très-anciens. Ces arcades paraissent être du milieu du XII^e siècle.

Une galerie percée d'arcades ogivales règne autour de la nef et du chœur. Les arcades autour du chœur reposent sur des colonnettes gothiques, mais dans le reste de la galerie les colonnes sont remplacées par des nervures. Ainsi cette portion de la galerie est bien postérieure à la première, qui elle-même l'est évidemment à l'érection des piliers à chapiteaux romans. Au-dessus et au-dessous de la galerie, mais dans le chœur seulement, on observe un cordon ou frise d'ornements rouges formant des dessins bizarres, mais assez gracieux, semblables à ceux de la cathédrale de Lyon. Des palmettes, des figures d'hommes et d'animaux, une infinité d'arabesques impossibles à décrire, composent cette frise. Le dessin en est grossier, mais l'exécution en est parfaite.

Les voûtes de l'église n'ont été terminées qu'au XVI^e siècle. La façade tout entière appartient au gothique fleuri. Les voussures des portes sont remplies par de charmantes statues, dont plusieurs portent encore la trace des mutilations du baron des Adrets. Le fronton ou pinacle, qui encadre l'ogive de la porte principale, est interrompu par la première galerie.

Le portail de gauche est orné, à l'intérieur, d'un zodiaque disposé sur une seule ligne droite, commençant au verseau, sans addition de figures allégoriques, accessoires presque indispensables des zodiaques. On remarque des deux côtés de cette porte et de celle qui lui correspond, des colonnes antiques en marbre blanc, enlevées, sans doute, à des monuments romains.

XI.

CATHÉDRALES D'ANGLETERRE.

Dans cette courte description des cathédrales d'Angleterre nous ferons l'analyse du bel ouvrage anglais intitulé : *Winkles's architectural and picturesque illustrations of the cathedral churches of England and Wales* (en 3 vol. in-8°). Avant de commencer cette description, nous emprunterons à M. L. Vitet les lignes suivantes :

« Ce qui est étonnant, dit-il (*Etud. sur les Beaux-Arts*, tom. II, pag. 150), quand on a vu les monuments que construisent aujourd'hui les Anglais, c'est qu'à une époque quelconque de leur histoire, ils aient été capables de construire ces belles et grandes églises qui rivalisent avec les plus nobles créations de l'art chrétien en Europe.

« Certes, s'il était besoin d'une preuve nouvelle pour démontrer la toute-puissance de la foi, le magique ascendant, la suprématie souveraine du catholicisme pendant le moyen âge, on la trouverait dans un tel fait. C'est bien là faire entendre les sourds et marcher les paralytiques ! Les Romains y avaient échoué ; eux qui fondaient partout des monuments, ils n'en ont pas laissé un de quelque importance en Angleterre. Mais pour le catholicisme, rien ne devait être impossible. Non content de soumettre les intelligences et de dompter les cœurs, il était dans sa mission d'exalter, d'agrandir les imaginations, d'élever par la foi au sentiment du beau les peuples les plus engourdis, et de s'en servir comme d'instruments pour ériger en tous lieux des témoins de sa puissance, et pour apprendre à l'avenir que partout où s'était plantée la foi chrétienne, l'art chrétien avait fleuri.

« C'est du haut de ce point de vue que l'histoire de l'architecture est une riche et belle étude. Vous avez devant les yeux une grande famille de monuments, tous issus de la même pensée, environnés de la même auréole, et témoignant par leur ressemblance de leur communauté d'origine. Puis, sous cette grande unité, que de causes de diversité vous apparaissent ! que de variétés, que de nuances produites par des circonstances plus ou moins visibles, plus ou moins faciles à distinguer ! C'est dans la double appréciation de ces circonstances toutes locales et des lois générales qui les dominent que consiste la véritable histoire de l'art au moyen âge. »

XII.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES SIÉGES ÉPISCOPAUX DE L'ANGLETERRE.

1. *Cantorbéry*. — Le siége archiépiscopal de Cantorbéry fut établi, en 597, par le pape

saint Grégoire le Grand, qui envoya le pallium au moine saint Augustin. La province ecclésiastique de Cantorbéry fut définitivement constituée par le pape Léon III, en 803.

2. *Rochester.* — Le siége épiscopal de Rochester est le plus ancien d'Angleterre après celui de Cantorbéry. Justus, le premier évêque de Rochester, fut consacré par saint Augustin en 604, dix ans après son arrivée en Angleterre. L'église cathédrale, érigée par Ethelbert, roi de Kent, fut dédiée à saint André, en souvenir du monastère de Saint-André, à Rome, dont saint Augustin était membre avant de quitter l'Italie.

3. *Londres.* — Melitus, premier évêque de Londres, fut ordonné par saint Augustin, archevêque de Cantorbéry, en 604, et le roi Ethelbert construisit alors la cathédrale de Saint-Paul.

4. *York.* — L'évêché d'York fut fondé par Paulinus, un des missionnaires envoyés en Angleterre par saint Grégoire le Grand, vers 627. Le pape Honorius lui envoya le pallium en 634, et donna aux archevêques de Cantorbéry et d'York le pouvoir de se donner mutuellement l'ordination. La première cathédrale d'York fut consacrée à saint Pierre.

5. *Durham.* — Le siége épiscopal fut établi à Durham, sous le règne d'Oswald, roi anglo-saxon de Northumberland, en 635. Le premier évêque fut Aidan, moine de Icolmkill. Saint Cuthbert, qui est souvent appelé l'apôtre du Nord, reçut la consécration épiscopale de l'archevêque d'York et fut le sixième évêque des Saxons northumbriens.

6. *Norwich.* — Un évêché fut fondé sous le gouvernement de Sigibert, roi des Anglais de l'Est, et placé d'abord à Soham, dans le Cambridgeshire, en 630; mais, peu de temps après, il fut transféré à Dunwich, dans le comté de Suffolk, par saint Félix, le premier évêque des Anglais de l'Est. Cet évêché fut partagé en deux par Bitus, mais il fut rétabli dans ses premières limites, vers l'année 945, lorsque la chaire épiscopale fut placée à Thetford, en 1075, en conséquence d'un décret d'un concile tenu par Lanfranc : ce décret ordonnait de placer les siéges épiscopaux dans la ville la plus importante de chaque diocèse.

Le siége épiscopal fut transféré à Norwich par l'évêque Herbert de Losing, d'abord abbé de Ramsey, en 1094.

7. *Lincoln.* — Un évêché fut établi à Dorchester, dans le comté d'Oxford, en 635, sous le règne du roi Cynegils, par Birinus, envoyé par le pape Honorius pour travailler à la conversion des Saxons de l'Ouest. Le siége épiscopal, après avoir été successivement transféré à Sidnacester ou Stow, dans le comté de Lincoln, à Leicester et à Dorchester, fut établi à Lincoln, en 1070, par l'évêque Remi, un des compagnons de Guillaume le Conquérant.

8. *Winchester.* — L'évêché de Winchester fut fondé sous le règne de Cynegils, en 636 : la cathédrale fut dédiée à saint Pierre et à saint Paul.

9. *Lichfield.* — L'évêché de Lichfield fut fondé sous Oswy, roi de Mercie, en 656. En 1075, l'évêque Pierre transporta la chaire épiscopale à Chester; son successeur, l'évêque Robert de Lindsex, la transféra à Coventry, en 1102; mais l'évêque Hugues de Novant, en 1186, rétablit le siége épiscopal à Lichfield.

10. *Hereford.* — Un siége épiscopal fut établi à Hereford en 680, et l'évêque Putta, transféré de Rochester, en fut le premier évêque.

11. *Worcester.* — L'évêché de Worcester fut fondé originairement sous Ethelred, roi de Mercie, en 680.

12. *Salisbury.* — Le siége épiscopal fut d'abord établi à Sherbourn, dans le Dorsetshire, en 705. Sous le règne de Guillaume le Conquérant, il fut transféré à Old-Sarum. L'évêque Richard Poore l'établit à Salisbury, sous le règne de Henri III, et son successeur dédia la cathédrale à la sainte Vierge.

13. *Chichester.* — Wilfrid, archevêque d'York, ayant été chassé de son diocèse par le roi Egfrid, fut reçu par Edilwach, roi des Saxons du Sud, qui lui donna Selsey, où il bâtit une église qu'il gouverna en qualité d'abbé. Eadbert, son successeur, fut sacré évêque de Selsey, en 711. Stigand, chapelain du roi Guillaume le Conquérant, et le vingt-troisième évêque de Selsey, en 1071, transféra le siége épiscopal à Chichester.

14. *Exeter.* — Après plusieurs changements ecclésiastiques assez considérables dans le pays qui devint plus tard le diocèse d'Exeter, le roi Edouard le Confesseur, résolut de fixer le siége épiscopal dans la ville d'Exeter en 1050, et il choisit le monastère dédié à saint Pierre le prince des apôtres.

15. *Bath et Wells.* — Un évêché fut fondé à Wells sous le roi Edouard l'Ancien, en 909. Après l'avénement au trône de Guillaume le Roux, un changement fut fait dans l'état de ce siége par l'évêque Jean de Villula, natif de Tours, en France. Celui-ci avait d'abord professé les sciences avec grand succès à Bath, et lorsqu'il eut été nommé évêque, il y transféra le siége épiscopal.

16. L'*abbaye d'Ely*, un des monastères les plus riches de l'Angleterre, fut fondée par Etheldreda, fille d'Anna, roi des Anglais de l'Est, en 673. Cette princesse en fut la première abbesse, et plus tard elle fut canonisée. Sous le règne de Henri Ier, un évêché y fut établi du consentement de l'évêque de Lincoln.

17. *Carlisle.* — La juridiction ecclésiastique sur Carlisle et sur son territoire, d'une étendue de quinze milles autour de la ville, fut donnée à saint Cuthbert, évêque de Lindisfarn, et à ses successeurs, sous le règne du roi Egfrid, en 685.

En 1133, sous le règne du roi Henri Ier, Carlisle fut érigé en siége épiscopal ; le premier évêque de Carlisle fut Athelwold, prieur de Saint-Oswald.

18. Dans l'ouvrage anglais, on met au

nombre des cathédrales plusieurs églises où un siége épiscopal a été établi par Henri VIII, en 1542. La puissance civile n'a évidemment aucun droit pour fonder de pareils établissements, sans le consentement et le concours de la puissance ecclésiastique. Afin de rendre plus complètes les notices que nous donnons ici sur les grands monuments anglais, nous en ferons cependant une très-brève description.

Nous ne suivrons pas l'ordre des siéges, quoique cet ordre soit plus logique et plus naturel; nous suivrons celui qui a été adopté par l'auteur du livre anglais. Nous indiquerons toutes les mesures en pieds anglais. Chaque pied anglais équivaut à 30 centimètres 2 millimètres.

XIII.

Cathédrale de Salisbury. — La cathédrale de Salisbury, par l'unité de sa construction et les beautés de détail, est un des monuments les plus célèbres de toute l'Angleterre. L'érection de l'édifice date du commencement du règne de Henri III, et porte les caractères d'une époque où l'architecture ogivale était parvenue au terme de la perfection. Excepté l'église de Westminster, bâtie sous le même règne, aucune ne saurait lui être comparée; et les auteurs anglais font un tel éloge de la cathédrale de Salisbury, que l'un d'eux ne craint pas de dire qu'elle occupe, parmi les monuments de la Grande-Bretagne, le même rang que le Parthénon parmi les monuments de la Grèce.

La cathédrale actuelle a été fondée par l'évêque Richard Poore, en 1220, la cinquième année du règne de Henri III. On lit, dans une inscription placée sur le tombeau de cet évêque, que l'église fut quarante ans en construction; elle fut terminée, par conséquent, en 1260. (On voit cette inscription latine dans *Antiq. Sarisburiensis*, pag. 137.) Au moment de la fondation, les cinq premières pierres furent bénites par Pandulphe, légat du souverain pontife, la première au nom du pape, la seconde au nom du roi, la troisième au nom du comte de Salisbury; la quatrième au nom de la comtesse sa femme, Ela, fille de Guillaume d'Evreux; la cinquième au nom de l'évêque. Cinq ans après l'ouverture des travaux, on pouvait célébrer l'office divin dans le chœur, et l'édifice fut consacré par Etienne Langton, archevêque de Cantorbéry, en 1225. Trois jours après, l'évêque Poore fut transféré sur le siége de Durham. Robert Bingham, son successeur, en 1229, s'appliqua avec zèle à continuer l'œuvre si bien commencée: il mourut en 1246. Guillaume d'York, évêque qui jouissait d'une grande faveur auprès du roi Henri III, fut nommé à l'évêché de Salisbury en 1247: il mourut en 1256, après avoir secondé avec empressement les efforts de ses deux illustres prédécesseurs. L'évêque Giles de Bridport eut la consolation de voir l'achèvement des travaux, la seconde année après son élévation à l'épiscopat. Le 30 septembre, la cathédrale fut dédiée à la bienheureuse vierge Marie, avec les plus pompeuses solennités. La cérémonie fut faite par Boniface, archevêque de Cantorbéry, au milieu d'un grand concours, tant du clergé que de la noblesse et du peuple.

Le plan de la cathédrale de Salisbury est en forme de croix grecque, c'est-à-dire à double transsept. La plus grande longueur du monument, hors œuvre de l'ouest à l'est, est de 480 pieds anglais. La longueur hors œuvre du grand transsept est de 232 pieds, et celle du transsept oriental est de 172 pieds. On compte 58 piliers à l'intérieur, outre les colonnes engagées dans les murs. La chapelle de la sainte Vierge, à l'extrémité de l'abside, est de forme carrée, ayant deux travées en longueur. L'édifice est accompagné de cloîtres et d'une salle capitulaire. Les cloîtres sont bâtis en carré, de manière à former quatre belles galeries autour du préau: chaque galerie est composée de onze travées et de dix arcades, donnant sur le préau, sur une longueur d'environ 180 pieds; la largeur des galeries est de 18 pieds et celle de la salle capitulaire, qui est octogonale, est de 58 pieds.

On remarque à l'intérieur, parmi les caractères architectoniques, des ornements qui ont été fréquemment usités en France dans le cours du XII^e siècle, et que nous rencontrons habituellement sur les monuments de transition. C'est ainsi que plusieurs arcades sont ornées de chevrons brisés et de moulures très-fortes. L'arcade, surmontée de créneaux, qui sépare l'intertranssept des croisillons, ne produit pas un bon effet.

La façade principale est magnifique. Le caractère en est plein de noblesse et de dignité. L'ornementation en est riche, sans être surabondante, et les trois hautes fenêtres qui surmontent la porte centrale sont d'un heureux effet. Nous y reconnaissons, ainsi que dans les arcades aveugles qui décorent les murailles, l'élégance et la pureté des formes du style ogival primitif. Sur le centre de l'église s'élève une flèche très-hardie; nous en avons parlé à l'article AIGUILLE.

Cathédrale de Cantorbéry. — Le premier siége épiscopal de la Grande-Bretagne fut établi à Cantorbéry par saint Augustin, l'apôtre de l'Angleterre. Le christianisme n'était pas alors inconnu en Angleterre, et Ethelbert, cinquième roi de Kent, qui embrassa le christianisme et fut baptisé par saint Augustin, avait épousé une femme chrétienne, Berthe, fille de Cherebert, roi de France. L'église de Cantorbéry eut à souffrir de l'invasion danoise: elle fut réparée par l'archevêque Eudes en 938. Mais, en 1011, une flotte nombreuse aborda aux rivages de l'Angleterre, et la ville de Cantorbéry fut détruite par les pirates danois. La cathédrale fut entièrement ruinée: il n'en resta que la partie inférieure des murailles. Elle demeura dans cet état de désolation jusqu'à l'avénement de Kanut au trône; elle fut restaurée en 1017. Un incendie la détruisit vers l'année 1067, et lorsque Lanfranc, abbé de Caen, fut nommé archevêque de Cantorbéry et primat

d'Angleterre par le roi Guillaume le Conquérant, il trouva son église dans le plus triste état. Lanfranc était architecte aussi habile que prélat distingué : il s'appliqua à la reconstruction de sa cathédrale. Elle fut consacrée à Jésus-Christ, en 1114, par l'archevêque Raoul : on en voit la description dans l'histoire des archevêques de Cantorbéry, écrite par le moine Augustin, qui mourut en 1205.

Après le meurtre de saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, commis le 28 décembre 1170, la cathédrale fut exsécrée pendant un an : une nouvelle consécration eut lieu au milieu de l'affluence des populations chrétiennes qui invoquaient la protection de leur saint archevêque, que l'Eglise ne tarda pas à placer au rang des martyrs.

Le 5 septembre 1174, le chœur et d'autres parties de l'église furent consumés par le feu. Toute la partie orientale de la cathédrale fut rebâtie entre l'année 1175 et l'année 1180, sous la direction de l'architecte français Guillaume de Sens et d'un autre architecte également nommé Guillaume.

L'érection de la chapelle de la Trinité et de la tour circulaire adjacente, pour recevoir les reliques de saint Thomas, récemment canonisé, produisit une des parties les plus intéressantes de la cathédrale de Cantorbéry. La translation des reliques de saint Thomas eut lieu le 7 juillet 1220. Cette cérémonie fut relevée par la présence du roi Henri III, de Pandulphe, légat du pape, du cardinal archevêque Langton, de l'archevêque de Reims et d'autres prélats.

Durant l'épiscopat de l'archevêque Peckam, quelques additions furent faites à la cathédrale sous la direction du prieur Eastry : on dit que la clôture du chœur fut construite par lui : les sculptures en sont très-belles. Il fut prieur de l'église du Christ, de 1285 à 1331. Quelques-uns des bâtiments accessoires à la cathédrale furent reconstruits ou augmentés depuis l'épiscopat de l'archevêque Reynold, chancelier et trésorier, en 1313, jusqu'à celui de l'archevêque Sudbury, qui monta sur le siége de Cantorbéry en 1375. En 1376, on reconstruisit le transsept occidental et la nef fut également rebâtie, sous la direction de Sudbury, dans le style ogival qui dominait généralement alors. Les travaux furent continués par les archevêques Courtenay, Arundel et Chicheley.

Du temps du prieur Goldstone, qui fut nommé en 1449, la chapelle de la sainte Vierge fut érigée. Ce même prieur termina la tour du sud-ouest, commencée par l'archevêque Chicheley. Le prieur Selling contribua magnifiquement à embellir la cathédrale, en y faisant placer des vitraux peints; c'est à lui qu'on doit la construction de la grande tour centrale, appelée autrefois le clocher de l'Ange. Il est inutile de nommer ici tous les personnages qui ont contribué par leurs largesses à embellir l'édifice célèbre de Cantorbéry. Mentionnons seulement des tapisseries données par Thomas Goldstone, prieur de l'église du Christ, depuis 1494 jusqu'en 1517, dont on voit aujourd'hui une partie à la cathédrale d'Aix, en Provence.

La cathédrale de Cantorbéry est bâtie sur le plan de la croix archiépiscopale, c'est-à-dire, à doubles croisillons. L'abside est circulaire. La longueur totale extérieure est de 545 pieds sur 156 pieds de largeur, au transsept oriental. La chapelle circulaire à l'est est appelée Couronne de Becket.

Sous cette église il existe une crypte qui peut être regardée comme une des parties les plus intéressantes du monument; elle est plus étendue qu'aucune autre en Angleterre. La longueur dans œuvre de cette belle et curieuse construction est de 230 pieds, et la largeur, prise au transsept, est de 130 pieds; elle est, en effet, en forme de croix, et de gros piliers la divisent en trois nefs, comme la partie supérieure de l'église. Depuis l'extrémité occidentale jusqu'à la distance de 150 pieds du côté de l'est, se trouve la partie de la crypte la plus ancienne; il est assez difficile d'en préciser la date de construction; quelques-uns l'attribuent, avec vraisemblance, à l'archevêque Lanfranc.

Les cloîtres de la cathédrale de Cantorbéry existent encore, mais ils sont moins bien conservés que ceux de plusieurs autres cathédrales. La salle capitulaire est très-belle; nous en avons donné la description à l'article Salle capitulaire. — *Voy.* Capitulaire.

On voit encore dans la cathédrale de Cantorbéry un grand nombre de monuments funéraires et quelques fragments de vitraux peints antiques.

Cathédrale d'York. — On croit que la cathédrale d'York fut érigée sur l'emplacement d'une église en bois, fondée vers 627 par Edwin, roi de Northumberland; elle fut dédiée à saint Pierre, par Paulin, premier évêque d'York, un des missionnaires envoyés par le pape saint Grégoire le Grand, pour prêcher le christianisme en Angleterre. En 642, cette église fut construite en pierre par Oswald, successeur d'Edwin au trône de Northumberland. Saint Wilfrid, qui est mieux connu comme fondateur des églises de Ripon et d'Hexham, répara et orna l'église d'York vers l'année 720; mais, en 741, l'édifice devint la proie des flammes. La cathédrale d'York fut rebâtie par l'archevêque Egbert, et ruinée ensuite par les Danois, avec une grande partie de la ville.

Le premier archevêque d'York, après la conquête des Normands, fut Thomas, chanoine de Bayeux, l'un des chapelains du roi Guillaume : il acquit le titre de premier fondateur de sa cathédrale, parce qu'il la rebâtit sur un plan plus étendu que celui qu'elle avait auparavant. L'existence de cette église eut une courte durée, puisque, en 1137, elle fut détruite par un incendie accidentel, avec l'abbaye de Sainte-Marie, rebâtie par le roi Guillaume le Roux, et un grand nombre d'églises paroissiales. En 1171, l'archevêque Roger travailla à reconstruire le chœur et la crypte; cette crypte, indubitablement l'œuvre de l'archevêque Roger, est un des plus intéressants spécimens de l'architecture au

glo-normande : elle consiste en une série de piliers massifs, ornés de lignes en spirale et de sculptures romanes assez grossières.

En 1227, l'archevêque Walter Grey commença l'érection du transsept septentrional qui fut achevé, en 1260, par Jean le Romain, trésorier de l'église sous le règne de Henri III. Il construisit encore la tour de la cathédrale. Son fils, Jean le Romain, qui devint archevêque d'York en 1285, jeta les fondements de la nef le 7 avril 1291. Cette partie de l'église fut terminée par son successeur, l'archevêque Guillaume de Melton, qui fut aussi trésorier et chancelier d'Angleterre. L'archevêque Jean Thoresby jeta les fondements du chœur actuel le 29 juillet 1361; Walter Skirlaw, alors archidiacre d'East-Riding, contribua largement à cette construction. La façade occidentale paraît avoir été achevée par Jean de Birmingham, trésorier de l'église. On attribue généralement la construction de la salle capitulaire à Walter Grey, archevêque sous les règnes de Jean et d'Henri III; mais elle est probablement d'une date plus récente.

Une restauration soignée de la cathédrale d'York, en ce qui concerne la décoration intérieure, fut faite, sous la direction de M. Markham, par l'architecte M. Shout, lorsque la plus grande partie de l'intérieur de l'église fut détruite par le feu, le 2 février 1829.

Le plan de l'église métropolitaine d'York est en forme de croix; les dimensions en sont considérables. La longueur est de 515 pieds, et la largeur au transsept de 240 pieds. La façade occidentale a 140 pieds de largeur à la base. L'église est à trois nefs, et les collatéraux accompagnent le transsept, de la même manière que la nef majeure. L'abside se termine carrément. Le transsept est situé au milieu de l'église, à égale distance de l'abside et de la façade principale. La salle capitulaire, construite sur un plan octogonal, a 57 pieds de largeur.

L'extérieur de la cathédrale d'York, quoique bâti à différentes époques, depuis le règne de Henri III jusqu'à celui de Henri VII, dans une période de temps de plus de 250 ans, présente cependant à l'œil un caractère d'harmonie et d'unité qui saisit et qui plaît.

Les Anglais comparent la façade de la cathédrale d'York à la célèbre façade de la cathédrale de Reims. La comparaison ne peut guère être faite; les deux monuments ne se ressemblent que sous un seul rapport, celui de la magnificence; mais les formes architectoniques et la disposition même de l'architecture sont loin d'être semblables. Nous n'établirons point de parallèle, et nous dirons que la façade de la cathédrale d'York doit certainement être comptée parmi les chefs-d'œuvre du moyen âge. Elle est ornée aussi somptueusement que l'imagination le peut désirer, et le goût le plus épuré n'a rien à reprendre dans l'établissement des lignes principales, en sorte que la raison et la fantaisie sont également satisfaites de cette féerique décoration. Les deux tours, partagées en trois étages, par des fenêtres élégantes, accompagnent admirablement tout l'ensemble et le complètent avec la plus grande distinction. La tour centrale est aussi fort remarquable; elle est carrée et percée d'une belle fenêtre sur chaque face. De même que celles du grand portail, elle n'est pas surmontée d'une pyramide : elle est couronnée de créneaux.

Cathédrale de Londres. — L'église épiscopale de Londres reconnaît pour fondateur le saint apôtre de l'Angleterre, Augustin, archevêque de Cantorbéry. Elle subit de nombreux accidents, à la suite desquels elle fut toujours rebâtie avec plus de magnificence, jusqu'à sa reconstruction moderne en style italien de la renaissance. L'architecte fut Christophe Wren. La longueur totale de l'édifice actuel est de 500 pieds; la largeur du frontispice occidental, avec les tours, est de 180 pieds; la longueur du transsept, sans y comprendre les portiques, est de 250; la circonférence de toute la construction a 2292 pieds. A l'intersection de la nef et du transsept s'élève un magnifique dôme de 145 pieds de diamètre. Nous aurons suffisamment fait connaître cette église, lorsque nous aurons dit qu'elle ressemble à l'église Sainte-Geneviève, à Paris, aujourd'hui le Panthéon, et que les Anglais prétendent qu'elle est la reproduction du fameux temple de Saint-Pierre de Rome.

Cathédrale de Wells. — La cathédrale primitive de Wells, qui fut érigée par Wulf, successeur d'Adhelm, premier évêque de Wells, fut très-redevable à la munificence de l'évêque Giso, un des chapelains du roi Edouard le Confesseur. Cet évêque, après avoir accru les revenus de l'église, augmenta le nombre des chanoines, et fit construire plusieurs bâtiments accessoires, tels que le cloître, la salle capitulaire et le dortoir; il fit agrandir et embellit le chœur de la cathédrale; il mourut en 1087, après avoir gouverné l'église de Wells pendant l'espace de 28 années.

Jean de Villula, natif de Tours, en France, ayant été promu à l'évêché de Wells, après avoir professé la médecine à Bath, fit démolir les bâtiments construits par l'évêque Giso, à l'usage des chanoines, et fit élever à la place son palais épiscopal. Il transféra ensuite l'évêché à Bath, ville pour laquelle il manifesta toujours une prédilection marquée. Il mourut en 1122. A sa mort, il y eut grande dissension entre les chanoines de Wells et ceux de Bath. On eut recours à l'arbitrage des évêques, et ceux-ci décidèrent qu'à la mort de l'évêque, son successeur serait élu par les chanoines de Wells et de Bath, en nombre égal, et que l'évêque prendrait désormais le titre de Bath et Wells.

Jocelin Trotman, natif de la ville de Wells, dont on lui donne quelquefois le nom et l'un des chanoines de cette église, fut élu évêque en 1205, et consacré à Reading. Peu de temps après, il encourut la disgrâce du roi, parce qu'il lança un interdit sur le royaume,

d'après l'ordre du pape : il fut forcé de quitter son évêché et de passer cinq années en exil. A son retour, il travailla à l'agrandissement de la cathédrale de Wells. Il commença le travail vers 1214 : l'édifice fut de nouveau consacré le 23 octobre 1239. Cet évêque fit reconstruire non-seulement le frontispice occidental, dans l'état où nous le voyons présentement, l'un des plus remarquables spécimens de l'architecture ogivale en Angleterre, mais encore deux chapelles qu'il dota, l'une dans son palais, à Wokey, l'autre à Wells. L'évêque Jocelin mourut le 19 novembre 1242, et fut enseveli au milieu du chœur. Le plan général adopté par cet évêque fut suivi dans les travaux entrepris par ses successeurs, jusqu'à l'achèvement total du monument par l'évêque Stillington, en 1465.

Le style d'architecture, adopté sous le règne de Henri III, est remarquable par les belles proportions et par le goût qui a été déployé dans l'ornementation. On voit, à la cathédrale de Wells, les preuves les plus surprenantes de l'habileté et du goût des architectes. Les amateurs et connaisseurs estiment particulièrement les sculptures qui ont été exécutées sous la direction de l'évêque Jocelin. Au portail occidental, on voit, du côté du midi, des hauts reliefs représentant les différents traits de la création, le déluge et les actions les plus importantes des patriarches. Du côté opposé sont figurées les principales circonstances de la vie de Notre-Seigneur. Au-dessus sont deux rangs de statues, plus grandes que nature, dans des niches, et représentant des rois, des reines, les patrons de l'église, des saints, des évêques, des moines. Auprès du fronton est le Sauveur présidant au jugement, accompagné par les anges et par les douze apôtres. Les arcades inférieures de chaque côté, tout le long du frontispice occidental, et sur les portails du nord et du midi, sont remplies de figures sortant de leurs tombeaux, exprimant l'espérance, la crainte, l'étonnement, la stupéfaction, le désespoir, et tous les sentiments inspirés par la présence du souverain Juge. Ces sculptures appartiennent au ciseau des artistes chrétiens du moyen âge, qui étaient nombreux en France. Il devait en exister alors en Angleterre, et il n'est pas nécessaire de recourir aux Italiens pour en expliquer la belle ordonnance et l'habile exécution, comme l'ont fait quelques écrivains anglais.

La longueur totale de la nef de la cathédrale de Wells est de 191 pieds ; la largeur totale, y compris les ailes, est de 67 pieds. Le chœur a environ 108 pieds de long, et le transsept 135 pieds. La hauteur est moindre qu'à Salisbury. La tour centrale a 160 pieds de haut. Le plan géométral est extrêmement élégant : il est en forme de croix archiépiscopale, à moins que la chapelle de Saint-Jean et celle de Sainte-Catherine, qui se correspondent, ne soient pas considérées comme un véritable transsept. La chapelle de la Sainte-Vierge est à cinq pans et d'une architecture très-élégante.

Le cloître est très-étendu et est composé, dans son intégrité, de 39 travées de voûtes. Il est situé au midi de la cathédrale, tandis que la salle capitulaire est placée au nord ; cette salle est le chef-d'œuvre du genre. — *Voy.* Capitulaire.

On compte 46 piliers à l'intérieur de l'église ; dans la grande nef, ils sont composés de plusieurs faisceaux de colonnettes, couronnés de chapiteaux à feuillages. Les arcades sont ornées, à leur intrados, de nervures nombreuses, et entourées d'une seule grosse moulure torique, formant archivolte et venant s'appuyer sur une espèce de console saillante. La galerie ou triforium s'ouvre sur la nef par une série de petites arcades à lancette, toutes semblables entre elles. Les nervures de la voûte retombent sur des colonnettes très-courtes, portées en encorbellement sur des feuillages, au niveau de la tête des petites arcades du triforium ; cette disposition manque de légèreté. Rien de plus lourd et de plus disgracieux que les arceaux qui séparent les croisillons de l'intertransept.

Nous dirons peu de mots de la façade occidentale : elle est fort belle et mériterait une longue description. Les ornements y sont multipliés et très-délicats. Les tours qui l'accompagnent ne sont pas surmontées de flèches : elles sont garnies de contre-forts saillants qui produisent un charmant effet.

Il y a à Wells une crypte fort curieuse, qui sert de base à la salle capitulaire. On y remarque des détails d'architecture intéressants : la voûte a environ 15 pieds de haut. Les nervures, qui sont très-fortes, convergent toutes vers un pilier central.

Cathédrale de Rochester. — Un évêché, avec un collége ou chapitre de prêtres séculiers, fut fondé à Rochester sous le règne d'Ethelbert, roi anglo-saxon de Kent, peu de temps après le commencement de la prédication du moine saint Augustin. L'église, fondée en 600, achevée quatre ans après, fut consacrée à Dieu sous l'invocation de saint André. En 676, Rochester fut détruit par Ethelbert, roi de Mercie, et la ville eut encore beaucoup à souffrir des invasions des Danois en Angleterre dans le IXe siècle ; mais elle reprit son importance sous le règne d'Athelstan.

L'église cathédrale de Rochester était une des plus anciennes constructions de l'Angleterre, après la conversion des Anglo-Saxons ; mais elle fut ruinée sous le règne de Guillaume le Conquérant.

Gondulfe, moine de l'abbaye du Bec, près de Rouen, en Normandie, fut consacré évêque de Rochester par Lanfranc, archevêque de Cantorbéry, le 19 mars 1077. C'était un prélat distingué par sa science, son industrie, et son zèle pour les intérêts de l'Eglise. L'évêque Gondulfe remplaça les chanoines séculiers par des moines de l'ordre de Saint-Benoît. Il obtint, par l'entremise de son puissant patron, l'archevêque Lanfranc, des

secours suffisants pour faire rebâtir sa cathédrale.

L'église actuelle est bâtie sur le plan basilical, avec *transsept* : une tour massive s'élève au point d'intersection de la nef et du transsept. Ce monument est un beau spécimen de l'architecture romano-byzantine de la fin du XIe siècle : il en porte les caractères, exprimés d'une manière distinguée, dans ses principales parties : il n'y a que certains accessoires qui aient été ajoutés à la construction primitive. A sa mort, le roi Guillaume le Conquérant fit des dons assez considérables à la cathédrale de Rochester, en témoignage de l'affection et de l'estime particulières qu'il professait pour l'évêque Gondulfe, qui jouissait d'une grande réputation comme architecte, et que le roi employa souvent pour diriger ses constructions, notamment pour bâtir la tour de Londres. Ce qui paraîtra peut-être extraordinaire, c'est que l'évêque Gondulfe était fort habile dans l'art de construire des châteaux forts, et qu'il leur donnait des dispositions propres à déjouer les stratagèmes de la guerre. L'évêque Gondulfe, après avoir occupé le siége de Rochester pendant 32 ans, sous les règnes de Guillaume Ier, de Guillaume II et de Henri Ier, mourut le 7 mars 1107; il fut enseveli devant le grand autel de la cathédrale. Radulphe, son successeur, ayant été nommé archevêque de Cantorbéry en 1114, Ernulfe, abbé de Péterborough, fut élevé à l'évêché de Rochester. Cet évêque était aussi un architecte distingué : on lui doit la construction des salles capitulaires de Péterborough et de Rochester. La cathédrale de Rochester fut entièrement achevée sous l'épiscopat de Jean, qui devint évêque en 1125; il était auparavant archidiacre de Cantorbéry. La dédicace du monument eut lieu le jour de l'Ascension, 7 mai 1130, en présence du roi Henri Ier, d'une foule de prélats, de gentilshommes et d'une grande multitude de peuple. Pendant la cérémonie un incendie terrible désola la ville et endommagea l'église; un malheur semblable arriva en 1137 et en 1379.

Plusieurs évêques contribuèrent encore à l'embellissement de la cathédrale, jusqu'à l'époque de funeste mémoire, où Henri VIII s'empara du prieuré de Saint-André à Rochester : elle eut grandement à souffrir au temps de la prétendue réforme.

Le frontispice occidental de la cathédrale, un des plus parfaits modèles de l'architecture anglo-normande, fut construit avec toute l'habileté dont l'art était capable dans ce temps. La porte centrale est formée par une très-belle arcade en retraite, composée de riches moulures, et supportée par quatre piliers, dont les chapiteaux sont ornés de feuillages et d'animaux fantastiques. Les piliers sont annelés et deux d'entre eux sont en forme de cariatides, et présentent les statues du roi Henri Ier et de la reine Mathilde, fille de Malcolm III, roi d'Ecosse. Ces deux statues sont assurément les plus anciennes de toute l'Angleterre. La figure du roi porte un sceptre de la main droite et un livre de la main gauche; celle de la reine porte un rouleau ou banderole, symbole des nombreuses concessions accordées au prieuré par les souverains de sa maison. Toutes les moulures de l'arcade sont enrichies de sculptures, représentant des arabesques, des médaillons ou des têtes d'animaux, avec des feuillages. Le linteau, appuyé sur les impostes de la porte, offre la représentation des douze apôtres. Sur le tympan on voit le Sauveur tenant un livre de la main gauche et donnant la bénédiction de la main droite. La figure de Jésus-Christ est accompagnée des symboles des quatre évangélistes; cette composition est fort intéressante. On en rencontre de semblables assez fréquemment en France; en Angleterre elles sont très-rares.

La grande nef de la cathédrale de Rochester est fort curieuse à étudier. On y reconnaît le beau style romano-byzantin, auquel nous sommes redevables en France d'une si grande quantité d'édifices religieux, dans le cours du XIe siècle et le commencement du XIIe. Les arcs sont semi-circulaires, ornés de zigzags et entourés d'une archivolte couverte de pointes de diamant. Les piliers sont carrés et sont garnis sur leurs faces antérieure et postérieure de colonnettes destinées à servir de support à d'autres colonnettes qui ne dépassent pas la base du triforium. Cette disposition n'est pas heureuse, parce qu'elle ne paraît pas motivée : dans nos églises romano-byzantines du centre de la France, une disposition analogue se voit souvent; elle est motivée, en ce que la colonnette monte jusqu'à la retombée des voûtes, pour en recevoir les arcs-doubleaux. Nous pouvons citer comme exemple de ce dernier fait la curieuse église de Preuilly, en Touraine, édifiée aux premières années du XIe siècle, plus d'un demi-siècle avant le commencement des travaux de la cathédrale de Rochester.

Le triforium, ou galerie, est composé d'un grand arc, semblable à celui du premier étage, encadrant deux arcs moindres, appuyés sur une colonnette; au-dessus de ces deux arcs est une ouverture en œil-de-bœuf. Tous ces arcs, sans exception, sont à plein cintre, bien bâtis, d'un bon style roman, et sont propres à faire honneur au talent de l'évêque architecte Gondulfe, qui en a dirigé la construction. Les fenêtres sont également à plein cintre et la voûte est en bois.

La crypte de la cathédrale de Rochester, s'étendant sous une partie du chœur et sous le grand transsept, est très-spacieuse : elle fut l'œuvre de Guillaume de Hoo et achevée peu de temps avant 1227; on y remarque encore des traces de peintures à fresque.

Cathédrale de Winchester. — Le siége épiscopal de Winchester remonte à la plus haute antiquité. C'est là que Egbert fut couronné roi de toute l'Angleterre en 827, par Wighton, évêque de Winchester. Un des principaux bienfaiteurs de l'église et de la ville de Winchester fut saint Swithin, natif de cette ville ou des faubourgs, et issu d'une

noble famille. Il fut ordonné prêtre par Helmstan, évêque de Winchester, et mis à la tête du monastère qui, plus tard, fut connu sous le nom de prieuré de Saint-Swithin. Il devint précepteur du prince Ethelwulph, qui, étant monté sur le trône après la mort de son père, lui procura l'évêché de Winchester. La mémoire de ce saint est restée toujours populaire dans le pays qu'il a comblé de bienfaits.

La première cathédrale de Winchester, menaçant ruine, fut réédifiée par le roi Ethelwold, et consacrée en 980. Quoiqu'il soit bien connu que la cathédrale de Winchester fut augmentée sous le règne de Guillaume le Conquérant, lorsque Walkelyn prit possession du siége épiscopal, et que la plus vieille partie de l'édifice actuel soit communément attribuée à ce prélat, un architecte qui n'est pas sans mérite, après avoir passé plusieurs années à restaurer cette église, prétendait qu'une portion de l'église anglo-saxonne subsistait encore. La partie la plus remarquable du travail de l'évêque Walkelyn est bien reconnaissable aux arcs plein cintre, aux chevrons brisés, aux billettes et autres moulures usitées dans l'architecture romano-byzantine, ou anglo-normande.

Le transsept septentrional appartient en entier, sauf quelques détails, à la restauration de la fin du XI^e siècle. Les caractères architectoniques sont si évidents, que l'œil le moins exercé ne saurait s'y méprendre. Les grandes arcades, celles du triforium, les fenêtres, sont à plein cintre. Les fenêtres sont fort curieuses : la principale ouverture est accompagnée de deux petits arcs très-bas, appuyés sur des colonnettes.

Godfroy de Lucy, évêque de Winchester, du temps du roi Jean, construisit toute la partie orientale de l'église, avec la chapelle de Notre-Dame; cet évêque mourut en 1204.

William de Edington, évêque de Winchester, et qui fut aussi trésorier et chancelier du roi Edouard III, entreprit de rebâtir la grande nef de sa cathédrale. Il mourut en 1366, ayant achevé seulement le frontispice occidental et une petite partie de la nef.

Le célèbre William de Wykeham, qui succéda à Edington sur le siége épiscopal de Winchester, s'appliqua à l'œuvre de son église cathédrale, dont il rebâtit la principale partie, depuis le portail de l'ouest jusqu'à la tour centrale, dans le style ogival le plus pur.

La partie orientale de l'église, depuis la tour centrale jusqu'aux ailes bâties par l'évêque de Lucy, fut élevée par Fox, au commencement du XVI^e siècle, avec toute l'élégance de la période des Tudor.

Dans cette église, qui a été nommée avec raison une école d'architecture, on voit de remarquables spécimens de la naissance, du progrès et de la perfection de l'architecture ogivale.

La nef de la cathédrale de Winchester est considérée comme une des plus belles de l'Angleterre; elle a la même longueur, à peu près, que celle de la cathédrale d'York. Ceux qui voudront avoir des notions plus étendues sur la cathédrale de Winchester consulteront avec fruit le savant ouvrage du docteur Milner, mort évêque catholique en Angleterre, et qui a pour titre : ***Histoire et description des antiquités de Winchester.***

Dimensions de la cathédrale de Winchester : la longueur totale de l'ouest à l'est est de 545 pieds ; celle du transsept, du nord au sud, est de 208 pieds. La largeur de la nef, y compris les ailes, est de 86 pieds ; la hauteur est de 78 pieds. On compte 52 piliers à l'intérieur de ce monument, sans y comprendre les piliers engagés dans les murs. La longueur totale, hors œuvre, est de 555 pieds. Le plan général est très-élégant : le transsept est plus rapproché de la région absidale que dans d'autres monuments d'Angleterre, ce qui produit un bon effet : la nef a onze travées de chaque côté.

Entre le sanctuaire, les ailes et la chapelle de la Sainte-Vierge, sont plusieurs cryptes, consistant en trois appartements distincts, dont deux sont certainement très-anciens, tandis que les autres sont comparativement de construction moderne. Le style et le dessin des anciennes cryptes correspond à celui du transsept, ainsi qu'on le peut aisément reconnaître aux piliers et aux arcades. Les piliers et les murailles sont d'une très-solide maçonnerie, sans moulures ni sculptures d'ornementation.

Il y a, dans la cathédrale de Winchester, un grand nombre de monuments funéraires, dont on peut voir la description dans le livre du R. D. Milner.

Cathédrale de Lincoln. — Le Vénérable Bède est le premier auteur qui fasse mention d'un temple consacré au culte chrétien à Lincoln. Il dit que saint Paulinus, missionnaire romain, et compagnon de saint Augustin, après avoir converti le gouverneur Bletta ou Blecca, construisit en cet endroit, en 628, une église en pierre, d'une admirable architecture, dont les murailles étaient encore solides de son temps, plus d'un siècle après, quoique la toiture eût été détruite. Cet édifice ne fut pas une église cathédrale; car on ne voit nulle part qu'en quittant la ville, saint Paulin y laissa un évêque. Nous n'entendons plus parler de cet édifice jusqu'en 1088, lorsque Remi transféra le siége épiscopal de Dorchester à Lincoln, et fut appelé le premier évêque de cette ville. Il est bien connu que Remi appropria l'église paroissiale de Sainte-Marie-Madeleine à Lincoln, pour en faire sa cathédrale.

Quelques auteurs ont affirmé que le monument élevé par Paulinus était si beau et si parfait, trois cent soixante ans après le temps de Bède, lorsque Remi vint à Lincoln en 1088, qu'il y fit seulement quelques additions, et que lorsque Hugues de Bourgogne fut élu évêque en 1186, il reconstruisit sur un plan plus vaste la cathédrale ruinée par un tremblement de terre, en conservant plusieurs parties de la façade occidentale qu'il trouva suffisamment solides, lesquelles parties avaient été déjà conservées par Remi

de l'église originale de Paulinus, et qui, dit-on, forment aujourd'hui une partie du frontispice occidental de la cathédrale actuelle. Mais où sont les preuves satisfaisantes de ces allégations?

L'édifice que Paulinus érigea dans le VIIe siècle, et qui n'était qu'une ruine dans le VIIIe, peut très-bien avoir été la merveille de ces deux siècles, sans l'avoir été encore du XIe, s'il existait réellement à cette époque.

Au commencement du XIe siècle, l'art de bâtir eut une vraie renaissance, et avant la fin de ce même siècle, beaucoup d'églises remarquables par leurs dimensions et leur architecture, s'élevèrent en Allemagne, en France et en Angleterre; aussi voyons-nous que l'église de l'évêque Remi ne fut pas un médiocre édifice. Le plan, suivant Leland et autres auteurs, représentait une double croix, c'est-à-dire, une nef et un double transsept, dont l'un était à la place ordinaire, l'autre, de moindre dimension, mais parallèle au premier, et plus à l'orient, ce qui précisément est le plan de la cathédrale actuelle. A l'extrémité occidentale il y avait deux tours, sans compter la tour centrale, qui était à l'intersection du plus grand transsept de la nef et du chœur. Du frontispice occidental, qui a trois fenêtres à plein cintre, au grand transsept, il y a huit arcades circulaires, supportées par des colonnes cylindriques de la plus grande lourdeur et surmontées d'une rangée correspondante de fenêtres en plein cintre. Vers le milieu de la muraille, au-dessus des arcades se trouve un passage qui conduit aux fenêtres tout autour de l'église, et qui donne communication de la tour centrale aux tours du frontispice occidental. Dans la partie orientale du grand transsept sont six arcades, dans chacune desquelles est une chapelle dédiée à un saint. Du grand transsept jusqu'à la muraille orientale du second, il y a cinq arcades, à l'est desquelles existe seulement une arcade de chaque côté, après lesquelles les bas-côtés du nord et du midi s'unissent en formant un demi-cercle, à l'extrémité orientale de la cathédrale, derrière le grand autel. De cette cathédrale on ne saurait douter qu'il ne subsiste encore quelques parties qui se trouvent dans l'église actuelle; par exemple, le milieu du frontispice occidental, à la hauteur de la rangée des cintres entrecoupés, avec leurs colonnes, et les tours de l'ouest, jusque vers le fond des grandes fenêtres à leur partie supérieure.

Le Lincolnshire fit partie du royaume de Mercie, et du temps de Paulinus, il était sous la domination d'un roi païen; mais ensuite il tomba sous la juridiction des évêques de Mercie. Aucun siége épiscopal, cependant, ne fut établi dans le comté de Lincoln, jusqu'à l'année 678, lorsque la province de Lindsey, ayant été séparée de la Mercie par Egfrid, roi de Northumberland, fut par lui établie en diocèse particulier, et le siége de l'évêque placé à Sidnacester, lieu connu de nom seulement, et sur la situation duquel les antiquaires sont fort divisés d'opinion. Dorchester, à huit milles d'Oxford, fut le siége de l'évêque avant Sidnacester. Birinus, missionnaire envoyé par le pape Honorius, pour convertir les Saxons de l'Ouest, réussit si bien à se faire reconnaître en qualité d'évêque de la province, par le roi Kinigils, qu'il choisit la ville de Dorchester comme siége épiscopal, et en devint le premier évêque en 636. Un an après que Sidnacester fut érigé en siége épiscopal, Leicester le fut également. Eadhed est reconnu comme ayant été le premier évêque de l'un, et Totta de l'autre. Neuf évêques siégèrent successivement à Sidnacester; après quoi, sous Léovinus, le 10e évêque, le siége fut réuni à celui de Dorchester. Les anciens écrivains comptent huit évêques à Leicester; après eux, le siége fut encore uni à celui de Dorchester, qui continua à être le siége épiscopal de cet immense diocèse, jusqu'à ce que le siége fût transféré, en 1088, à Lincoln, par Remigius, qui fut, par conséquent, le dernier évêque de Dorchester et le premier de Lincoln.

Remigius était un moine de Fécamp, en Normandie, et l'on pense qu'il était originaire d'Italie. Il s'attacha à la fortune de Guillaume, duc de Normandie, en Angleterre, qui le récompensa de ses fidèles services en lui donnant l'évêché de Dorchester, après en avoir déposé d'abord le titulaire, Alexandre, qui en était alors évêque, et qui s'opposa courageusement aux innovations du conquérant normand. Remi était un homme de grand talent, d'énergie et de résolution, comme le prouve le succès qu'il obtint dans une contestation qu'il soutint contre l'archevêque d'York, qui s'efforçait d'empêcher que le siége épiscopal fût fixé à Lincoln, prétendant que Lindsey faisait partie de son diocèse.

Immédiatement après son élévation à l'évêché de Dorchester, Remigius entreprit de rebâtir sa cathédrale à la place qu'elle occupait; mais, considérant qu'il n'était pas convenable que le siége d'un diocèse si important et si étendu restât dans une ville si obscure, située sur les frontières, autorisé d'ailleurs par un décret rendu au concile de Londres en 1075, qui permettait d'enlever les siéges épiscopaux des villages petits et sans *défense*, pour les transporter dans des places importantes et fortes, il résolut de transférer son siége épiscopal à Lincoln, place alors très-florissante et où le château, que l'on construisait alors, promettait aux gens d'église cette protection que l'incertitude des temps rendait alors nécessaire.

On choisit sur le sommet de la montagne de Lincoln un emplacement pour y établir la cathédrale, mais on ne connaît pas l'époque précise de la fondation; ce fut, sans doute, peu de temps après le concile de 1075. Mais il est bien connu que le monument était sur le point d'être achevé en l'année 1092, lorsque Remigius, sentant sa fin prochaine, invita tous les prélats du royaume à assister à la consécration de l'édifice et à sa dédicace, qui devait être faite en l'honneur de la très-sainte Vierge, le 9 mai. Mais Remigius mou-

rut le 8 mai 1092, la veille du jour fixé pour la cérémonie.

Robert Bloet, second évêque de Lincoln et successeur immédiat de Remigius, termina et consacra la cathédrale cette même année; mais, en 1124, elle fut gravement endommagée par un incendie. Alexandre, 3e évêque, répara ce malheur : cet évêque possédait, ainsi que son oncle Roger, évêque de Salisbury, et son frère Nigellus, évêque d'Ely, un amour et un goût remarquables pour l'architecture. On dit qu'il réussit à voûter en pierre son église.

Dans la suite, le grand bienfaiteur de cette cathédrale fut le fameux Hugues de Grenoble, appelé encore le Bourguignon, 6e évêque de Lincoln, qui reconstruisit la principale partie du monument actuel, de 1186 à 1200 : circonstance qui peut paraître extraordinaire, vu la solidité des constructions normandes, d'autant plus que l'édifice primitif avait été récemment restauré et embelli par l'évêque Alexandre, à peine un siècle auparavant.

Quelques-uns ont supposé que l'érection de voûtes en pierre sur des murailles destinées à porter seulement un toit en charpente, avait tellement fait souffrir les murs, qu'il fut nécessaire de rebâtir la plus grande partie de l'église. Mais un historien contemporain, Benoît, abbé de Péterborough, donne à ce sujet une raison bien plus probable. Il nous apprend que l'église fut lézardée du faîte à la base par un tremblement de terre qui arriva en 1185, un an après l'installation de l'évêque Hugues.

Selon toute apparence, cependant, on fit de plus grands travaux qu'il n'était nécessaire, à cause de la magnificence que l'on se plaisait alors à déployer dans l'architecture qui prévalait partout à cette époque, et surtout à cause de l'art ogival qui, pour la première fois, vers ce temps, fut importé en Angleterre des pa s étrangers.

Quoi qu'il en soit, il est certain que l'évêque Hugues démolit au moins la moitié de la cathédrale et bâtit le transsept oriental tel qu'il existe, avec ses chapelles, tout le chœur, la salle du chapitre, la partie orientale du transsept occidental, avec une partie des additions faites au frontispice occidental primitif, comme on s'en peut convaincre jusqu'à l'évidence par le style architectonique qui règne dans ces parties de l'édifice dans son état actuel, sans avoir recours à l'histoire, qui confirme cependant la même chose.

En l'année 1791, lorsque le chœur fut pavé de nouveau, on découvrit que l'église de l'évêque Hugues ne s'étendait pas à l'est plus loin que l'endroit où s'élève aujourd'hui l'autel et qu'elle se terminait par une muraille à trois pans.

Il faut ajouter que la muraille occidentale du grand transsept, à la hauteur de la seconde rangée des fenêtres, fut construite par le même évêque.

Le porche de *Galilée* ou du nord fut certainement bâti après la muraille à laquelle il est adhérent, comme on peut s'en convaincre pleinement en regardant la chambre qui se trouve au-dessus. Il est donc probable que ce transsept fut construit au temps de la mort de l'évêque Hugues, et fini peu de temps après, ainsi que le porche de Galilée. La nef, et le reste du grand frontispice de l'ouest, sont regardés, avec grande raison, comme ayant été bâtis vers le même temps par l'évêque Hugues de Wells, qui occupa ce siége depuis 1209 jusqu'à 1235, et qui fut certainement un prélat riche et libéral.

Dans l'année 1235, la cathédrale souffrit considérablement par la chute d'une partie de la tour centrale, construite alors depuis peu de temps. Le fameux évêque Grosteste répara la cathédrale et reb tit la tour depuis la première fenêtre environ au-dessus du toit.

La partie orientale de la cathédrale, au delà du transsept supérieur, fut commencée en l'année 1306, suivant quelques-uns, tandis que d'autres, s'appuyant sur des raisons sans valeur, prétendent que cela n'eut lieu qu'un demi-siècle plus tard.

Maintenant il est reconnu généralement que la partie supérieure de la grande tour, dont le style correspond exactement à celui de la partie orientale de la cathédrale, fut commencé en 1306, et lorsque nous ajoutons à cela que les architectes du moyen âge ne font pas toujours attention aux plans de leurs prédécesseurs, nous en pouvons conclure que ces deux portions de la cathédrale appartiennent à la même date. La construction des cloîtres peut, pour la même raison, avoir été continuée en même temps. Les fenêtres supérieures de chacune des tours occidentales sont toutes les deux d'une date postérieure; mais nous ne possédons aucun document historique authentique qui nous apprenne exactement quand elles furent bâties.

La partie supérieure de l'extrémité méridionale du grand transsept, les stalles du chœur, les statues et les fenêtres au-dessus des portails de l'ouest, peuvent certainement être rapportées à la fin du XIVe siècle, ainsi que les fenêtres supérieures des tours occidentales.

Les pinacles au-dessus des contre-forts, du côté ouest du grand transsept et du côté sud de la nef, sont les dernières additions matérielles faites à la cathédrale, excepté les monuments funéraires et les chapelles, qui ont été établis jusqu'à la réformation. A cette époque, et durant les guerres civiles, ces monuments, ainsi que toutes les autres cathédrales, monastères et prieurés, fur nt dépouillés de leurs magnifiques vases sacrés, châsses et autres objets précieux. Les statu s et les vitraux peints furent détruits et mutilés; les murailles furent dégradées et déshonorées.

La perspective de la cathédrale de Lincoln, à l'intérieur, est très-pittoresque. On ne peut reprocher qu'un seul défaut à ce monument, c'est que la hauteur ne répond pas assez à la longueur et à la largeur.

Dans le chœur, les arcades du rez-de-

chaussée sont ogivales et s'appuient sur des piliers composés de colonnettes réunies en faisceau. Entre chaque arcade, un peu au-dessus du chapiteau du pilier, se trouve une espèce de console qui supporte de minces et grêles colonnettes qui vont recevoir la retombée des voûtes. Le triforium n'est dépourvu ni d'élégance ni d'originalité. Dans chaque travée, deux arcades, divisées elles-mêmes en deux autres petites arcades à ogive, reposent sur un faisceau de colonnettes, à chapiteaux de feuillages, fort gracieuses. Les fenêtres manquent d'élévation et sont comprises entièrement dans la hauteur de la retombée latérale de la voûte : il y a une espèce de second triforium par-devant, avec des colonnettes annelées

Nous ne donnerons pas de plus amples détails sur l'intérieur de la cathédrale de Lincoln, quoique ce monument soit sans contredit l'un des plus remarquables de l'Angleterre, et nous pourrions ajouter, de toute l'Europe : nous serions entraînés trop loin. Il y a encore une grande quantité de monuments funéraires parfaitement conservés.

Le plan de l'édifice est en forme de croix archiépiscopale. La longueur totale hors œuvre est de 524 pieds; la longueur du grand transsept est de 222 pieds; celle du transsept oriental est de 170 pieds. La largeur de la grande nef, y compris les collatéraux, est de 80 pieds; la nef majeure seule est large de 45 pieds; chacun des collatéraux a 15 pieds; la région absidale se termine carrément.

La salle capitulaire est bâtie sur le plan du décagone ; elle a 60 pieds de diamètre.

Cathédrale de Chichester. — Wilfrid, archevêque d'York, forcé de quitter son siége, se retira, en 680, en un lieu appelé Selsey ou Selsea. Il y resta cinq ans, et il est considéré comme le premier évêque. A son départ, les évêques de Winton prirent le gouvernement de cet évêché jusqu'en 711, lorsque la province des Saxons du Sud en fut séparée par un décret synodal. Alors Eddbright, abbé de Selsey, prit le titre d'évêque. Vingt et un évêques après lui gouvernèrent cette province et jouirent du même titre. En 1070, Stigand, chapelain du roi Guillaume le Conquérant, fut nommé évêque de Selsey, et après y avoir séjourné douze ans, il transféra le siége épiscopal à Chichester, où il est toujours resté depuis.

L'évêque Stigand demeura cinq années seulement à Chichester. Il jeta les fondations de sa cathédrale, à laquelle travaillèrent ses successeurs. Mais Raoul Ier, après un incendie qui la détruisit en partie, en entreprit la reconstruction, en respectant le plan de Stigand. Il engagea fortement le roi Henri Ier à le seconder dans ce grand dessein. Elu en 1091, il mourut en 1123. Il est probable que les murailles furent élevées avant sa mort. L'évêque Siffrid Ier, qui leur succéda après une vacance de deux ans, compléta les travaux commencés par son prédécesseur pendant son épiscopat, qui dura trente-deux ans.

En 1186, la cathédrale fut endommagée, sans être détruite, par un violent incendie, sous l'épiscopat de Siffrid II, lequel fut élu en 1180, et mourut en 1204. Les travaux de restauration furent si considérables, que l'église fut de nouveau consacrée en 1199.

Ralph Neville, élu en 1222, passe pour avoir dessiné et commencé la flèche, mais il ne vécut pas assez pour la terminer; il mourut en 1244. Gilbert de Saint-Léofard, élu en 1288 et mort en 1304, bâtit la chapelle de la Sainte-Vierge. Jean de Langton, élu en 1305, finit le sanctuaire et le côté méridional du transsept : il mourut en 1336.

L'intérieur de cette cathédrale est très-imposant. La nef est bien proportionnée et pleine de dignité. Chaque côté est composé de huit travées d'arcs en plein cintre, appuyées sur des piliers vigoureux flanqués de colonnes et de colonnettes. Au-dessus est un triforium, formé d'une grande arcade qui en circonscrit deux autres plus petites; ce triforium est surmonté d'une galerie au niveau des fenêtres.

L'addition faite à la cathédrale par l'évêque Siffrid est cette espèce de galerie supérieure; c'est un beau modèle du style ogival primitif. L'arcade centrale est semi-circulaire, disposition admise pour conserver l'unité et l'harmonie entre les formes principales du monument. Les deux arcades latérales sont ogivales; les petites colonnes de cette galerie sont en marbre de Petworth.

On voit dans cette cathédrale deux beaux piliers formés d'une colonne centrale, et de quatre colonnettes entièrement isolées. Il y a des piliers semblables à la cathédrale de Laon. Les chapiteaux à feuillages de la colonne et des colonnettes sont à crochets et fort élégants.

Le plan de la cathédrale de Chichester est en forme de croix. La longueur totale est de 410 pieds hors œuvre, et de 380 dans œuvre. La largeur de la nef, y compris les ailes, est de 91 pieds. La longueur du transsept est de 130 pieds sur une largeur de 34 pieds. La chapelle de la sainte Vierge a quatre travées de chaque côté et 60 pieds de long sur 20 pieds de large.

L'extérieur de cette cathédrale ne répond pas à l'intérieur. La perspective en est lourde et peu gracieuse. La flèche néanmoins est très-élancée et d'un bon effet. Le portail occidental n'est pas aussi riche que cette portion des monuments l'est communément dans les grands édifices. Ajoutons qu'il y a encore, à l'intérieur, de nombreux monuments funéraires, dont quelques-uns sont très-remarquables par la richesse de la matière et la finesse de l'exécution.

Cathédrale d'Ely. — La religion chrétienne déclina peu à peu en Angleterre, après l'invasion des Saxons. Elle était presque entièrement éteinte en plusieurs régions, lorsque le pape Grégoire le Grand envoya de Rome plusieurs zélés missionnaires, ayant mis à leur tête le célèbre moine saint Augustin.

L'île d'Ely faisait alors partie du royaume de l'Angleterre de l'Est, fondé par Uffa, huitième successeur de Woden, vers l'année 575. Le christianisme eut quelque peine à s'y établir; enfin, il y fleurit sous le règne de Sigebert, qui, après avoir gouverné heureusement pendant l'espace de quatre années, prit l'habit religieux et fit profession dans l'abbaye de Burgh-Castle, qu'il avait fondée.

Longtemps après, en 1100, Richard, abbé d'Ely, obtint du pape et du roi le pouvoir d'ériger son abbaye en évêché; mais il mourut avant d'avoir été sacré évêque. En 1107, Hervey, évêque de Bangor, fut élu abbé d'Ely. Celui-ci réussit à fonder l'évêché d'Ely, du consentement de l'évêque de Lincoln.

La fondation de la cathédrale actuelle d'Ely est due à Siméon, abbé d'Ely, du temps de Henri I^{er} et de Guillaume le Roux : il ne put réussir à bâtir que l'ancien chœur et le transsept; il n'en reste aujourd'hui que le transsept. La nef, la grande tour occidentale et les ailes sont après cela les parties les plus anciennes : la première fut terminée en 1174, et la dernière en 1189. En 1200, le portique occidental fut commencé; il fut achevé en 1215.

En 1252, cette cathédrale fut augmentée, à l'orient, de six arcades. Vers cette époque, une flèche fut élevée sur l'ancienne tour centrale, ce qui probablement contribua à sa ruine, qui arriva en 1322.

En 1321, fut construite la chapelle de Notre-Dame, aujourd'hui chapelle de la Trinité.

En 1322, on commença l'octogone, et, l'année suivante, on construisit, dans la région orientale, trois arcades qui avaient été fortement endommagées par la chute de la tour centrale. En 1328, l'ouvrage en pierre de l'octogone fut terminé; en 1342, l'ouvrage en bois, la lanterne et le toit de ce même octogone, fut achevé. Vers le même temps on exécuta les stalles du chœur; depuis lors on fit seulement des restaurations ou quelques additions peu considérables à la cathédrale d'Ely.

L'église d'Ely possède de beaux spécimens des trois principales variations caractéristiques de style ogival en Angleterre. Le portail de *Galilée* et le *presbytery* furent érigés au moment où le style ogival primitif était parvenu à son plus haut point de perfection; l'octogone, trois travées dans la région absidale et la chapelle de la Sainte-Vierge furent élevés dans le *style décoré anglais*, c'est-à-dire dans le style ogival secondaire ou rayonnant. Enfin, la chapelle de l'évêque Alcock fut construite dans le style perpendiculaire anglais.

Il y a quelques particularités notables dans la construction de la cathédrale d'Ely. Ainsi la lanterne ou l'octogone est fort remarquable; il en est de même de la chapelle de la Sainte-Vierge, qui n'a pas été placée à l'endroit qui lui est spécialement consacré dans toutes les cathédrales, et qui forme un édifice à part. La façade principale est formée par une seule tour fort élevée

Le plan géométral est en forme de croix latine, le transsept étant plus rapproché de l'abside que du portail de l'ouest. La longueur hors œuvre, y compris le porche de Galilée, est de 540 pieds. La longueur hors œuvre du transsept est de 190 pieds. La longueur de la nef est de 250 pieds; la largeur, y compris les bas-côtés, est de 78 pieds. L'octogone a 65 mètres de diamètre. La chapelle de la Sainte-Vierge, actuellement la chapelle de la Trinité, a 100 pieds de long sur environ 50 pieds de large. Le plan de cette cathédrale est d'une belle régularité et d'un ensemble très-harmonieux.

L'octogone et la lanterne, à l'intérieur de l'église, produisent un effet charmant. Quatre des côtés sont formés par les grandes travées qui communiquent dans le vaisseau et le transsept; les quatre autres côtés ont un caractère d'originalité qui n'est pas sans élégance. L'arcade inférieure est accompagnée d'une colonnette portant une espèce de niche ornée; elle est surmontée de trois petites arcades entourées de feuillages, servant également de niches. Au-dessus s'ouvre une large fenêtre à quatre divisions, couronnée d'un réseau du meilleur goût. C'est un *tracery*, suivant l'expression des Anglais, formé de quatre-feuilles et de cœurs allongés, agencés avec élégance.

La grande nef est d'une architecture pesante; cela vient du style romano-byzantin qui y domine presque exclusivement. Les piliers n'ont point de chapiteaux ouvragés; ils sont surmontés de simples dés cubiques. Les arcades sont semi-circulaires, de même que celles du triforium.

La façade de l'ouest n'est pas richement décorée. Le porche qui précède la grande tour n'est pas dépourvu d'ornements; mais il est en saillie et rompt ainsi l'harmonie des grandes lignes de la tour centrale. La muraille extérieure du transsept méridional offre une disposition architecturale fort remarquable; cette ordonnance un peu sévère tire sa beauté de la manière habile dont l'architecte a su placer toutes les baies. Au premier étage sont trois fenêtres à lancette, dont celle du milieu un peu plus haute que les deux autres. Au second étage sont cinq fenêtres également à lancette : celle du milieu est plus haute que les deux autres de chaque côté qui vont en décroissant. Au troisième étage sont trois fenêtres à lancette semblables; elles sont accompagnées de deux fenêtres trilobées simulées, en forme de niches. Au sommet du pignon il y a trois espèces de rosaces simples, creusées dans la muraille et peu profondes. Les deux contreforts d'angle sont aussi divisés en étages et ornés d'arcades multilobées, formant des niches. Enfin, faisant retraite, sont deux ailes, percées chacune d'une fenêtre, et garnies à leur extrémité latérale de contre-forts couronnés de clochetons aigus, ornés de crosses végétales.

La chapelle de la Sainte-Vierge ou de la

Trinité est une des plus charmantes constructions du style ogival rayonnant ou *décoré*, comme disent les antiquaires anglais. L'ornementation de cette chapelle est très-riche et très-finement exécutée. Les fenêtres sont remplies de meneaux qui s'épanouissent au sommet, en figures très-variées. Les piliers eux-mêmes, qui séparent les fenêtres et qui soutiennent les voûtes, sont ornés de panneaux et de petites aiguilles à feuillages. Enfin, les voûtes sont appuyées sur des nervures nombreuses, habilement construites et heureusement distribuées. L'ensemble de cette chapelle forme un petit monument charmant. Nous devons ajouter, en finissant cette courte notice, que la cathédrale d'Ely est un des édifices les plus complets et les plus remarquables que le moyen âge catholique ait construits en Angleterre.

Cathédrale de Péterborough. — L'église de Péterborough n'est pas, à proprement dire, une cathédrale, puisque l'évêché est un de ceux qui furent érigés par le roi Henri VIII, sans aucune participation de l'autorité ecclésiastique compétente. Nous ne ferons pas l'histoire de l'église abbatiale de Péterborough, appelée d'abord Medeshamsted : nous indiquerons seulement les dates de la construction du monument actuel. Au mois de mars 1117, Jean de Sais, alors abbé, jeta les fondations d'une nouvelle église, à la place de celle qui avait été ruinée par l'incendie; mais il ne réussit pas à la terminer. Les travaux furent interrompus à sa mort, qui arriva dans l'année 1125; trois ans seulement après sa mort, un abbé fut élu, qui gouverna l'abbaye pendant cinq ans, sans s'occuper beaucoup de la reconstruction de l'église; mais son successeur, Martin de Vecti, travailla avec la plus grande assiduité à son achèvement complet. L'église fut consacrée à saint Pierre en 1140, selon quelques auteurs, ou en 1143, suivant d'autres. Ce monument s'est, en grande partie, conservé jusqu'à nos jours, et forme la cathédrale actuelle de Péterborough. Nous allons mentionner quelques-unes des additions les plus importantes. L'abbé Guillaume de Waterville, qui fut déposé en 1175, après avoir gouverné l'abbaye pendant 30 ans, rebâtit le transsept, la grande tour centrale, ajouta des cloîtres, et fonda une chapelle consacrée à saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry. Son successeur, Benoît, prieur de Cantorbéry, qui fut élu en 1177, acheva ces travaux, et construisit la nef d'une manière supérieure à ce qu'elle était auparavant, depuis la tour centrale jusqu'au porche. Mais comme on dit que l'église était entièrement terminée à l'époque de sa dédicace, en 1143, et qu'il n'est fait mention dans l'histoire d'aucun désastre qui l'aurait en partie ruinée, on ne peut pas supposer que les travaux des abbés Guillaume et Benoît, furent une complète réédification ; ils consistèrent probablement en additions plus ou moins considérables, ou en détails d'ornementation.

En l'absence de documents écrits, certains antiquaires attribuent la plus belle partie de la cathédrale de Péterborough aux abbés Acharias et Robert de Lindsey, qui gouvernèrent successivement l'abbaye depuis l'année 1200 jusqu'à l'année 1222.

Richard de Londres, élu abbé en 1273, éleva le grand clocher.

La chapelle de la Sainte-Vierge, qui fut détruite du temps de Cromwell, fut bâtie par l'abbé William Parys.

Robert Kirton, élu abbé en 1496, réédifia la partie orientale de l'église qui, du temps de Gunton, était principalement connue sous le nom du dernier constructeur. L'abbé Robert mourut en 1528, et eut pour successeur Jean Chambers, qui fut le dernier abbé légitime, et, plus tard, le premier évêque schismatique de Péterborough.

Voici les dimensions principales de l'église de Péterborough : largeur de la façade occidentale, 156 pieds; longueur de la nef depuis la muraille de l'ouest jusqu'à l'entrée du chœur, 266 pieds; longueur du transsept, 184 pieds; longueur du chœur depuis l'entrée jusqu'à la muraille orientale de l'abside, 128 pieds; largeur de la chapelle de la Sainte-Vierge, 83 pieds; longueur totale hors œuvre, 479 pieds; hauteur totale depuis le pavé jusqu'à la voûte en bois, 81 pieds; hauteur de la lanterne, 135 pieds.

La grande nef présente, à l'intérieur, les caractères d'un beau style romano-byzantin. Les piliers sont circulaires, monocylindriques ou à plusieurs pans. Les chapiteaux sont remplacés par des espèces de prismes peu élégants. Les arcades sont entourées d'une archivolte ornée de billettes. La galerie s'ouvre sur la nef par deux arcs à plein cintre, enfermés dans un autre arc plus grand, également à plein cintre. Toute cette construction est majestueuse et n'est pas dépourvue de hardiesse.

La chapelle de la Sainte-Vierge, en style perpendiculaire anglais, mérite une mention particulière, à cause des voûtes qui s'étalent en branches de palmier et ornées, au milieu de leurs nervures innombrables, de petits panneaux gothiques à plusieurs lobes : l'ensemble produit un effet éblouissant.

Cathédrale de Norwich. — Le diocèse de Norwich est un des plus anciens de l'Angleterre. Le siége épiscopal fut d'abord fixé à Dunwinch, ensuite et en même temps à Dunwich et à Elmham, puis à Thetford, enfin à Norwich.

A l'époque de l'invasion de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant, Herfast, son chapelain et son chancelier, fut nommé à l'évêché d'Elmham en 1070. A la suite de démêlés assez peu honorables pour lui, il transféra le siége épiscopal à Thetford, ville alors la plus considérable du comté de Norfolk. Il y bâtit une cathédrale et un palais épiscopal, il y fut enseveli après sa mort. Son successeur fut Guillaume Balfagus, ou Beaufo, qui était aussi chapelain et chancelier du roi Guillaume I^{er}; il fut nommé évêque en 1085. Durant les six années de son épiscopat, il s'appliqua beaucoup à remplir les devoirs de son état; il fut un des principaux

bienfaiteurs de son église. En 1091, il eut pour successeur Herbert de Losing, ou Lozinga, qui vint de Normandie, avec Guillaume le Roux : cet évêque, s'étant rendu coupable de simonie, fut suspendu de ses fonctions pendant quelque temps. A l'époque de son absolution, il transféra le siége épiscopal de Thetford à Norwich. Là il jeta les fondements d'une nouvelle cathédrale, en 1096, et le pape Pascal, bientôt après, l'établit église mère de tout le comté de Norfolk et de celui de Suffolk. Les plus anciennes parties de la cathédrale et du palais épiscopal indiquent évidemment un travail normand ; on peut cependant les considérer comme l'ouvrage de l'évêque Herbert, qui mourut le 22 juillet 1119. Blomefield, dans son Histoire du comté de Norfolk, attribue à cet évêque le chœur, le transsept et la tour centrale ; il établit, en outre, dans cette même Histoire, que Eborard, successeur de l'évêque Herbert, compléta cette cathédrale, en bâtissant la grande nef et les collatéraux. En 1171, le feu endommagea le monument ; mais les ravages de l'incendie furent réparés par l'évêque Jean d'Oxford.

La chapelle de Notre-Dame fut construite par Walter de Suffield, homme d'une insigne piété et d'une grande munificence, et qui occupa le siége épiscopal de Norwich depuis 1244 jusqu'à 1257. Alors la cathédrale fut achevée dans ses principaux membres, de manière que dans la suite on n'y fit que des additions faciles à reconnaître.

Le frontispice de l'ouest présente deux parties bien distinctes ; la plus ancienne est romano-byzantine et se voit aux deux côtés. Les portes latérales, la galerie simulée qui les surmonte, les fenêtres accompagnées de fenêtres aveugles, sont en plein cintre. La plus moderne appartient au style perpendiculaire anglais. Elle est au centre et se compose principalement d'une immense fenêtre ogivale remplie de meneaux perpendiculaires.

En voyant l'église du côté du sud-est, on reconnaît également les signes de ces deux styles. Le plein cintre s'y montre avec toute sa gravité ; il en est de même dans la nef principale. Plusieurs gros piliers sont ornés d'espèces de cannelures torses qui s'enroulent autour du pilier. Les chapiteaux sont formés de masses cubiques lourdes et disgracieuses. Les archivoltes des arcades sont ornées de tores rompus et de chevrons brisés.

La partie orientale du chœur est très-remarquable. Les deux premiers étages sont formés par des arcs plein cintre appuyés sur des faisceaux de colonnettes. L'étage supérieur, où sont les fenêtres ogivales, et les voûtes, appartient à un style ogival très-avancé.

Le plan géométral de cette cathédrale est en forme de croix latine. En voici les principales dimensions : longueur, depuis le portail de l'ouest jusqu'à la clôture du chœur, 2?2 pieds ; largeur de la nef et des collatéraux, 72 pieds ; longueur du transsept, 177 pieds ; largeur du transsept, 30 pieds ; longueur, depuis la porte du chœur jusqu'à la muraille absidale, 170 pieds ; hauteur des voûtes, 70 pieds environ ; hauteur de la tour et de la flèche, 313 pieds.

Il nous reste à parler des cloîtres, qui ne le cèdent à aucune construction du même genre ni en beauté ni en étendue. Ils sont situés du côté méridional de la cathédrale ; on y peut entrer à l'angle nord-est et à l'angle nord-ouest. Ils forment un carré d'environ 150 pieds de côté.

Cathédrale d'Exeter.—Les commencements de l'évêché d'Exeter sont assez obscurs. Les historiens comptent neuf évêques depuis Crediton jusqu'à Aidulf. Léofric, issu d'une famille illustre de Bourgogne, transféra le siége épiscopal à Exeter. C'était un homme fort savant, qui fut en grande estime auprès du roi Edouard le Confesseur, qui le fit son chapelain et son chancelier.

L'église abbatiale de Saint-Pierre à Exeter fut choisie pour en faire la cathédrale. Cette église abbatiale avait été fondée, en 932, pour des moines de l'ordre de Saint-Benoît. L'installation de l'évêque Léofric à Exeter eut lieu en 1046. Comme il se soumit entièrement aux vues de Guillaume Ier, au moment de la conquête, il ne perdit pas son siége.

L'évêque Warelwast, d'origine normande, était fils d'une sœur de Guillaume le Conquérant. C'est à ce prélat qu'est due la fondation de la cathédrale actuelle d'Exeter, quoiqu'aucune partie de cette construction primitive ne soit parvenue jusqu'à nos jours, excepté, peut-être, les tours du transsept. Les fondements furent jetés en 1112 ; mais l'évêque ne vécut pas assez pour terminer son œuvre. Ses successeurs y travaillèrent jusque sous l'épiscopat de Henri Marischall, qui fut un grand bienfaiteur de la cathédrale d'Exeter, et mourut en 1206, après avoir occupé le siége pendant douze ans.

La cathédrale actuelle, à l'exception des tours ci-dessus mentionnées, est entièrement d'un autre âge et d'un autre style, et peut, par conséquent, être appelée la troisième cathédrale d'Exeter, depuis la translation du siége épiscopal dans cette ville. C'est, en grande partie, un édifice du style ogival secondaire, ou du *style ogival décoré*, selon le langage adopté par les antiquaires de la Grande-Bretagne. Pierre Quivil, élu évêque en 1280, en commença la construction ; mais, comme il mourut en 1291, il la laissa inachevée, et même assez peu avancée. Son successeur, Thomas Bytton, continua les travaux pendant tout le temps de son épiscopat ; il ne vécut pas assez pour voir la fin de l'œuvre. Son successeur, Walter de Stapledon, élu en 1307, occupa le siége épiscopal pendant vingt ans et fut un des principaux bienfaiteurs de la cathédrale ; il mourut aussi sans voir son église terminée. Jean Grandisson, élu évêque en 1331, tint le siége pendant quarante années, durant lesquelles il réussit à achever la cathédrale, à l'exception de la chapelle de la Sainte-Vierge et de quelques détails du frontispice occidental : on

croit que ce fut son successeur, Thomas Brentyngham, qui fit exécuter ces derniers travaux. Edmond Lacey, qui fut transféré d'Hereford à Exeter, fit construire la partie supérieure de la salle capitulaire. Le trône épiscopal, dans le chœur, l'ouvrage le plus remarquable en ce genre de toute l'Angleterre, fut érigé par Jean Boothe, qui devint évêque d'Exeter en 1465, et qui mourut en 1478.

Dimensions de la cathédrale d'Exeter : longueur à l'intérieur, depuis le portail de l'ouest jusqu'à l'entrée de la chapelle de la Sainte-Vierge, 320 pieds ; longueur de la chapelle de la Sainte-Vierge, 60 pieds; largeur de l'église, 72 pieds; longueur de la nef, depuis le portail occidental jusqu'à l'entrée du chœur, 168 pieds. La largeur de la nef et du chœur, entre les colonnes, est de 33 pieds ; longueur du transsept, du nord au sud, 138 pieds ; largeur du même transsept, 28 pieds. Hauteur des voûtes, depuis le pavé jusqu'à la partie la plus élevée, 66 pieds. Ce défaut d'élévation des voûtes nuit grandement à l'effet de l'édifice à l'intérieur. La salle capitulaire a 50 pieds de long sur 30 pieds de large.

Les piliers de la nef sont composés de colonnettes groupées, couronnées de chapiteaux très-simples, sans feuillages, ornés seulement de moulures. Les arcades sont ogivales et couvertes, à l'intrados, de moulures fort nombreuses. Le triforium, qui manque de profondeur, est formé de quatre petites arcades trilobées; au-dessus, sont les fenêtres, où l'on aperçoit déjà les premiers commencements du style perpendiculaire anglais. La grande fenêtre de la façade occidentale est large et composée d'une grande quantité de formes rayonnantes élégamment superposées.

A l'extérieur on reconnaît, au premier coup d'œil, que la tour du sud est d'architecture romano-byzantine : les caractères n'en sont pas douteux. Toute la décoration consiste en petites arcades simulées, à plein cintre, établies les unes au-dessus des autres, à quatre étages.

Quant à la façade occidentale, elle est fort intéressante, mais elle manque d'élévation. On y voit trois portes assez petites, mais reliées l'une à l'autre par la décoration la plus somptueuse. Les murailles sont entièrement couvertes de niches, de statues, de statuettes et de sculptures de toute espèce. Cette ornementation est riche et originale; on peut justement l'admirer, mais elle n'a que des rapports éloignés de ressemblance avec celle de nos grandes cathédrales françaises, quoi qu'en disent certains archéologues anglais, qui, sans doute, ne sont jamais venus sur le continent.

Cathédrale de Bristol. — L'église abbatiale de Bristol fut changée en cathédrale par le roi Henri VIII : ce n'est donc pas, à proprement parler, une église cathédrale, puisque le siége épiscopal a été établi seulement par la puissance séculière. Ce fut en 1542 que cet acte schismatique eut lieu. Nous ne ferons pas l'histoire de l'abbaye ; nous nous bornerons à quelques courts détails archéologiques, d'autant plus que l'ancienne église abbatiale de Bristol est tout à fait incomplète. Elle est composée d'un transsept, de deux travées, du chœur et de la chapelle de la Sainte-Vierge. La longueur intérieure est de 170 pieds ; la longueur du transsept est de 112 pieds; la largeur du chœur, y compris les ailes, est de 70 pieds ; la largeur de la chapelle de la Sainte-Vierge est de 30 pieds. Les fenêtres ne sont pas très-larges et sont toutes semblables : elles sont divisées en quatre parties par trois meneaux et surmontées de *traceries* se rapprochant beaucoup de celles du style perpendiculaire anglais. Les contre-forts sont assez lourds, et surmontés d'aiguilles pyramidales. Les galeries sont bordées de créneaux : ce qui donne beaucoup de lourdeur à l'aspect général de l'édifice.

Cathédrale d'Oxford. — Le siége épiscopal d'Oxford est encore de fondation schismatique par Henri VIII. Willis de Guimond commença la fondation du monument qui porte aujourd'hui le titre de cathédrale : ce prieur fit travailler avec ardeur à la construction qui se continua sous ses deux successeurs immédiats. Il mourut, suivant certains auteurs, en 1130, et suivant d'autres, en 1141. Plusieurs parties de l'édifice actuel indiquent des additions ou des restaurations faites à une date postérieure.

Le plan est extrêmement irrégulier. L'église consiste en une nef, composée seulement de quatre travées, accompagnée de latéraux ; d'un transsept irrégulier, d'un chœur accompagné, d'un côté, d'une nef collatérale, de l'autre côté, de deux nefs collatérales, ayant à leur suite une autre nef assez large, connue sous le nom de *Chapelle latine.* La longueur totale est de 115 pieds ; la longueur de la nef de 78 pieds ; la longueur du transsept de 101 pieds ; la longueur du chœur de 74 pieds : la largeur de la nef et des collatéraux est de 53 pieds.

Les voûtes en bois, au-dessus du chœur, sont d'une construction hardie et élégante. Les nervures en sont nombreuses et viennent retomber sur des pendentifs d'un style original et gracieux. En somme, cette église, ne mérite pas d'être comparée aux autres grandes cathédrales de l'Angleterre. La vue extérieure n'est pas très-animée : les murailles de la nef sont sans aucun mouvement ; celles de la chapelle latine sont ornées de contre-forts, qui, sans être très-saillants, ne laissent pas que d'être d'un bon effet dans la perspective. La tour centrale, surmontée d'une flèche, n'est ni très-riche, ni très-élevée.

La salle capitulaire est une belle construction du style ogival primitif, voûtée en pierre, soutenue sur des faisceaux de colonnettes de marbre de Purbeck, dont les chapiteaux sont très-délicatement ouvragés. Des cloîtres anciens il ne reste que quelques débris propres à en faire apprécier le style et l'étendue.

Cathédrale de Lichfield. — Suivant le récit du Vénérable Bède, dans le cours du VII

siècle, Céadda établit son siége épiscopal à Licitfield, aujourd'hui Lichfield, où il mourut et fut enseveli. Vers 690, Hedda, étant en possession de ce siége épiscopal, bâtit la première église cathédrale, qui fut dédiée à saint Pierre et consacrée dans le mois de janvier, en 700. Quelques auteurs disent qu'Osway avait construit en ce lieu une église précédemment, et que Hedda ne fit que la réparer et l'agrandir. Quoi qu'il en soit, vers l'année 785, Offa, roi de Mercie, voulut faire ériger en archevêché le siége de Lichfield. Il fit demander à Rome les honneurs du pallium et la juridiction métropolitaine pour l'évêque de Lichfield. Higebert, alors évêque, mourut sur ces entrefaites, et son successeur, Addulf, jouit de la dignité archiépiscopale durant la vie du roi Offa; mais à la mort de ce prince, le pape Léon III rétablit l'archevêque de Cantorbéry dans tous les droits de métropolitain sur l'évêché de Lichfield.

Depuis cette époque jusqu'à la conquête des Normands, l'histoire de ce siége ne présente rien d'intéressant. En l'année 1085 ou 1086, pour obéir aux prescriptions du concile de Londres de 1075, Pierre, évêque de Lichfield, transféra le siége épiscopal à Chester, où il mourut et fut enseveli. Son successeur, Robert de Lymesey, transféra le siége épiscopal à Coventry; Roger de Clinton, qui fut sacré en 1128, rétablit le siége à Lichfield, et prit le titre d'évêque de Lichfield et Coventry.

Roger de Clinton fut un des grands bienfaiteurs et de la ville et de la cathédrale de Lichfield. Il reconstruisit entièrement son église, et on reconnaît encore à présent quelques fragments de construction qui remontent à cette époque. Il suffit de voir la cathédrale actuelle de Lichfield pour se convaincre que les diverses parties du monument les plus considérables appartiennent à des dates plus rapprochées de nous. Walter de Langton, sacré évêque en 1296, commença la construction de la chapelle de Notre-Dame, et fit voûter le transsept; il mourut en 1321. Roger de Norburg lui succéda et continua les travaux importants qu'il avait commencés. L'écrivain Fuller dit que l'évêque Heyworth, consacré en 1420, acheva la cathédrale : elle resta dans cet état jusqu'au temps des guerres civiles. Aucune cathédrale, en Angleterre, n'eut à souffrir des discordes intestines de la Grande-Bretagne autant que celle de Lichfield. Les deux partis s'y établirent successivement, comme dans une citadelle, de sorte qu'elle eut à souffrir doublement dans la lutte. En 1661, cette église était dans le plus triste état de mutilation : la restauration en fut achevée en huit ans.

Quoique la cathédrale de Lichfield ne soit pas une des plus grandes de l'Angleterre, elle possède néanmoins plusieurs particularités fort intéressantes. C'est la seule cathédrale de ce pays qui ait trois flèches, et qui soit parfaitement isolée.

Le plan est en forme de croix : le transsept est plus rapproché du portail occidental que de l'abside. L'église se termine à l'est par la chapelle de la Sainte-Vierge, composée de neuf travées et terminée par trois pans. Dimensions principales : longueur totale hors œuvre, 400 pieds; longueur du transsept, 187 pieds; longueur de la nef, à l'intérieur, depuis le portail de l'ouest jusqu'à la porte du chœur, 175 pieds; longueur du chœur, y compris la chapelle de la sainte Vierge, 195 pieds; longueur du transsept à l'intérieur, 152 pieds; largeur de la nef, y compris les collatéraux, 66 pieds; largeur du chœur 37 pieds; largeur du transsept, 28 pieds; hauteur des voûtes, 60 pieds; hauteur de la tour centrale et de sa flèche, 353 pieds; hauteur des deux tours du portail et de leurs flèches, 183 pieds. La salle capitulaire a 42 pieds de long, 27 de large et 23 de haut.

La façade de la cathédrale de Lichfield est très-ornée et admirablement complétée par les deux clochers latéraux. Les trois portails sont moins développés que dans la plupart de nos grandes cathédrales de France. Il est à remarquer, en effet, que les portails, en Angleterre, ne sont jamais ni si vastes, ni si ornés que chez nous. Les voussures y sont moins profondes, les voussoirs moins ornés. Au-dessus des portes règne une espèce de galerie composée d'arcs trilobés, avec des statuettes. Les supports, placés au-dessus, étaient primitivement destinés à porter des statues. Il n'y en a actuellement aucune, soit qu'elles n'aient jamais été exécutées, soit qu'elles aient été détruites par le zèle puritain des prétendus réformés. La grande fenêtre centrale, placée en retraite, avec sa rosace largement épanouie, produit un bel effet. Le comble est lui-même couvert d'espèces de panneaux d'ornementation, servant d'encadrement à une statue de la sainte Vierge qui domine tout l'édifice.

La chapelle de la Sainte-Vierge appartient au style ogival décoré, ou secondaire, quoique les piliers en soient assez lourds et dépourvus de couronnement pyramidal. Cette chapelle est presque aussi élevée que le chœur, à l'extérieur, et les fenêtres en sont remarquablement gracieuses. Elles sont divisées en trois compartiments et remplies au sommet d'un réseau de trèfles. Au dehors, l'ogive de l'arcade est accompagnée de moulures qui se redressent en pointe et montent jusqu'au sommet. La forme polygonale de l'abside de cette chapelle se rencontre rarement dans les monuments d'Angleterre, tandis qu'elle est fort commune en France.

Cathédrale de Gloucester. — Tous les auteurs sont d'accord pour admettre que Aldad ou Elded fut évêque de Gloucester en 490, et que Theonus, son successeur, fut transféré à Londres en 553. Mais, par suite des malheurs qui pesèrent sur ce pays, de même que sur la plupart des contrées de l'Europe, à l'époque de l'invasion des Normands, l'évêché de Gloucester disparut complétement. Ce fut l'antique abbaye de Saint-Pierre, à Gloucester, qui le remplaça : le roi Henri VIII, par un acte schismatique, l'érigea en évêché par sa propre autorité, en faveur de Jean

Wakeman, dernier abbé de Tewkesbury et chapelain du roi

Le roi Guillaume Ier après la conquête de l'Angleterre, fit nommer Serlo, moine normand, à la tête de l'abbaye de Gloucester. Cet abbé commença une nouvelle église, en 1089, dont Robert, évêque de Hereford, posa la première pierre; mais elle ne fut finie qu'en 1100, époque à laquelle elle fut consacrée avec grande pompe par Sampson évêque de Worcester, assisté de Gundulph, évêque de Rocester, et de Henri, évêque de Bangor. Une grande partie de cette église subsiste encore et porte les caractères architectoniques de la période archéologique à laquelle elle fut bâtie.

Dimensions de l'église de Gloucester : longueur extérieure, y compris la chapelle de la Sainte-Vierge, 423 pieds; longueur du transsept, 147 pieds; longueur intérieure, 400 pieds; longueur de la nef, 174 pieds; longueur du chœur, 140 pieds; longueur de la chapelle de la Sainte-Vierge, 92; longueur du transsept dans œuvre, 128 pieds; largeur de la nef, 41 pieds; largeur du collatéral du nord, 20 pieds 10 p.; largeur du collatéral du sud, 22 pieds; largeur du chœur, 34 pieds 6 p.; largeur de la chapelle de la Sainte-Vierge, 26 pieds 4 p.; largeur du transsept, 37 pieds 6 p.; hauteur de la nef, 67 pieds 7 p.; hauteur des collatéraux, 40 pieds 6 p.; hauteur du chœur, 86 pieds; de la chapelle de la Sainte-Vierge, 46 pieds 6 p.; hauteur de la tour à la base de la flèche, 225 pieds. Les cloîtres forment un carré de 146 pieds sur 145 pieds; ils ont 19 pieds de large sur 18 de haut.

Nous devons faire quelques remarques sur le plan géométral de la cathédrale de Gloucester. Tous les piliers de la nef sont ronds. Le transsept est placé plus près de la région absidale que du portail de l'ouest; on y voit deux petites chapelles orientées, comme dans les monuments de la période romano-byzantine. Deux chapelles absidales, placées de chaque côté de la chapelle de la Sainte-Vierge, sont à cinq pans. La chapelle de la Sainte-Vierge forme une petite église à cinq travées, avec un transsept et un sanctuaire; cette chapelle est charmante. L'entrée en est surmontée d'une espèce de tribune très-ornée. Les fenêtres, larges et hautes, sont traversées de meneaux perpendiculaires. Les voûtes sont chargées de moulures qui s'entrecroisent dans tous les sens. Il en est de même des voûtes des cloîtres : il est impossible de rien imaginer de plus riche et de plus gracieux.

L'extérieur de l'église de Gloucester n'a rien de très-remarquable. Le portail de l'ouest est très-simple.

Cathédrale de Hereford. — Les antiquités ecclésiastiques de Hereford sont fort obscures. Ce qui paraît certain, c'est que Putta fut évêque de Hereford en 680, quoiqu'on ne sache pas exactement combien de temps il occupa ce siége. On ne trouve aucun document historique qui fasse mention de la cathédrale de Hereford avant 825, lorsque Millfred, vice-roi d'Egbert, roi de Mercie, construisit un édifice que le chroniqueur, Jean Brompton, dit avoir été une admirable église de pierre. Moins de deux siècles après, cet édifice était dans un tel état de délabrement, que l'évêque Athelstan, qui fut promu à ce siége en 1012, entreprit de reconstruire entièrement sa cathédrale. Les vieux historiens n'entrent à ce sujet dans aucun détail. Ce second monument fut détruit bientôt après par les malheurs de la guerre.

Robert Lozing, ou Robert de Lorraine, sacré en 1079, commença la réédification de sa cathédrale sur un plan plus étendu, et d'après le style architectonique usité de son temps. On dit que l'évêque Raynelm, qui gouverna le diocèse de Hereford, de 1107 à 1115, compléta la nouvelle église. Aucune partie du monument actuel n'est antérieure à la construction de l'évêque Robert de Lorraine. Depuis l'épiscopat de Lozing et de Raynelm, plusieurs autres prélats ont fait des additions et des changements à la cathédrale. La partie qui avoisine l'autel fut construite probablement par l'évêque de Vere, entre les années 1186 et 1199, le style de l'architecture étant exactement celui qui était en vigueur à cette époque. La chapelle de la Sainte-Vierge et la crypte établie dessous paraissent être d'une date un peu postérieure. L'évêque de Breuse passe pour avoir fait élever la grande tour centrale, entre les années 1200 et 1215; mais il est évident que les parties supérieures de cette tour ne peuvent pas être rapportées à cette époque. La voûte septentrionale du grand transsept a été faite probablement par les soins de l'évêque Cantilupe, qui siéga sur le trône épiscopal de Hereford depuis l'année 1275 jusqu'à l'année 1282. Bientôt après fut bâtie la salle capitulaire et une partie des cloîtres. C'est encore à cette époque qu'il faut attribuer les collatéraux de la nef et du chœur, le transsept méridional, et enfin la partie extérieure du grand porche du nord.

Dimensions de la cathédrale de Hereford : longueur hors œuvre, 352 pieds; longueur dans œuvre, 325 pieds; longueur hors œuvre du transsept de l'ouest, 175 pieds; longueur dans œuvre du même transsept, 150 pieds; longueur hors œuvre du transsept de l'est, 131 pieds; longueur dans œuvre du même transsept, 106 pieds; longueur de la nef, 130 pieds; longueur du chœur, 96 pieds. La largeur de la nef et des ailes est de 74 pieds; celle du chœur, 76 pieds; la hauteur des voûtes à la nef est de 70 pieds; celle des voûtes du chœur et du transsept occidental, 64 pieds; celle de la grande tour centrale depuis la base jusqu'aux créneaux est de 140 pieds.

Le plan par terre de cette cathédrale est en croix à doubles croisillons. Tous les piliers de la nef sont ronds; il en est de même de trois piliers qui se trouvent au transsept de l'est. La chapelle de la Sainte-Vierge se termine carrément, disposition commune à presque toutes les cathédrales de la Grande-Bretagne.

Par la ruine de la partie occidentale des

cloîtres, toute la partie méridionale est visible. Le bas côté est éclairé par des fenêtres du style ogival décoré, c'est-à-dire de l'époque secondaire. Les contre-forts ne sont pas couronnés de clochetons. Le *clerestory* est du dessin le plus simple. En d'autres endroits de l'église, on voit des fenêtres d'inégale dimension. Les plus larges appartiennent au style perpendiculaire anglais; les autres appartiennent au style ogival primitif.

La partie orientale de la chapelle de la Sainte-Vierge, de même que les autres murailles de cette même chapelle, offrent un beau modèle du style ogival primitif, sauf les galeries du comble à créneaux, qui appartiennent à une époque postérieure. On y voit cinq belles fenêtres à lancettes, au-dessous desquelles sont des panneaux remarquables, carrés ou ovales ou en losange. Cette chapelle est flanquée de deux contre-forts carrés, surmontés de clochetons pyramidaux très-élégants. La construction intérieure de ce petit monument est très-belle. Les chapiteaux des colonnettes sont bien sculptés. Au-dessous est une crypte partagée en deux nefs par une rangée de colonnes.

Cathédrale de Worcester. — Du temps de l'évêque Oswald, l'église abbatiale de Sainte-Marie devint la cathédrale de Worcester. Le style et les détails architectoniques de la cathédrale actuelle au chœur, à la chapelle de la Sainte-Vierge, au transsept oriental, appartiennent au style ogival primitif, sans que l'on puisse nommer les évêques qui les ont fait construire. On ne peut être dirigé dans cette appréciation archéologique que par les règles de l'analogie et de la critique des monuments. La cathédrale de Worcester ayant été consacrée par l'évêque Silvestre, en 1218, en présence du roi Henri III et d'un grand concours de prélats et de gentilshommes, on en peut conclure que l'église venait d'être récemment rebâtie.

Green établit que la nef de cette cathédrale, depuis les arcades de l'ouest du grand transsept jusqu'à la tour centrale, fut l'œuvre de l'évêque Blois, vers 1224. Durant l'épiscopat de Wakefield, lequel fut sacré évêque en 1375 et mourut en 1394 ou 1395, quelques changements furent opérés dans la partie de l'ouest, dans la nef et en d'autres endroits. Les annales de Worcester rapportent que la grande tour, c'est-à-dire la tour centrale élevée à l'intersection de la nef et du chœur, avec le grand transsept, tomba en 1175. La tour qui existe présentement semble avoir été finie en 1374, quoique le couronnement et la galerie paraissent avoir été refaits à une époque plus moderne.

Dimensions de la cathédrale de Worcester : longueur hors œuvre, 426 pieds; longueur dans œuvre, 394 pieds; longueur de la chapelle de la Sainte-Vierge, 60 pieds; longueur du chœur, 120 pieds; longueur de la nef depuis le transsept de l'ouest jusqu'à la muraille orientale, 180 pieds; longueur du transsept de l'ouest, 128 pieds; longueur du transsept de l'est, 120 pieds; largeur du chœur et de la chapelle de la Sainte-Vierge, avec les bas côtés, 74 pieds, chaque collatéral ayant 18 pieds 6 p. de large; largeur de la nef majeure et des nefs mineures, 78 pieds, chaque nef mineure ayant 21 pieds de large; largeur du transsept de l'ouest, 32 pieds; largeur du transsept de l'est, 25 pieds. Hauteur des voûtes au chœur, 68 pieds, à la nef, 66 pieds; hauteur de la tour jusqu'au sommet des clochetons, 196 pieds.

Le plan est en forme de croix archiépiscopale; la salle capitulaire est ronde et a 96 pieds de diamètre dans œuvre; le cloître est carré et a 100 pieds de côté.

Les arcades de la nef sont ogivales. Le triforium est composé de deux petites arcades également ogivales. Le *clerestory* manque de hauteur; les dimensions manquent d'harmonie. La partie septentrionale du transsept du chœur présente à deux étages trois fenêtres ouvertes à côté les unes des autres, dont la baie est assez profonde et l'effet très-original. La plupart des colonnettes sont annelées.

La crypte est certainement la partie la plus ancienne de la cathédrale actuelle de Worcester, mais elle n'est pas antérieure au temps de saint Wulstan. Elle s'étend sous le chœur et consiste en une nef, terminée en abside semi-circulaire, et en deux ailes collatérales. On a ajouté à l'intérieur de cette crypte un grand nombre de colonnes, de manière que la nef majeure est divisée en quatre couloirs par trois rangées de colonnes, et chaque nef mineure en deux par un rang de colonnes semblables aux premières. Les voûtes en sont unies, lourdes et semi-circulaires.

Cathédrale de Durham. — Au rapport du Vénérable Bède, Aidan, moine du monastère d'Iona, arriva à la cour d'Oswald vers 635; il était revêtu du caractère épiscopal. Par ses exemples, non moins que par ses prédications, il réussit à convertir au christianisme les principaux personnages d'Ecosse et une grande multitude de peuple. Le roi lui donna la permission de se choisir un lieu de résidence dans le royaume : Aidan se retira dans l'île de Lindisfarne, qui depuis fut appelée l'île Sainte.

Le siége épiscopal fut conservé à Lindisfarne jusqu'au temps d'Eardulph, qui fut élu en 854. Sept ans après, à cause des incursions des Danois, il transféra le siége à Chester-on-the-street, emportant avec lui les reliques de saint Cuthbert. Il y construisit une cathédrale, dont il ne reste pas aujourd'hui le moindre vestige. Le siége épiscopal resta dans cet endroit jusqu'en 995. Alors l'évêque Aldune, redoutant l'invasion des Danois, se retira à Ripon, avec son clergé, et le corps de saint Cuthbert. De là il alla se fixer en un lieu qui depuis reçut le nom de Durham. Les reliques de saint Cuthbert furent d'abord déposées sous une tente, ensuite dans une petite église, où elles restèrent jusqu'à l'achèvement de la cathédrale, bâtie par l'évêque Aldune. Telle est l'origine du siége de Durham, et quoique l'évêque et son clergé aient été obligés de se réfugier à Lindisfarne pour échapper à la vengeance de Guil-

laume le Conquérant, ils revinrent bientôt à Durham.

Guillaume le Conquérant fit placer sur le siége de Durham Walcher, homme de naissance illustre, originaire de la Lorraine, auquel il donna une grande puissance et le comté de Northumberland; mais cet évêque, exerçant sa juridiction civile avec trop de sévérité, fut assassiné le 14 mai 1080. Son successeur fut Guillaume de Saint-Calais, qui commença, en 1093, la cathédrale actuelle de Durham; mais il mourut deux ans après, sans avoir vu les travaux terminés. Ranulphe Flambart, qui lui succéda, finit la construction des murailles, et Galfrid Rufus ou le Roux, l'évêque qui vint immédiatement après lui, construisit la salle capitulaire, actuellement démolie. Hugues Pudsey, qui tint le siége épiscopal depuis 1153 jusqu'à 1195, fit bâtir le *porche de Galilée*. Durant l'épiscopat de Richard Poore et de Nicolas Fernham, la nef fut voûtée, la tour centrale, les parties avoisinantes, la chapelle des Neuf-Autels, derrière le chœur, furent également bâties. La partie inférieure des tours de l'ouest fut construite par Walter Kirckham, entre les années 1249 et 1260. Anthony Beck, élu en 1283, voûta le chœur et bâtit la sacristie. D'autres évêques firent des additions et des modifications à la construction générale du monument, mais le corps de l'édifice resta le même, sauf plusieurs actes de vandalisme, commis à l'époque de la prétendue réformation et par le fanatisme des puritains.

Dimensions de la cathédrale de Durham: longueur totale dans œuvre de l'est à l'ouest, y compris la chapelle des Neuf-Autels et le porche de *Galilée*, 510 pieds; longueur du transsept du nord au sud, 170 pieds; longueur de la chapelle des Neuf-Autels, dans la même direction, 135 pieds; largeur de la nef et des ailes, 80 pieds; largeur du chœur et des collatéraux, 80 pieds; largeur du transsept avec ses collatéraux, 62 pieds; hauteur de la nef et du chœur, 69 pieds 6 p.; hauteur des tours de l'ouest, 138 pieds; hauteur de la grande tour centrale, 214 pieds.

Le plan géométral de cette cathédrale a cela de particulier, que la région absidale est terminée par une espèce de second transsept, connu sous le nom de chapelle des Neuf-Autels. Le transsept est placé plus près de la région absidale que du portail de l'ouest; celui-ci est précédé d'un porche ou *chapelle de Galilée* (comme porte le plan dessiné par B. Baud et gravé par B. Winkles), beaucoup plus étendu que dans les autres cathédrales d'Angleterre. On y compte 12 piliers ou colonnes doublées. La construction de cette chapelle est très-intéressante: les colonnes doublées sont très-élégantes et très-hardies; elles soutiennent des arcades ornées de chevrons brisés en très-grande quantité. L'effet de ce petit monument accessoire est très-original.

L'architecture de la chapelle des Neuf-Autels est belle et curieuse. La partie inférieure des murailles est décorée d'arcatures trilobées, surmontées de quatre-feuilles. Les arcades sont toutes à ogive aiguë; les piliers sont formés de colonnettes groupées, dont le fût est annelé vers le milieu de la hauteur. Les voûtes sont appuyées sur des nervures sculptées.

Dans la grande nef, on voit de grosses colonnes rondes, dont le fût est orné de losanges ou réticulations ou d'espèce de zigzags régulièrement espacés. Les arcades sont semi-circulaires et ornées de moulures romano-byzantines. L'effet extérieur est fort imposant.

Cathédrale de Carlisle. — La ville de Carlisle, ravagée par les pirates du Nord, fut abandonnée pendant près de deux siècles. Elle fut relevée de ses ruines par le roi Guillaume le Roux, qui y plaça, comme gouverneur, Gauthier, prêtre normand, et qui y construisit un monastère dédié à la sainte Vierge. Le monastère fut achevé et doté par Henri I^{er}, qui y plaça des chanoines réguliers. L'église abbatiale devint cathédrale lorsqu'un siége épiscopal fut établi à Carlisle. Cet établissement eut lieu lorsque Athelwold, chapelain et confesseur du roi Henri I^{er}, prieur de Carlisle, fut sacré évêque par l'archevêque d'York, nommé Thurstan. L'érection du siége épiscopal de Carlisle, dit Willis, qui cite l'*Anglia sacra*, date du 11 avril 1133, et le sacre de Athelwold eut lieu le 14 mai de la même année.

Telle est l'origine de l'évêché de Carlisle, qui est moins ancien que la plupart des évêchés d'Angleterre. Les documents historiques concernant la construction de la cathédrale actuelle de Carlisle sont peu nombreux, et les dates des principales parties du monument peuvent être plus aisément fixées par le style de l'architecture que par des documents authentiques. Lorsque cet édifice était intact, c'était un noble et magnifique édifice; mais, hélas! les puritains du temps de Cromwell détruisirent la plus grande partie de la nef et se servirent des matériaux pour en faire des constructions militaires. Le transsept, avec ce qui reste de la nef, est évidemment de l'époque de la fondation du prieuré du temps de Henri I^{er} et de Gauthier. Le chœur et ses collatéraux sont d'un style d'architecture entièrement différent. Camden dit que cette partie du monument fut élevée au moyen de contributions spéciales, vers l'année 1350: la forme et les détails de cette construction sont bien en rapport avec cette date. En 1292, un incendie accidentel détruisit la cathédrale, avec la moitié de la ville. Dans cet incendie, cependant, la nef n'eut sans doute pas trop à souffrir, car elle conserva sa forme et son apparence primitive jusqu'au temps des guerres civiles du XVII^e siècle. Le chœur probablement souffrit davantage, puisqu'il fut rebâti peu de temps après. Le souverain pontife avait accordé des indulgences à ceux qui contribueraient en quelque manière, en donnant de l'argent, des matériaux, ou en travaillant à l'œuvre sainte. Camden dit que le beffroi, c'est-à-dire la tour centrale, fut élevé par l'évêque William Strickland, en

1401. Hutchinson dit que quelques parties de l'édifice sacré furent agrandies ou réparées par le prieur Gondibour, en 1484, s'il faut s'en rapporter aux lettres initiales qu'on lit sur ces parties. D'autres réparations, additions ou modifications furent faites successivement par plusieurs prieurs : il est inutile de les indiquer en détail.

Longueur de l'église de Carlisle : longueur du chœur, 137 pieds; longueur du transsept, 124 pieds; largeur du chœur et des ailes, 71 pieds; largeur du transsept, 28 pieds; hauteur du chœur depuis le pavé jusqu'au sommet de la voûte, 75 pieds; hauteur de la tour jusqu'au sommet du parapet, 127 pieds.

Cette cathédrale fut dédiée à l'honneur de la sainte Vierge. Le plan en est aujourd'hui fort irrégulier, à cause de l'absence de la nef. L'aspect de l'édifice est sévère et imposant, comme celui de tous les monuments qui ont été élevés durant la période romano-byzantine.

Cathédrale de Chester. — Dans l'histoire du pays de Chester par Ormerod, on lit des détails sur la formation de l'abbaye de Saint-Werburgh, à Chester. Hugues, comte de Chester, la sixième année du règne de Guillaume le Roux, commença la construction d'un nouveau monastère pour y placer des moines de l'ordre de Saint-Benoît. Richard, moine de l'abbaye du Bec, en fut établi le premier abbé. Le siége épiscopal de Chester est encore un de ceux qui furent établis par un acte schismatique du roi Henri VIII. L'église abbatiale fut alors désignée pour être la cathédrale. Ce n'est pas un édifice magnifique : il n'est pas toutefois dépourvu d'intérêt. Il est bâti en forme de croix, mais si irrégulièrement que le croisillon du sud n'est pas du tout en rapport avec celui du nord. L'ensemble n'a pas une grande distinction et ne peut guère être comparé qu'aux cathédrales irrégulières de Rochester, de Bristol et d'Oxford. La position, en outre, n'est pas propre à faire valoir l'édifice, car il est entouré de maisons et de constructions de différent genre.

Dimensions de la cathédrale de Chester : longueur totale de l'est à l'ouest, 350 pieds; longueur de la nef, 175 pieds; longueur du chœur, 100 pieds; longueur de la chapelle de la Sainte-Vierge, 60 pieds; longueur du transsept du nord au sud, 180 pieds; largeur de la nef, y compris les ailes, 74 pieds 6 p.; largeur du chœur et des collatéraux, 74 pieds 6 p.; hauteur de la nef et du chœur, 78 pieds; hauteur de la tour, 127 pieds; hauteur de la chapelle de la Sainte-Vierge, 33 pieds.

L'intérieur de cette cathédrale ne produit pas un effet très-satisfaisant. Les murailles sont nues et dépourvues de triforium dans leur hauteur. Les voûtes sont remplacées par un plafond en bois qui détruit toute perspective et fait paraître l'église moins élevée qu'elle l'est en réalité. On regrette cette disposition d'autant plus vivement, qu'on aperçoit la naissance de voûtes en pierres. Le clerestory est plus haut qu'à l'ordinaire et compense en quelque sorte l'absence du triforium. Les piliers sont construits en faisceau de colonnettes, avec de riches bases et des chapiteaux à feuillages. Les arcades sont ogivales, formées de deux centres et de belle dimension.

Il n'y a pas de crypte sous cette église, et les monuments funéraires qui s'y trouvent ne sont ni nombreux ni remarquables. Les cloîtres sont bâtis du côté du nord de l'église, contrairement à l'usage; ils ont environ 110 pieds de carré. Le style architectonique qui domine dans leur construction est celui du XV^e siècle; les voûtes sont en pierre, avec des clefs sculptées.

Cathédrale de Ripon. — L'évêché de Ripon est de création moderne. C'est un établissement fait en dehors des règles canoniques, par la puissance séculière, en dehors de l'autorité ecclésiastique. La ville de Ripon fut la proie de grands malheurs à plusieurs reprises, et elle eut beaucoup de peine à se relever de ses ruines. L'église d'un monastère de Bénédictins fut convertie en cathédrale. On en connaît à peine l'histoire archéologique, et on ne possède qu'un petit nombre de pièces authentiques propres à faire connaître les dates de la construction. Un travail fort étendu a été fait sur ce sujet par Robert Darley Waddilove, en 1810. Dans cet ouvrage, on attribue le frontispice de l'ouest, y compris les tours, la tour centrale, le transsept, avec une partie du chœur et des collatéraux, au temps d'Etienne, et ces parties de l'édifice sont regardées comme ayant été élevées par Thurston, archevêque d'York. En 1317, l'église et la ville de Ripon furent détruites par les Ecossais. Le rétablissement en eut lieu par les efforts de l'archevêque Melton. On dit qu'il agrandit l'église du côté de l'est, presque du double de l'étendue primitive. Cela se passait vers 1331. Le même auteur pense que la grande fenêtre de la muraille orientale fut exécutée dans la dernière partie du XIV^e siècle.

Quoique la cathédrale de Ripon ne puisse le disputer en magnificence à quelques-unes des grandes cathédrales de l'Angleterre, elle est cependant supérieure à celles de Carlisle, de Chester, d'Oxford, de Bristol, de Rochester et de Chichester, et elle rivalise avec celles d'Hereford, d'Exeter et de Worcester. Le plan n'a rien d'extraordinaire. Le frontispice occidental consiste en un galbe entre deux tours carrées, mais la hauteur et la largeur des murailles occidentales de la nef sont fort grandes, et les tours qui se trouvent dans la ligne de prolongement forment une partie de cette façade régulière et élégante. La partie inférieure comprise entre les deux tours est occupée par trois portails à ogives : celui du milieu est plus élevé que les deux autres, et tous les trois sont ornés de colonnettes, de moulures et de formes architecturales appartenant au style ogival primitif. Au-dessus des portes sont cinq fenêtres à lancettes semblables. Enfin, à la partie supérieure sont cinq autres fenêtres élancées, dont celle du centre plus élevée que les autres qui vont en diminuant de hauteur de chaque

côté. Les tours sont divisées en quatre étages : le premier est orné de petites arcades ogivales ; les autres le sont d'une jolie fenêtre à lancette, accompagnée de deux arcades aiguës, de même forme et de même dimension.

Dimensions de la cathédrale de Ripon : la longueur totale dans œuvre, de l'est à l'ouest, est de 266 pieds 6 pouces; longueur de la nef jusqu'à la porte du chœur, 167 pieds; longueur du chœur, 101 pieds; largeur de la nef et des ailes, 87 pieds ; largeur du chœur et des collatéraux, 66 pieds 8 pouces ; hauteur du chœur 79 pieds ; la hauteur des tours est d'environ 110 ; elle est la même pour les trois tours.

Au-dessous de la tour centrale, il y a une petite crypte ; c'est une espèce de salle voûtée sur 11 pieds de long, 7 pieds 8 pouces de large et 9 pieds de haut. Elle forme une chapelle dédiée à la Sainte-Trinité; il y avait jadis un autel. La cathédrale est consacrée à saint Pierre et à saint Wilfrid.

Le premier évêque schismatique de Ripon est Charles-Thomas Longley, élu en 1636, en vertu d'un acte du parlement.

Cathédrale de Saint-David. — Le siége de Saint-David remonte à la plus haute antiquité. L'origine en est ainsi rapportée par Willis, qui appuie son récit sur le témoignage de Godwin, Leland et Wharton. Un évêque, nommé Elveus, est dit avoir baptisé saint David. Gistilianus, autre évêque de Caerleon, était oncle de saint David. La translation du siége de Caerleon à Menevia fut due à la grande vénération pour saint David, à l'amour qu'on avait pour saint Patrice, qui en fut le fondateur ; cette même vénération pour saint David fut cause que les évêques prirent le titre de ce saint évêque, en langue vulgaire, tandis que leur titre en latin fut toujours celui d'*Episcopi Menevenses.*

Saint Patrice mourut en 472, dans la 111ᵉ année de son âge, quelques années avant que saint David gouvernât ce siége. Dubritius eut juridiction sur tout le pays de Galles, en qualité de métropolitain et d'archevêque de Caerleon : étant très-avancé en âge, il résigna son titre en faveur de saint David. Quelque temps après, Dubritius mourut en 522, ou, selon d'autres auteurs, en 612. Son successeur, David, était de race royale, étant fils de Dantus, prince de Galles, et oncle du roi Arthur. C'était un homme très-instruit et très-éloquent, et d'une incroyable austérité. Sa sainteté fut manifestée par des miracles, et il mourut après avoir gouverné son église pendant soixante-cinq ans. On connaît à peine le nom des successeurs de saint David. Lendivord, le 9ᵉ évêque, eut la douleur de voir sa cathédrale brûlée par les Saxons de l'Ouest, en 712, sous le règne du roi Ina. Le 23ᵉ évêque, Asser, fut un écrivain distingué. Sampson, le 25ᵉ évêque ou archevêque, fuyant la peste qui ravageait son pays, se retira à Dol, en Bretagne, et y fonda un siége épiscopal. L'auteur anglais avance que Sampson, ou saint Samson, exerça la juridiction métropolitaine en Bretagne, malgré les réclamations de l'archevêque de Tours. Les prétentions des évêques de Dol au titre d'archevêque ne remontent pas si haut, et l'origine en est bien connue. Quoi qu'il en soit, après le départ de Sampson, le siége de saint David perdit sa juridiction métropolitaine, et ses successeurs eurent seulement le titre d'évêques de Saint-David. Tous les évêques du pays de Galles passèrent sous la juridiction de l'archevêque de Cantorbéry.

Willis dit qu'en l'année 1176, lorsque Pierre de Leia devint évêque de Saint-David, la cathédrale fut entièrement ruinée par les Danois et autres pirates, de manière que cet évêque fut obligé de la reconstruire en grande partie. Cette reconstruction ne serait autre que celle de l'édifice actuel, comme on peut s'en convaincre en examinant les détails et les caractères de l'architecture.

Dimensions de cette cathédrale : longueur de l'est à l'ouest, 290 pieds ; longueur de la nef, 124 pieds ; longueur du chœur et de l'espace qui se trouve par derrière, 80 pieds ; longueur du transsept, 180 pieds ; largeur du vaisseau, y compris les ailes, 76 pieds ; hauteur du vaisseau, 46 pieds ; hauteur de la tour centrale, 127 pieds.

La nef est spacieuse ; il y a six arcades semi-circulaires de chaque côté, ornées de moulures toriques et de zigzags. Les arcades du triforium et des fenêtres sont également ornées de moulures romano-byzantines. Le toit de la nef n'est pas en rapport avec le style de la construction, quoiqu'il soit riche et curieux : il est plat, en chêne d'Irlande, composé de compartiments carrés, avec des pendentifs de chaque côté, unis les uns aux autres par de petits arcs dans le style Tudor, le tout délicatement travaillé.

Le chœur est très-petit; il occupe seulement l'espace qui est sous la tour centrale : il est garni de stalles assez bien sculptées.

La cathédrale est dédiée à saint David et à saint André.

Cathédrale de Llandaff. — Le siége épiscopal de Llandaff est presque aussi ancien que celui de Saint-David. Godwin assure que l'archevêque Dubritius résidait tantôt à Caerleon et tantôt à Llandaff. Lorsque Dubritius résigna son siége en faveur de saint David, Llandaff devint un siége épiscopal distinct. Le premier évêque en fut Eliud ou Telciau, personnage d'une grande réputation de sainteté, durant sa vie, à la mémoire duquel on consacra des églises après sa mort.

Llandaff et Saint-David sont situés dans le sud du pays de Galles, et leurs églises sont plus étendues et d'une architecture plus distinguée que les églises de Bangor et de Saint-Asaph, qui sont dans le nord du même pays ; mais Llandaff est dans un état de ruine plus déplorable que le monument de Saint-David. Le Reve dit que l'édifice actuel fut commencé en l'année 1120, par Urbain, qui fut sacré évêque de ce siége en 1108. Si cette église fut achevée, elle fut détruite plus tard, puisque le style du monument actuel ne saurait se concilier avec cette date reculée. Jean

de Monmouth, sacré évêque en 1296, passe pour avoir été le constructeur ou le restaurateur de la plus grande partie de sa cathédrale, et la date de son épiscopat est bien en rapport avec le style d'architecture du monument. Malheureusement cette église est aujourd'hui dans un triste état.

Le frontispice occidental est curieux, mais en ruines. La porte est à plein cintre, surmontée d'un premier rang de fenêtres, dont celle du centre est plus haute que celles qui sont de chaque côté. Entre la fenêtre centrale et les deux latérales, il y a une petite arcade très-aiguë qui simule une fenêtre fermée. Au-dessus on voit sept ouvertures, dont celle du centre est à ogive, les autres sont trilobées : cette disposition est originale et élégante. Ces ruines sont très-pittoresques et animées par la verdure qui recouvre les pierres rongées par la vétusté.

Dimensions de la cathédrale de Llandaff : longueur totale de l'est à l'ouest, y compris la chapelle de la Sainte-Vierge et la partie de la nef qui est en ruines, 270 pieds; largeur de la nef et des ailes, 65 pieds; largeur du chœur et des collatéraux, 65 pieds ; hauteur du plafond, 65 pieds ; hauteur des ailes, 30 pieds ; il y a environ 70 pieds de la nef en ruines. La chapelle de la Sainte-Vierge a 58 pieds de long, 25 de large, et 36 de haut. La cathédrale est dédiée à saint Pierre, à saint Paul, à saint Dubritius, à saint Teilciau et à saint Odoceus.

Cathédrale de Saint-Asaph. — Tous les auteurs s'accordent à dire que Kentigern, évêque de Glascow, fut le fondateur du siége épiscopal de Saint-Asaph, lorsqu'il fut contraint de quitter l'Ecosse, vers le milieu du VIe siècle. Il y resta quelques années, après quoi il revint en Ecosse, laissant Asaph, un de ses disciples, en qualité de successeur au siége épiscopal. C'était un homme plein de piété, qui donna son nom à la ville et à l'église, qui depuis fut appelée Saint-Asaph. Il mourut en 596, et depuis ce temps jusqu'à 1143, il n'est fait aucune mention de cette église ni de ses évêques. Quoiqu'il y ait eu une succession constante d'évêques, dit Tanner, cependant, à cause des guerres entre l'Angleterre et le pays de Galles, à cause d'autres malheurs, comme la révolte d'Owen Glandower, l'église cathédrale, la maison épiscopale et les maisons canoniales furent détruites. Après une de ces dévastations, ou dans la crainte d'une nouvelle, l'évêque Anian, deuxième du nom, résolut, en 1278, de transférer le siége à Ruddlan, à deux milles du côté du nord. Mais l'archevêque de Cantorbéry le détourna de son projet et lui fit changer de résolution : il lui persuada de rebâtir sa cathédrale au même endroit, plutôt que de transférer le siége épiscopal à Ruddlan. La plus grande partie de la construction actuelle est l'œuvre de l'évêque Anian. Les voûtes, ou plutôt le toit et le plafond furent détruits, en 1404, par Owen Glandower, et ne furent pas rétablis avant l'année 1490. Les murs restèrent dans un état de ruines pendant plus de quatre-vingts ans, jusqu'à ce que l'évêque Redman entreprit de réparer les murailles et de rétablir le toit. Cette cathédrale eut encore à souffrir beaucoup dans la grande révolte, lorsqu'un grand nombre de soldats, avec leurs chevaux, s'établirent dans le vaisseau de l'église et y commirent toute sorte d'indignités. Après la restauration de la monarchie, les évêques travaillèrent successivement à réparer leur cathédrale. Telle est l'histoire de la cathédrale de Saint-Asaph, qui n'est autre que l'histoire des désastres dont elle fut sans interruption assaillie et désolée. Aujourd'hui, cette église en porte encore les traces, et, en outre, elle a été défigurée par des ornements modernes d'un assez mauvais goût.

La tour, appuyée sur quatre arcades ogivales, a été voûtée en plâtre, pour imiter les nervures. Le chœur a été récemment reconstruit : les voûtes en sont également en plâtre. Il n'y a de remarquable dans le chœur que les dais des stalles, œuvre de l'évêque Redman, qui ont échappé à la destruction.

Il n'y a, dans cette église, ni crypte, ni chapelle de la Sainte-Vierge, ni cloîtres, ni salle capitulaire, ni aucun monument accessoire, funéraire ou autre, méritant d'être décrit ou mentionné.

Dimensions de la cathédrale de Saint-Asaph : longueur de l'est à l'ouest, 179 pieds ; longueur du transsept du nord au sud, 108 pieds ; largeur de la nef et des ailes, 68 pieds ; largeur du chœur, 32 pieds ; hauteur de la nef du pavé jusqu'au point le plus élevé du toit ou plafond en bois, 60 pieds ; hauteur de la tour centrale, 93 pieds.

Cathédrale de Bangor.—On ne connaît aucun détail historique sur la cathédrale primitive de Bangor. On ne voit certainement aucun vestige de l'architecture romano-byzantine dans le monument actuel. Vers le milieu du XIIIe siècle, la cathédrale fut détruite et le diocèse de Bangor ravagé par les Anglais. Il est très-probable que cette cathédrale fut rebâtie vers la fin de ce même siècle : mais elle fut certainement de nouveau détruite, en 1402, par Owen Glendower, qui y mit le feu, parce que l'évêque de Bangor, Richard Younge, défendait les intérêts du roi Henri IV. Depuis ce moment jusqu'à 1496, l'église resta en ruine : alors l'évêque Henri reconstruisit le chœur. Il aurait bien voulu restaurer entièrement son église ; mais il fut transféré à Salisbury et ensuite à Cantorbéry, ce qui l'empêcha de mettre à exécution ses bons desseins. Un des principaux bienfaiteurs de l'église de Bangor fut l'évêque Thomas Skeflington, qui fut sacré évêque le 17 juin 1509. La cathédrale eut encore à souffrir des horreurs de la révolution des puritains.

A l'intérieur, la cathédrale actuelle de Bangor est très-simple et très-pauvre. Six arcades à ogive obtuse de chaque côté, avec quelques moulures, s'appuyant sur des piliers octogones, également très-simples, séparent les collatéraux de la nef principale. Comme à Saint-Asaph, il n'y a à Bangor ni crypte, ni chapelle de la Sainte-Vierge, ni cloî-

tre, ni salle capitulaire ni monuments accessoires qui méritent une description particulière.

Dimensions de la cathédrale de Bangor : longueur de l'est à l'ouest, y compris la tour, 233 pieds ; largeur de la nef et des ailes, 60 pieds ; longueur du transsept, du nord au sud, 96 pieds ; hauteur de la nef jusqu'au point le plus élevé du plafond, 33 pieds ; hauteur de la tour, 60 pieds.

XII.

Les cathédrales d'Angleterre, même dans leur état actuel de nudité, offrent à l'observateur intelligent des marques des anciennes croyances catholiques, sous l'influence desquelles elles ont été jadis construites. Depuis trop longtemps, hélas ! ces magnifiques monuments servent aux cérémonies du culte prétendu réformé, cérémonies qui ne sont pour la plupart que la parodie de nos vieilles cérémonies traditionnelles du catholicisme. On a souvent fait la remarque que le froid protestantisme avait été, dans les arts chrétiens, ce qu'il fut constamment en religion, c'est-à-dire destructeur. L'œuvre des prétendus réformateurs du XVI° siècle fut toute de négation. A force de nier les vérités révélées, enseignées par l'Eglise, leurs descendants et leurs continuateurs en sont venus, en Allemagne, à rejeter toute révélation, à refuser de reconnaître l'existence même de Jésus-Christ. Les protestants d'Angleterre, ceux du peuple, au moins, par une inconséquence heureuse, gardent encore un grand nombre de vérités chrétiennes ; mais quels ravages n'a pas faits le socinianisme dans la classe des hommes instruits ! Chose étrange ! Plus les protestants ont d'instruction, moins ils sont chrétiens ! Punition de Dieu. — Espérons que les vieux monuments catholiques de l'Angleterre serviront bientôt au culte catholique !

XIII.

CATHÉDRALES DE BELGIQUE.

Quoique peu nombreuses, les cathédrales de Belgique méritent une attention particulière ; elles sont toutes fort intéressantes pour l'archéologue : nous avons malheureusement à regretter celle de Liége, qui a été remplacée par l'église de Saint-Paul. Nous en donnerons une description succincte, comme nous avons fait précédemment pour les cathédrales de France. Nous reproduisons ici les notes de voyage que nous avons prises sur les lieux, il y a peu d'années.

Cathédrale de Malines. — Cette église, qui jouit de la dignité métropolitaine, est dédiée à saint Rombaud. Elle est entièrement d'un gothique très-pur, et doit être rangée au nombre des monuments les plus remarquables du style ogival, non-seulement en Belgique, mais encore dans le nord de l'Europe. La nef porte les caractères du XIV° siècle, et le chœur ceux du XV° siècle. Plusieurs chapelles ne remontent pas au delà du XVI° siècle. Un vers flamand indique que la grande voûte du chœur fut achevée en 1451. Un autre vers nous apprend que la tour est parvenue, en 1513, à l'état dans lequel nous la voyons présentement. En donnant quelques détails architectoniques, nous dirons que plusieurs chapiteaux de la nef sont ornés de feuilles de chou frisé. Les chapiteaux du chœur sont couverts de feuilles arrondies au centre et découpées finement sur les bords. Les fenêtres de la nef sont rayonnantes, tandis que celles du chœur sont flamboyantes. Il y en a même plusieurs au fond du chœur qui, dans le réseau de l'amortissement, présentent la forme toute française de la fleur de lis.

Les galeries du triforium de la nef sont formées de quatre-feuilles : celles du chœur le sont de petits arcs trilobés à moulures prismatiques. Les deux grandes fenêtres, placées au fond de chaque branche du transsept, sont très-belles et très-larges. Elles sont traversées par de nombreux meneaux, couronnés de trèfles, de quatre-feuilles et de rosaces, dont l'étendue est comparable à celle des roses de quelques églises. Les voûtes sont à nervures : une grande chapelle, située au bas du vaisseau, est couverte d'une voûte dont l'intrados est orné de nombreuses nervures entrecroisées. Cette disposition, dont on trouve quelques exemples en France, en Belgique et en Allemagne, est très-commune en Angleterre. Au chœur, sur la muraille, entre chaque ogive et la galerie, on voit des quatre-feuilles lancéolés : toute la surface du mur en est couverte ; ces quatre-feuilles ont leurs angles intérieurs ornés de feuillages.

La grande tour date évidemment de la fin du XV° siècle : elle est carrée et soutenue sur chaque face par quatre contre-forts ornés de clochetons en application. Le portail principal n'a presque pas d'ornements. Quelques fenêtres à l'extérieur du chœur sont surmontées de frontons élevés, et chaque fronton est orné d'arcades trilobées fort allongées, dont la hauteur est déterminée par le rampant des deux lignes latérales.

Cathédrale de Bruges. — Cette cathédrale, dédiée sous le titre de Saint-Sauveur, reconnaît pour fondateur saint Eloi, évêque de Noyon, et pour protecteur et bienfaiteur, Dagobert, roi de France. Elle fut rebâtie, en 1358, à la suite d'un incendie qui détruisit le monument qui avait succédé au monument primitif. Cette église, presque entièrement en briques, est d'une architecture très-simple, et les caractères archéologiques y sont exprimés par l'ensemble et non par les détails : c'est assez dire qu'ils y sont peu nombreux et peu apparents. Elle produit beaucoup d'effet par ses belles dimensions. L'orgue est placé sur une tribune, au-dessus de la principale porte d'entrée du chœur, comme cela a été fait en plusieurs autres églises de Belgique. Cette disposition est fâcheuse ; les principales lignes de l'architecture sont brisées dans la perspective, et les proportions de l'édifice en sont amoindries à l'œil. On remarque au dessus de cet orgue trois statues colossales représentant Moïse, David et sainte Cécile.

Cathédrale de Gand. — L'église actuelle de Saint-Bavon, à Gand, ne porte ce titre que depuis 1540, époque à laquelle l'empereur Charles-Quint y fit la translation du chapitre collégial de Saint-Bavon : auparavant elle était sous le vocable de saint Jean. Le pape Paul IV l'érigea en cathédrale en 1559, à la sollicitation de Philippe II, roi d'Espagne.

La tour fut commencée en 1462 : elle est plus remarquable par la hardiesse de ses proportions que par la richesse de ses ornements. La hauteur en est de 272 pieds. Quatre tourelles d'angle, dégagées de la tour elle-même, qui est octogone, la font paraître carrée. La flèche, appuyée sur cette tour, et qui s'élevait à la hauteur de 365 pieds, fut détruite par le feu du ciel en 1603.

Lorsqu'on est à l'intérieur de l'église de Saint-Bavon et que l'on cherche à se rendre compte des principes architectoniques qui ont présidé à son érection, on ne tarde pas à reconnaître que le style ogival du XVe siècle y domine. Les voûtes sont hardies et élégantes : au-dessus de l'entrecroisement du transsept, on voit une voûte dont les nervures ont une disposition fort originale; elles forment deux espèces d'étoiles, à rayons opposés. Les voûtes qui recouvrent les latéraux sont bâties de manière à ne faire qu'une espèce de berceau qui se continue autour de l'abside : ce système de construction a été rarement usité en France, excepté dans la Bourgogne et le Nivernais.

Les chapiteaux ornés de feuilles découpées sont moins riches que dans les monuments du nord et du centre de la France.

En examinant les monuments de la Belgique, une remarque se présente naturellement à l'esprit de l'observateur : c'est qu'ils sont tous fort peu ornés à l'extérieur; toutes les ressources de l'architecture ont été réservées pour l'intérieur. Ainsi, à l'église de Saint-Bavon, les portails sont d'une extrême simplicité, et nullement en rapport avec la grandeur et l'importance de l'édifice. Les autres églises de Gand, comme Saint-Michel, Saint-Jacques, Saint-Nicolas, se font remarquer par la même austérité; c'est à peine si quelques clochetons donnent quelque mouvement et quelque animation à la construction. On peut ajouter à cela que le système extérieur de consolidation est tout à fait changé. Les églises étant la plupart bâties en brique, il a été nécessaire d'y introduire des modifications considérables, qui constituent le caractère propre des monuments de la Belgique. En France et en Angleterre, les architectes ont suivi une marche différente : sans négliger la décoration architecturale intérieure, ils ont distribué à l'extérieur des ornements multipliés et adopté des dispositions pleines d'originalité et d'un effet pittoresque.

Le système des fenestrages est également modifié dans les édifices de la Belgique, et diffère assez notablement, surtout au XVe siècle, de ceux qui ont été en vigueur en France et en Angleterre. Chez nous, les meneaux, dans les édifices du XVe siècle, se contournent avec la plus élégante flexibilité, de manière à se prêter à des formes flamboyantes variées à l'infini. Dans la Grande-Bretagne, les meneaux, dans les édifices contemporains, se dressent perpendiculairement et en grand nombre, et sont regardés comme le caractère distinctif du style ogival que les antiquaires anglais appellent *style perpendiculaire*.

Le plan général de l'église de Saint-Bavon est celui de la croix latine avec transsepts et collatéraux : il y a des chapelles tout autour de l'église.

Au-dessous du chœur, il y a une crypte très-spacieuse que l'on attribue communément au XIIIe siècle. Cette crypte est divisée en quinze chapelles, la plupart remplies de sépultures. On y remarque surtout le tombeau du dernier abbé de Saint-Bavon. De tous côtés on ne voit que pierres tombales, chargées d'armoiries et d'inscriptions en latin et en flamand.

Cathédrale d'Anvers. — On ignore la date précise de la construction primitive de la cathédrale d'Anvers. On sait seulement qu'elle eut pour origine une image de la Vierge, trouvée dans un bois après le passage des Normands. Une chapelle fut d'abord élevée à cette place; augmentée par des chanoines, érigée en collégiale et consacrée par l'évêque Burchard, elle devint par la suite la cathédrale gigantesque que nous admirons aujourd'hui. La grande tour, ouvrage surprenant de hardiesse et de légèreté, fut commencée, en 1422, sous la direction de l'architecte Amélius et achevée en 1518. Elle a de hauteur 466 pieds, y compris la croix qui en a 15, et 622 marches jusqu'à la dernière galerie.

Le chœur de la cathédrale fut bâti en 1521; l'empereur Charles-Quint en posa la première pierre. En 1533, ce chœur résista seul, avec la tour, à un incendie qui dévora le reste de l'édifice. La longueur de la cathédrale d'Anvers est de 480 pieds sur une largeur de 240 pieds. La nef principale est une des plus grandes et des plus hautes que l'on connaisse. Les nefs latérales sont doubles et composées de deux cent trente arcades voûtées. On dirait qu'il y a sept nefs, pour ainsi dire, les deux dernières n'ayant plus de chapelles, depuis la révolution française, et communiquant d'ailleurs de plain-pied avec les nefs voisines.

L'aspect de cette vaste basilique est très-imposant à l'intérieur, et la perspective en est très-pittoresque. L'imagination peut ici rendre inutile toute description, en se figurant l'effet d'une forêt de piliers rangés suivant les lois d'une ordonnance pleine de symétrie et de régularité. L'extérieur, au contraire, est d'une architecture sévère, et on peut appliquer à l'église d'Anvers les réflexions que nous avons émises précédemment au sujet de l'église de Saint-Bavon : il n'y a que la tour qui, s'élevant d'étage en étage, avec beaucoup d'élégance, soit digne d'éloges sous tous les rapports. La lanterne ou coupole, qui s'élève au milieu du trans-

sept, est encore fort remarquable : elle a été peinte par Schuts, et produit un bel effet architectural.

Les stalles neuves du chœur de la cathédrale, à Anvers, sont une œuvre qui rivalise, avec honneur, avec les compositions les plus renommées du même genre.

Cathédrale de Liége. — « Quant à ce qui concerne les églises, écrivait Guichardin, il y a deux cents ans, on peut dire que Liége surpasse en nombre, beauté, richesse d'icelles, et de monastères et de couvents, toutes les aultres cités de la Gaule et de l'Allemagne, d'autant qu'il y a quarante églises, tant collégiales que parrochiales, et eu oultre, tant abbayes de religieux et de dames, tant monastères, hospitaux et chapelles bien réglées, que en tout ce qui est eu dedans et en dehors la ville, on compte plus de cent esglises. »

Parmi ces églises, il en était une que l'antiquité de sa fondation, ses richesses, sa magnificence et les priviléges de son chapitre noble, rendaient surtout digne d'attention : l'antique et célèbre cathédrale de Liége, dédiée à saint Lambert, n'est plus malheureusement aujourd'hui qu'un souvenir; mais c'est un grand et noble souvenir qui mérite que nous nous y arrêtions quelques instants.

Voici la description que nous en a laissée Everard Kinds, dans son livre *Des délices du pays de Liége.*

« Tout ce qui se présente à la vue, quand on entre dans ce magnifique temple, est digne de l'attention des curieux : l'or, le bronze, le cuivre, le jaspe et le marbre semblent s'y disputer le prix, et quoiqu'ils y soient prodigués, ils y sont néanmoins employés avec tant d'art et de délicatesse, que les yeux en sont charmés. Tout y flatte le goût, et quelque précieuses que soient ces matières, on peut dire, sans hyperbole, que l'ouvrage les surpasse.

« A l'extrémité de la nef, qui est d'une largeur et d'une hauteur extraordinaires, on aperçoit un vaste autel en colonnade de marbre d'Italie, au lieu même où saint Lambert a versé son sang pour la foi. La nef a 300 pieds de longueur sur 60 de large.

« On ne peut disconvenir que cet édifice ne soit un magnifique monument de l'antiquité et l'un des plus beaux ornements de la ville ; quelque irrégulier qu'il paraisse, si le spectateur, écartant le préjugé de l'architecture gothique (ces lignes ont été écrites en 1738, c'est-à-dire, à une époque, comme chacun sait, où le style gothique n'avait pas grande faveur), si le spectateur examine les nobles proportions de sa largeur à sa hauteur, de ses gros piliers avec l'énorme fardeau qu'ils soutiennent, et l'ensemble merveilleux que forment ses différentes parties, il en sentira toute la beauté et ne dédaignera pas tant le goût de quelques anciens monuments du moyen âge. »

Aujourd'hui le titre de cathédrale a été donné à l'ancienne collégiale de Saint-Paul. Le chœur de cette église appartient au XIII^e siècle ; les chapiteaux sont à crochets, quoique mutilés. Au fond de l'abside, cinq fenêtres prodigieusement élancées, commencent à la hauteur de l'autel et s'élèvent jusqu'à la voûte : elles sont couronnées par trois trèfles superposés.

Il n'y a pas de nefs déambulatoires autour du sanctuaire : les nefs collatérales, qui accompagnent la nef principale, se terminent au transsept. Ce transsept paraît être de la fin du XIII^e siècle; peut-être est-il du XIV^e. La grande nef porte les caractères du style ogival du XIV^e siècle. Les fenêtres sont rayonnantes, les colonnes cylindriques, les chapiteaux extrêmement simples. Les chapelles des collatéraux sont pour la plupart du XV^e siècle : elles sont évidemment de style ogival flamboyant. Le portail est du même style. Au-dessus de la porte d'entrée est un crucifix en bronze.

La voûte de l'église Saint-Paul offre une particularité fort intéressante : elle est entièrement peinte et couverte d'arabesques du XVI^e siècle. Ce sont des guirlandes légères de feuilles vertes, sur lesquelles sont posés des oiseaux, des fleurs et des figures diverses, le tout rehaussé d'or, comme dans les manuscrits à miniatures de la même époque. Suivant le millésime inscrit à la voûte, le chœur et les croisillons du transsept ont été faits en 1528 et 1529, et le reste terminé seulement en 1557.

Il n'y a, dans l'intérieur de l'église de Saint-Paul, aucune pierre tombale. Les chanoines de Saint-Paul étaient enterrés dans le cloître et dans le préau ; on y trouve encore aujourd'hui de très-curieuses pierres sépulcrales.

Cathédrale de Tournay. — La cathédrale de Tournay est sans contredit une des plus considérables églises de la Belgique ; elle a l'importance des grands monuments religieux qui sont sur les bords du Rhin, à Worms, Spire, Mayence, Bonn, auxquels elle ressemble par la construction de la nef, et surtout par les cinq clochers qui s'élèvent au centre et dans les angles des transsepts. Le chœur de cette grande église est ogival et porte les caractères des styles du XII^e et du XIII^e siècle, tandis que le transsept et la nef sont d'architecture romano-byzantine ; ces deux constructions, quoique très-différentes de style, sont empreintes d'un noble caractère architectural.

Cette église a été l'objet d'une restauration bien entendue. Elle possède des vitraux renommés.

CATHÉDRALES D'ALLEMAGNE.

Il nous est impossible de décrire avec quelques détails toutes les cathédrales de l'Allemagne, jadis catholique, et qui éleva des monuments si nombreux et si remarquables. Nous sommes obligés de nous restreindre aux plus remarquables.

Cathédrale de Cologne. — Cette cathédrale si vantée, qui est le seul monument de Cologne pour les voyageurs distraits, détourne trop souvent l'attention qui pourrait se por-

ter avec tant de fruit sur les autres monuments si remarquables de la ville de Cologne. Commencée par l'évêque Hildebolde (785-819), qui administra les derniers sacrements à Charlemagne, l'église cathédrale de Cologne fut consacrée, le 27 septembre 874, par son successeur Willibert, sous le titre de Saint-Pierre, en présence d'un concile assemblé dans la ville. Au temps de Frédéric Barberousse, elle fut considérablement enrichie et ornée de deux grosses tours par l'archevêque Renaud (1159-1167), qui y déposa les reliques des mages. Les Allemands désignent leurs cathédrales par une dénomination qui leur est commune avec les Italiens; ils les appellent dômes; ce qui, suivant quelques auteurs, indique une origine byzantine, ce mot venant du grec δῶμα, et non du latin *domus*. La cathédrale actuelle, de style ogival, fut fondée au XIIIe siècle. La première pierre en fut posée par l'archevêque Conrad de Hochsteten, le 14 août 1248. Le 27 septembre 1322, Heinrich de Virneburg consacra le chœur parvenu à son achèvement. On connaît une gravure sur bois imprimée à Nuremberg à la fin du XVe siècle, et portant, en signe de l'inachèvement de la cathédrale, la grue qui couronne aujourd'hui une des tours du portail. De ces deux tours, abandonnées au commencement du XVIe siècle, l'une sort à peine de terre, l'autre n'a pas atteint le tiers de l'élévation qu'on devait lui donner.

Quand on est sur la place qui précède le dôme de Cologne, et qu'on aperçoit l'énorme tour inachevée, et les murailles réduites à l'état de ruines avant d'avoir été terminées, on est étonné, et le premier sentiment est pénible. A la voussure du portail, on voit de jolies statuettes, logées dans leurs niches de pierre finement découpées et abritées sous des dais délicatement sculptés. Les statuettes représentent des anges : les uns semblent lire, d'autres paraissent chanter; tous sont dans des poses différentes. Au-dessus de la voussure s'ouvre une large et belle fenêtre, dont la baie est partagée en plusieurs compartiments par de légers et gracieux meneaux. Au-dessus, enfin, de toute la construction du frontispice, on voit *la grue*, laissée à sa place depuis 1499, époque à laquelle on abandonna les travaux, comme un signe d'espérance, et comme annonçant que l'on reprendrait un jour le travail suspendu. Lorsque nous avons visité la cathédrale de Cologne, en septembre 1842, la vieille grue, recouverte de plomb, était ornée de guirlandes et de rubans : c'est que le roi de Prusse venait de poser la première pierre pour la reprise de l'œuvre.

On entre dans la cathédrale par une porte ouverte dans la seconde tour du frontispice, tour qui sort à peine de terre et qui est déjà dans le plus triste état de délabrement. La nef mineure qui correspond à cette porte est achevée; la nef majeure et les autres nefs collatérales ne sont pas encore terminées. Quand l'édifice sera entièrement bâti, il aura cinq nefs, comme la cathédrale de Bourges, celle de Paris et celle de Troyes.

La partie supérieure de la cathédrale de Cologne est seule terminée présentement : on peut dire que cette partie vaut à elle seule un monument entier. Nous devons toutefois ajouter que la cathédrale de Cologne, dont les Allemands, dans leurs écrits sur l'architecture, se montrent si fiers, est d'origine française, par la disposition du plan, l'ordonnance générale de l'édifice, la forme des principaux membres d'architecture, comme l'a démontré savamment M. de Vernheil, dans les *Ann. Archéolog.* dirigées par M. Didron.

Les voûtes de la cathédrale de Cologne sont très-élevées et semblent reposer sur de fragiles appuis, tant les colonnes et les colonnettes paraissent légères et effilées. Les fenêtres sont rayonnantes et garnies de vitraux peints de la dernière époque, fort curieux. Les chapelles absidales sont éclairées par trois fenêtres : sur la muraille qui sépare les chapelles l'une de l'autre, on a simulé une haute fenêtre, divisée par un seul meneau et surmontée de trois trèfles superposés.

On voit dans les nefs latérales un pavé tumulaire assez bien conservé et très-intéressant. Il est formé de dalles funéraires appartenant à diverses époques. Derrière le chœur et devant la chapelle où est le reliquaire des trois rois mages, on aperçoit une modeste pierre tombale recouvrant le cœur d'une reine de France, de l'infortunée Marie de Médicis, mère de Louis XIII, que son esprit ambitieux et inquiet rendit victime des passions politiques.

Nous dirons un mot seulement du grand reliquaire où sont les restes des trois mages courageux, qui vinrent de l'Orient adorer Jésus-Christ enfant, dans l'étable de Bethléem. Cette châsse fut donnée par l'empereur Frédéric Barberousse. C'est une des plus précieuses et en même temps une des plus curieuses pièces d'orfévrerie du moyen âge que nous possédions. Elle est chargée d'ornements de toute espèce, et l'on y a incrusté une foule de pierres fines gravées en creux ou en relief, venant de l'antiquité.

Cathédrale de Mayence. — Cette église fut commencée, au Xe siècle, par l'archevêque Willigis, et fut achevée dans le courant du XIe, mais, en 1190, un incendie fit les plus grandes ravages dans l'édifice. Dans son état actuel, c'est un monument du plus haut intérêt pour l'art chrétien, à cause de ses dispositions originales et de son caractère architectural. L'église est terminée par deux absides, l'une à l'orient, l'autre à l'occident; la première servant au chapitre, la seconde servant à la paroisse. La partie réservée au chapitre présente un transsept et une coupole, et semble dater du XIIe siècle, tandis que la partie opposée paraît dater du XIe siècle, dans quelques portions, le reste étant assez moderne. La grande nef est du XIe siècle; les basses nefs sont du XVe. Autour de l'église sont des cloîtres appartenant à cette dernière époque. A l'extérieur, il y a plusieurs clo-

chers ou pyramides, dont deux, de chaque côté, accompagnent le dôme principal : l'effet en est pittoresque et imposant.

On voit, sous le dôme de la paroisse, un grand bassin baptismal fondu en 1325. Dans la grande nef se trouve une belle chaire de la fin du xv^e siècle ou du commencement du xvi^e.

Cathédrale de Worms. — Cette église est plus remarquable encore que celle de Mayence; elle est également bâtie sur un plan extraordinaire, à deux absides. Le dôme, situé du côté de l'orient, porte les caractères du xi^e siècle. Les arcades sont à plein cintre ; les chapiteaux des colonnes et des colonnettes sont formés de moulures très-simples, sans feuillages. Au dôme, de forme byzantine, au-dessous de fausses fenêtres, simulant une galerie, il y a une large moulure ornée de billettes. Auprès de ce dôme est bâti un transsept. Les chapelles accessoires sont de style flambovant. Autour des fenêtres en plein cintre de la grande nef, l'archivolte est ornée de dents de scie : on en voit également au tailloir des chapiteaux. La nef a ses voûtes en pointe : on y reconnaît les caractères du xii^e siècle.

Le dôme occidental, sous le rapport de l'architecture, est beaucoup plus orné que le précédent. On y aperçoit plusieurs ogives décorées de denticulations qui ressemblent presque à des chevrons brisés : elles sont entourées de tores courts et isolés, dont chaque fragment, s'il était plus rapproché, se rapporterait exactement à l'ornement connu sous le nom de billettes. Les fenêtres sont à plein cintre ; il y a une rosace à douze divisions, et deux autres rosaces à six divisions. La voûte est aiguë. Cette abside, du côté de l'ouest, est du xii^e siècle.

Une magnifique chapelle, entièrement isolée, avec une porte donnant sur la nef, date de la fin du xv^e siècle. Deux colonnes isolées, à chapiteaux ornés de feuilles de chêne, soutiennent la voûte. On voit dans cette chapelle plusieurs monuments isolés, dans un style qui se rapproche beaucoup de celui de la renaissance française. Au-dessous du monument où se trouve sculpté l'arbre de Jessé, travail admirable, on lit une inscription qui apprend que cette sculpture a été exécutée par le fondateur de cette chapelle. Celui-ci est représenté à la partie latérale, les yeux fixés sur la sainte Vierge ; il est placé sous la protection de saint Pierre. Il se nommait Jocamer Dalberg. On remarque six compositions sculptées de la même manière : 1° l'arbre ou la tige de Jessé ; 2° l'Annonciation ; 3° la Nativité de Notre-Seigneur; 4° la Sépulture de Notre-Seigneur ; 5° sa Résurrection ; 6° un guerrier agenouillé devant un crucifix. On remarque encore, dans cette même chapelle, des fonts baptismaux sculptés dans le même style et à la même époque que les compositions que nous venons d'indiquer.

Dans la région occidentale de la cathédrale de Worms, il y a une tour du xii^e siècle ; une autre tour est du xv^e siècle.

Cathédrale de Spire. — Spire, qui, sous les Romains et sous les deux premières races des rois francs, partagea la fortune de Worms et de Mayence, possède une cathédrale semblable à celles de ces deux villes. On rapporte au commencement du xi^e siècle, et on attribue à l'empereur Conrad le Salique, le premier projet de ce monument, qui ne fut achevé qu'en 1097, par le petit-fils de son fondateur, par l'empereur Henri IV, si célèbre par la lutte qu'il soutint contre le grand pontife saint Grégoire VII. La coupole octogone, qui s'élève à l'extrémité orientale, est accompagnée d'une abside ronde, qui paraît exactement imitée de celle de Mayence. La nef est, à l'intérieur, d'un goût à la fois sévère et délicat ; et comme les piliers sur lesquels elle repose, et dont la date est certaine, sont plus déliés et plus ornés que ceux des nefs de Mayence et de Worms, il semble naturel de penser que ces derniers appartiennent encore aux primitives constructions du x^e siècle, et signalent la fin de l'architecture purement romane, tandis que les premiers marquent avec les coupoles l'invasion des formes romano-byzantines. Sous le règne des empereurs de la maison de Saxe, la tradition antique avait continué à se maintenir; le goût byzantin se propagea après l'avénement de la maison de Franconie, dont les tombes sont enfermées dans la cathédrale de Spire, comme pour mieux indiquer la révolution qui s'y accomplit.

Cathédrale de Ratisbonne. — La cathédrale actuelle de Ratisbonne, monument ogival dont on fait grand bruit en Bavière, dit M. H. Fortoul, dans un livre intitulé *De l'art en Allemagne* (tom. II, pag. 483), fut fondée à la fin du xiii^e siècle, entre l'année 1263 et l'année 1280 ; mais on sait, à n'en pouvoir douter, qu'elle prit sa forme présente dans le cours du xv^e siècle, et que c'est seulement vers l'année 1488 que le portail fut érigé. C'est un de ces édifices du dernier âge, où l'on ne saurait trouver aucune indication marquée, ni du goût originaire de la nation qui les a élevés, ni même des éléments constitutifs du système auquel ils appartiennent : ainsi sont chez nous la cathédrale d'Orléans et le chœur de Saint-Just à Narbonne. Ce qu'il y a de plus remarquable dans la cathédrale de Ratisbonne, ce sont les trois chevets gothiques qui s'élèvent à l'extrémité des trois nefs, à la place où l'on voit dans les anciennes églises allemandes, les trois absides romanes. Le reste des constructions intérieures n'offre rien d'intéressant. Le portail, qui se distingue par la curiosité de son porche triangulaire, est, au surplus, un témoignage évident de la décadence de l'architecture religieuse. Les deux grandes tours, destinées à l'accompagner, n'ont point été achevées.

Cathédrale de Magdebourg. — La cathédrale de Magdebourg présente, dans sa forme actuelle, un exemple du passage de la période byzantine à la période gothique. L'antique édifice, qui avait été construit dans cette ville par Othon le Grand, périt en 1228. Reconstruite sur les ruines de l'an-

cienne, la cathédrale ne fut achevée qu'au XIVe siècle, et consacrée seulement, en 1363, par l'archevêque Thierry. Trois âges successifs et fort divers de construction y sont parfaitement marqués dans les arcades du chœur, dans celles de la nef, dans les fenêtres de l'étage supérieur. Les arcades du chœur ont des ogives très-aiguës, qui indiquent évidemment qu'à l'époque de leur édification, le règlement définitif de l'art ogival n'était point connu en Saxe: les arcades de la nef, destinées à être cintrées, et réduites après coup en ogives, présentent des écartements excessifs. Les fenêtres qui éclairent le vaisseau ont seules la mesure consacrée par les artistes français, qui ont déterminé, au XIIIe siècle, les conditions fondamentales du système ogival; mais les archéologues nationaux savent bien que ces fenêtres datent du XIVe siècle, et l'on en peut conclure avec justesse que les Saxons, qui ne pratiquèrent l'ogive qu'un siècle après qu'elle avait été répandue en France, n'en connurent encore le vrai système qu'un siècle après qu'il avait été composé chez nous.

Le chœur mérite d'être examiné séparément. Il est entouré d'un pourtour dans lequel sont pratiquées de petites chapelles qui, rondes dans leur base, deviennent polygonales en s'élevant. A l'intérieur, il présente le singulier entassement de quatre étages entièrement divers; les ogives aiguës, qui forment le plus bas, viennent se perdre dans un second étage dont les compartiments sont séparés par quatre magnifiques colonnes romaines, la première de granit gris, la seconde de porphyre rouge, la troisième de vert antique, la quatrième de porphyre rose, toutes quatre aux chapiteaux corinthiens, supportées comme des objets précieux sur des consoles formées par des faisceaux de colonnettes. Ces quatre colonnes encadrent de petites tribunes carrées, accompagnées à droite et à gauche de niches rondes, où les sculptures byzantines étalent leurs costumes encore antiques. Le troisième étage est formé par de grandes tribunes dont l'ogive varie, dans ses rapports toujours voisins de ceux qui mesurent le plein cintre; dans les intervalles de ces tribunes, ornées de colonnettes byzantines, apparaissent des statues du même style. Enfin, le quatrième étage est rempli par de grandes fenêtres de diverse largeur, où le trèfle se double et se triple, et dont l'arc à peine aigu semble être une des premières réformations du cintre byzantin.

Le jubé, dont on décora le chœur de cette église, au commencement du XVIe siècle, est construit dans les formes les plus complexes du style flamboyant. La chaire date de l'époque de la renaissance; elle est l'œuvre de Sébastien Ertler et chargée de sculptures élégantes.

Cathédrale d'Ulm. — Cette église est une des dernières productions de l'art du moyen âge; elle est faite de briques, comme la plupart des maisons qui l'entourent. Mais la brique, qui paraît chétive dans les habitations ordinaires, produit un effet tout contraire dans cet édifice immense; elle fait sentir plus vivement la puissance des hommes qui l'ont construit. L'architecte de la cathédrale d'Ulm a mis un frontispice de pierre devant le monument de brique; pour donner à cette façade tout le luxe possible, sans faire un contraste désagréable avec le reste du bâtiment, il l'a sillonnée de la tête aux pieds de filets d'une élégance parfaite. Une seule tour compose tout le portail; bien qu'elle soit restée aux deux tiers de l'exhaussement projeté, elle produit un effet très-imposant. Le porche est creusé dans sa base, et orné de bas-reliefs gothiques de la forme la plus naïve et la plus curieuse.

Trois nefs partagent toute la largeur de l'église; celle du milieu est soutenue par des piliers gigantesques, au-dessus desquels sont percées de hautes ogives.

Commencée vers le milieu du XIVe siècle, la cathédrale d'Ulm resta incomplète à la fin du XVe siècle. Aujourd'hui, cette église, bâtie par des mains catholiques, est envahie par les prétendus réformés : c'est assez dire que cette magnificence architecturale est un perpétuel reproche aux froides doctrines du protestantisme, qui ne sut rien édifier, mais qui fit tant de ruines !

Cathédrale de Fribourg en Brisgaw.—Cette église, dédiée à saint Nicolas, fut commencée, en 1123, par Conrad, duc de Zahringen et terminée en 1283. Sa flèche à jour est renommée pour sa hauteur, sa légèreté et ses belles proportions.

Cathédrale de Milan. — Cette cathédrale, y compris le toit et jusqu'au faîte de la flèche, peut être regardée comme un bloc de marbre statuaire. Elle fut commencée, en 1385, par Jean Galéas Visconti, premier duc de Milan. L'architecte fut, selon les uns, l'Allemand Henri Gamodia; selon les autres, Marc de Campiglione, près de Lugano ; César Césarianus l'attribuait entièrement aux Allemands. C'est la plus haute et la plus vaste église gothique qui ait été entièrement terminée. Ce qui lui manque, c'est la parfaite pureté de style ogival : il y a des parties en style autre que le style généralement employé pour le corps de l'édifice. Les piliers de la nef sont ronds; ils ont pour chapiteaux des niches renfermant des statues en pied. Il n'y a ni triforium, ni vastes fenêtres, mais les ailes sont doubles. Cette église est très-sombre, surtout dans sa partie orientale.

CAULICOLES. — Les caulicoles (*cauliculi*, petites tiges) sont des espèces de petites tiges, sortant entre les feuilles d'acanthe du chapiteau corinthien, dont elles paraissent soutenir les volutes. Elles sont au nombre de seize : huit grandes soutiennent les volutes des angles, et huit petites se trouvent sous les fleurons de face. Ces petites tiges sont ordinairement cannelées, et quelquefois torses ; à l'endroit où elles commencent à jeter les feuilles, elles ont un lien en forme de double couronne. On les nomme aussi *tigètes*.

Les caulicoles ont été imitées dans les

chapiteaux de la période romano-byzantine, au XII[e] siècle surtout; on en rencontre non-seulement dans le midi de la France, mais encore dans les provinces centrales. On en peut voir un beau spécimen à l'une des tours en ruine de l'ancienne collégiale de Saint-Martin, à Tours, et à l'église également en ruine de Saint-Pierre-Puellier de la même ville.

CAVE. — Les écrivains, depuis le XVI[e] siècle jusqu'au XVIII[e], emploient souvent le mot *cave* pour désigner une crypte; on trouve fréquemment la même expression employée pour *caveau mortuaire*: c'était, dans les églises, une partie voûtée où était un tombeau de famille.

CAVEAU (ACOUSTIQUE). — Il y avait autrefois, dans la cathédrale de Noyon, un caveau acoustique, ou plutôt phonocamptique, littéralement *propre à renvoyer l'écho*. Il était placé à l'entrée du chœur: sa destination était de produire plus d'écho dans l'église et de soutenir la voix des chantres. En voici la description donnée par un témoin oculaire. « Les objets qui s'offrent à la vue en entrant dans ce caveau, où je suis descendu, surprennent ceux qui ignorent l'usage auquel ils avaient été destinés. Les murs sont tapissés de vases en terre cuite, superposés horizontalement et rangés avec symétrie. La partie convexe de ces vases hémisphériques est appuyée contre le mur, tandis que leur large orifice se présente dans le vide du caveau. Une maçonnerie lie tous ces vases ensemble et remplit les interstices de manière à ne laisser apercevoir que leur bouche, ce qui donne à cet appareil l'aspect de l'intérieur d'un colombier. Enfin, une large ouverture faite au centre de la voûte, et fermée autrefois d'une grille à jour, établissait une communication entre le caveau et le temple. D'après ces dispositions, on voit que la partie concave de chaque vase forme une espèce de voûte qui rassemble le son, le grossit et ensuite le réfléchit. C'est là, du moins, la théorie du phénomène de l'écho.

« Vitruve nous apprend qu'en divers lieux de la Grèce et de l'Italie, on rangeait avec art, sous les degrés du théâtre, en des espaces voûtés, des vases d'airain ou de terre, de forme ronde et concave, pour renforcer la voix des acteurs et produire une espèce d'écho. Ces vases étaient appelés *echea*. Cassiodore témoigne que les sons tragiques étaient tellement augmentés par ces échos artificiels, qu'on les prenait à peine pour des sons humains: *Tragœdia ex vocis vastitate nominatur; quæ concavis repercussionibus roborata, talem sonum videtur efficere, ut pene ab homine non credatur exire* (*Cassiod.* lib. IV, ep. 51). Enfin, Millin dit qu'il paraît que dans la construction des églises gothiques on employait encore quelquefois ce moyen pour renforcer la voix des moines et des chanoines.

« Cependant nous devons avouer que l'abandon qui a été fait de ce procédé et la rareté des lieux où il fut mis en usage donnent à penser qu'il n'a pas entièrement répondu à l'espoir que l'on en avait conçu. Néanmoins, il est intéressant de constater l'essai qui en avait été fait dans la cathédrale de Noyon. » (*Antiq. de Noyon*, pag. 320 et 321, par Moët de la Forte-Maison.)

CAVET. — Le cavet est une espèce de moulure en creux ou rentrante, faite de la quatrième partie de la circonférence: elle est l'opposé du quart de rond, qui est saillant, et l'union de ces deux moulures constitue *le talon*. Sa profondeur n'est pas rigoureusement déterminée; elle peut varier suivant le goût de l'architecte.

CEINTURE. — Moulures diversement combinées, qui entourent, à différentes hauteurs, les colonnes et les colonnettes. *Voy.* ANNEAUX, ANNELETS, COLONNES ANNELÉES.

On appelle *ceinture funèbre*, autrement *litre*, une bande noire, qu'autrefois les seigneurs patrons des églises ou les seigneurs hauts justiciers avaient le droit de faire peindre sur les murailles des églises, en dedans et en dehors; sur cette ceinture étaient placées les armoiries de la famille. Cette coutume avait pour but d'honorer la mémoire des fondateurs ou des bienfaiteurs des lieux sacrés, et en même temps de marquer les droits que possédaient leurs successeurs et leurs héritiers. On voit aujourd'hui la trace de la *ceinture funèbre* en un grand nombre d'églises, dans nos campagnes; je dis, la trace, parce que nulle part la litre n'a été conservée. On peut encore quelquefois y distinguer l'écusson et les pièces des armoiries. L'archéologue doit les rechercher avec soin: il y trouvera de bonnes indications pour l'histoire des monuments.

La *ceinture* ou écharpe, dans le chapiteau ionique, est l'orle du côté du profil, ou balustre, ou le listel du parement de la volute que Vitruve appelle *balteus* ou baudrier.

CELLA. — Dans les monuments des anciens, la *cella* est la partie intérieure du temple, le sanctuaire, pour ainsi dire, où se trouvait la statue de la divinité à laquelle le temple était consacré. On l'appelait aussi en grec *naos* ou *domos;* de là les portiques, dont elle était précédée, étaient désignés sous le nom de *pronaos*, *prodomos*. Quelquefois il y avait encore, derrière la véritable *cella*, une chambre destinée à y conserver le trésor du temple. On la désignait ordinairement sous le nom d'*opisthodomos*, c'est-à-dire, la partie postérieure du *domos* ou de la *cella*.

Ordinairement chaque temple n'avait qu'une seule *cella*, et il n'y avait qu'une espèce de temple toscan qui avait trois *cellæ*, l'une à côté de l'autre. La *cella* était presque toujours construite en grandes pierres, à la manière appelée par les anciens *isodomum*. Le pavé était toujours plus élevé que celui du portique; il fallait donc plusieurs marches à l'entrée, ainsi qu'on le voit au Parthénon, aux deux temples de Pæstum et dans plusieurs autres temples.

Dans quelques temples, la *cella* était ornée de bas-reliefs dont on décorait la frise continue.

CELLE. — Les celles, *cella*, étaient des

espèces de petits prieurés élevés sur les terres d'une abbaye, et servant d'abord de résidence temporaire à des moines. *Voy.* Abbatiole. On les nommait quelquefois *obédiences*.

Le mot de *celle* fut principalement en usage dans l'ordre de Grandmont. La maison principale, ou Grandmont, avait le titre de prieuré; toutes les maisons soumises à celle-ci avaient le nom de *celles* (Hélyot, édit. Migne, art. Grandmont). De cent quarante *celles* ou environ qui dépendaient de Grandmont, Jean XXII en érigea trente-neuf en prieurés conventuels (*Id.*, *ibid.*).

CELTIQUE.—Il existe en France un grand nombre de vieux monuments que l'on a appelés *celtiques*, quoiqu'on les retrouve aussi dans d'autres pays. Cette dénomination néanmoins doit être conservée, parce que nulle part ils ne sont ni si nombreux ni si remarquables que dans les contrées jadis habitées par les populations d'origine celtique. Nous avons comparé les monuments druidiques avec ceux des plus anciens peuples de l'Asie; nous avons montré l'analogie qui existe entre les uns et les autres. Ce travail conduit à des conséquences intéressantes, qui confirment les plus vieilles traditions historiques sur la dispersion des peuples. Nous n'y reviendrons pas ici. *Voy.* Dolmen.

Les prétendus philosophes qui rejettent la Bible, le plus ancien et le plus authentique des livres, ont débité bien des fables à propos de la religion primitive des Celtes et des monuments qui nous en restent. Depuis M. Amédée Thierry, qui a composé une *Histoire des Gaulois*, où l'imagination prend parfois la place de la réalité, jusqu'à l'Allemand Gœrres, dans son livre intitulé : *Les Religions de l'antiquité*, on a dit et répété des fables qui n'ont pas le charme de la poésie, mais qui en ont la fiction et le mensonge. C'est une manie de nos jours de voir partout le panthéisme. Aussi n'a-t-on pas manqué d'assurer que *le système hiératique le plus ancien aurait été le panthéisme*. Cette affirmation est hasardée comme beaucoup d'autres : elle ne serait que ridicule, si elle n'avait pas de fâcheuses conséquences.

Les deux idées qui agissent le plus puissamment sur l'homme, soit isolé, soit en société, le culte de la Divinité et le désir de perpétuer la mémoire des grandes actions et des grands hommes, ont sans doute élevé les grossiers, mais impérissables monuments attribués aux Celtes. Ces monuments, produit d'une civilisation barbare, sans présenter aucune des conditions de l'art, offrent cependant un système arrêté, facile à reconnaître à ses dispositions générales. Ils se composent le plus ordinairement de fragments de rochers, de pierres brutes, de formes plus ou moins irrégulières, de dimensions variables, tantôt isolées, tantôt réunies en groupes, d'après des lois qui paraissent constantes : ce sont encore quelques enceintes de terre, des tombelles ou tertres factices.

Malgré les destructions faites des monuments de ce genre, nous en possédons encore un très-grand nombre en France. On en voit beaucoup dans les campagnes de certaines provinces, la Normandie, le Maine, l'Anjou, la Touraine, le Poitou, la Saintonge; c'est surtout dans l'ancienne province de Bretagne qu'on en trouve la plus grande quantité. Dans toutes les terres qui n'ont point encore été conquises par l'agriculture, dans les landes, les bois, les lieux déserts, les pierres druidiques sont bien conservées; elles sont protégées, pour ainsi dire, par un certain respect superstitieux des habitants des campagnes.

Nous devons faire l'aveu de l'ignorance où l'on se trouve sur la destination des monuments gaulois. On a formé à leur sujet des conjectures plus ou moins vraisemblables; on a tiré de certaines formes, de certaines dispositions, des inductions plus ou moins ingénieuses et plus ou moins fondées; mais on n'a rien de positif et de précis.

Après bien des siècles écoulés, on trouve encore de nos jours quelques vestiges des anciennes croyances et des respects qui entouraient les monuments indigènes de la religion druidique. Pendant longtemps, ces puissances invisibles, ces femmes mystérieuses, qui, sous le nom de fées, exerçaient un si merveilleux empire, continuèrent d'habiter leurs grottes et leurs forêts; les *dames* se promenaient la nuit dans les clairières des bois, veillaient auprès des fontaines, gardaient des trésors enfouis, et se retiraient dans leurs demeures sauvages, désignées aujourd'hui par le nom de *grottes aux fées*. Quelquefois les riantes fictions de la mythologie septentrionale cédèrent la place à des croyances plus terribles, et dans les monuments druidiques on voyait les maisons et les châteaux du démon, l'habitation des mauvais esprits, ennemis de l'homme et surtout des enfants.

Les Gaulois n'érigeaient point de temples à leurs divinités. Ils pensaient, comme les Germains, que c'eût été outrager la majesté divine que de chercher, pour ainsi dire, à l'enfermer dans des murailles. Ils accomplissaient leurs rites sacrés au milieu des forêts et sur la cime des montagnes.

Les monuments celtiques les plus remarquables sont les menhirs ou peulvans, les alignements, les enceintes druidiques ou kromlechs, les trilithes ou lichavens, les pierres branlantes, les dolmens, les allées couvertes ou grottes aux fées, les barrows et les galgals. (*Voy.* ces mots.)

Ceux qui désireraient avoir de plus amples renseignements sur les monuments gaulois pourront consulter les ouvrages suivants : *Voyage dans le Finistère*, par Cambry, revu par E. Souvestre. — *Essai sur les antiquités du Morbihan*, par Mahé.—*Archéologie armoricaine*, par M. de Penouhet.— *Monuments celtiques*, précédés d'une *Notice* sur les druides. — *Mémoires de l'Académie celtique*, aujourd'hui la société des Antiquaires de France. — *Recherches sur plusieurs monuments celtiques et romains*, par Baraillon. — *Les derniers Bretons*, par E. Souvestre. — *Introd. à*

l'*Histoire de France*, par MM. de Jouffroy et E. Breton.—*Cours d'antiquités monumentales*, 1re partie, par M. de Caumont. — *Les instructions du comité historique des arts et monuments*, par M. A. Lenoir. — *Précis d'archéologie celtique*, par l'abbé J. Corblet. — Boucher de Perthes, *Antiquités celtiques et antédiluviennes*. — *Description des médailles gauloises*, par M. Duchalais. — *Antiquités de la Bretagne*, par M. de Fréminville. — *Antiquitates septentrionales et celticæ*, auctore Keyssler. — *Monumenta antiqua*, auctore King.

CÉNACLE. — Terme consacré, chez les anciens, pour dire le lieu où l'on mange. Ce lieu ou cette salle, était ordinairement situé à l'endroit le plus élevé de la maison. Le mot de *cœnaculum* se trouve souvent dans la version latine de la Bible, et il signifie ordinairement le dernier étage d'une maison. Il est dit, au chapitre premier des Actes des apôtres, qu'après que Jésus-Christ fut monté au ciel, ses disciples retournèrent à Jérusalem dans une maison, et qu'ils montèrent *in cœnaculum*, c'est-à-dire au lieu le plus élevé de la maison, qui était un lieu retiré et propre à faire la prière. C'était sans doute une espèce de terrasse.

La veille de sa passion, Notre-Seigneur dit à ses disciples de lui préparer à souper dans Jérusalem, et qu'ils y trouveraient un grand cénacle tout préparé : *cœnaculum grande stratum*, une salle à manger, avec les lits de table à l'ordinaire. On a montré à Jérusalem, dit dom Calmet, dans les siècles postérieurs, une grande salle, qui fut ensuite convertie en église par l'impératrice Hélène, où l'on prétendait que notre Sauveur avait fait la dernière cène et institué l'eucharistie; mais on a grand sujet de douter que cette salle ait été garantie de la ruine de Jérusalem par les Romains. (*Dictionnaire de la Bible*, art. Cénacle.)

Nous voyons sur le mont Sion, écrivait M. Poujoulat, au mois d'avril 1831 (*Corresp. d'Orient*, tom. V, pag. 162), le monument le plus entier qui nous soit resté de la domination latine à Jérusalem, l'église du Saint-Cénacle, convertie en mosquée depuis l'an 1560; c'est ce sanctuaire que le comte de Toulouse présentait à ses chevaliers comme une première conquête digne de leur zèle religieux; il renferme dans son enceinte les sépulcres de David et de Salomon; ce fut le lieu de la cène du Christ avec ses apôtres. Guillaume de Tyr et d'autres chroniques racontent que Godefroy concéda l'église du Saint-Cénacle à un prieur et à des religieux de la règle de Saint-Augustin, à condition qu'ils entretiendraient cent cinquante chevaliers pour la défense de la terre sainte. Quand les cénobites franciscains vinrent pour la première fois à Jérusalem, ils s'établirent dans un monastère à côté du Saint-Cénacle; en 1560, comme je l'ai dit plus haut, les musulmans s'emparèrent du Cénacle pour le consacrer au prophète, et chassèrent les religieux de leur couvent; le monastère, depuis lors, a toujours été habité par des familles musulmanes; ces deux édifices, construits en pierres de taille, sont semblables à nos vieux monastères d'Occident.

Le Saint-Cénacle, écrivait l'auteur du *Voyage en Orient* (tom. II, pag. 297), est une grande salle voûtée, soutenue par des colonnes et noircie par le temps : si la vétusté est admise comme preuve, il porte les marques d'une antiquité reculée. Situé sur le mont Sion, hors des murs de la ville d'alors, il serait fort possible que les disciples s'y fussent retirés après la résurrection, et qu'ils s'y trouvassent rassemblés à l'époque de la Pentecôte, ainsi que l'affirment les traditions populaires. Cependant, le sac de Jérusalem, sous Titus, ne laissa guère debout que les tours et une partie des murailles; mais les sites restaient ainsi suffisamment indiqués; et les premiers chrétiens durent mettre une grande importance à en perpétuer le souvenir par des constructions successives sur les mêmes lieux, et souvent avec les débris des anciens monuments.

CÉNOTAPHE. — C'est un tombeau vide, de deux mots mots grecs, κενός, *vide*, τάφος, *tombeau*, monument érigé à la mémoire d'une personne réellement inhumée autre part, ou dont le corps, perdu dans une bataille, dans un naufrage, n'a pu être retrouvé; il n'y a point de différence extérieure essentielle entre un *cénotaphe* et un *sarcophage*. On a élevé des cénotaphes à toutes les époques.

CEP DE VIGNE. — Rinceau de feuilles de vigne et de raisins, courant, le plus souvent, dans une gorge, et très-commun au xve siècle.

CÉRAMIQUE. — L'art de fabriquer des vases et ustensiles en terre cuite, et de les décorer par la plastique et la peinture, a reçu le nom d'*art céramique*.

L'abondance des matériaux répandus à la surface du sol, qui sont propres à la confection des poteries, la facilité d'imprimer à des pâtes molles une forme quelconque par le seul moyen des mains, et la possibilité de leur donner une sécheresse et une solidité suffisante à l'ardeur des feux du soleil, ont dû faire de l'art céramique l'un des premiers que les hommes aient mis en pratique.

Aussi cet art était-il en honneur dès la plus haute antiquité. Si l'on en croit Hérodote, les vases grecs des habiles potiers de Samos étaient déjà célèbres du temps d'Homère, et un antiquaire, l'abbé de Mazzola, a même été jusqu'à prétendre que les poteries campaniennes ou italo-grecques, qu'on a désignées pendant longtemps sous le nom impropre de vases étrusques, sont antérieures au xe siècle avant Jésus-Christ.

Les poteries grecques étaient déjà rares du temps de Jules-César; mais la destination religieuse de ces curieux monuments de l'industrie céramique, qui les fit placer dans les tombeaux, nous les a conservés. Ignorés pendant près de quinze siècles, ils ont reparu il y a tout au plus cent cinquante ans, à une époque où des hommes instruits pouvaient en apprécier le mérite comme ob-

jets d'art, et y puiser des notions bien précieuses pour l'histoire et l'archéologie.

Les Etrusques, après les Grecs, ont fabriqué des poteries qu'on retrouve aujourd'hui dans différents endroits de l'ancienne Etrurie.

Les Romains nous ont aussi laissé plusieurs sortes de poteries, qui diffèrent par les époques, les matériaux et les principes de leur fabrication. Presque toutes présentent de l'intérêt sous le rapport de l'art. On les trouve répandues partout où les Romains ont étendu leur empire.

Le moyen âge ne nous a pas laissé de poterie artistique, et aucun document écrit ne fait supposer l'existence de produits que le temps aurait pu anéantir entièrement. Il faut arriver jusqu'au commencement du xvᵉ siècle pour trouver chez les peuples européens des poteries qui n'aient pas été uniquement destinées aux usages domestiques les plus vulgaires, et que l'art se soit plu à décorer. Aussi le moine Théophile, qui écrivait au xiiᵉ siècle, lorsqu'il passe en revue toutes les industries artistiques des peuples de l'Europe, ne trouve-t-il à parler que des poteries grecques.

Dans le chapitre 16 du livre ii de sa *Diversarum artium schedula*, qu'il intitule : ***Des vases d'argile peints avec différentes couleurs de verre***, ***De vasis fictilibus diverso colore vitri pictis***, il s'exprime ainsi : « Les Grecs fabriquent des plats, des vaisseaux et d'autres vases d'argile qu'ils peignent de cette manière : ils prennent les différentes couleurs (les oxydes métalliques), et ils les broient chacune séparément avec de l'eau ; avec ce mélange ils peignent des cercles, des arcs, des carrés qu'ils remplissent d'animaux, d'oiseaux, de feuillages et de toute autre chose, suivant leur goût. Lorsque les vases sont ainsi ornés de peintures, ils les placent dans un fourneau à cuire le verre à vitre, et allument au-dessous un feu de bois de hêtre sec, jusqu'à ce que, environnés par la flamme, ils soient incandescents. Alors, enlevant le bois, ils bouchent le fourneau. Ils peuvent décorer certaines parties de ces vases, soit avec de l'or en feuilles, soit avec de l'or ou de l'argent réduits en poudre. »

Il résulte de ce passage du traité de Théophile, que les Grecs du Bas-Empire savaient décorer leurs poteries, soit avec des couleurs qui y étaient fixées par l'action du feu, et qui ne sont autres que des couleurs vitrifiables, de véritables émaux, soit par l'application de l'or et de l'argent en feuille et au pinceau. Théophile ne dit pas de quelle nature étaient ces poteries, et si elles avaient reçu préalablement une glaçure quelconque. A cet égard, rien ne peut nous éclairer, car il n'existe, que nous sachions, dans aucune collection, de ces poteries à sujets émaillés des fabriques du Bas-Empire.

Si d'autres peuples que les Grecs avaient fabriqué des poteries de luxe à l'époque où vivait Théophile, ce savant moine, qui a expliqué les procédés des différentes industries de toutes les nations civilisées, n'aurait pas manqué d'en parler. Les conjectures que nous tirons de son silence prennent, au surplus, un caractère de certitude d'après l'examen des anciens inventaires. Lorsqu'on y rencontre quelques productions de l'art céramique parmi les choses précieuses qui y sont décrites, ce sont toujours des poteries de l'Orient. Ainsi, dans l'inventaire de Charles V, de 1379, on lit, au fᵒ 199 : « ung petit pot de terre en façon de Damas. » au fᵒ. 201 : « ung pot de terre à biberon sans garnyson, de la façon de Damas. »

La poterie de Damas était donc la seule qui méritât de figurer parmi les choses précieuses de toute nature qui remplissaient le garde-meuble du roi. On sait que Damas fut pendant longtemps la ville industrielle par excellence de l'empire grec ; elle possédait de nombreuses fabriques qui continuèrent de subsister après que les Arabes se furent emparés de cette ville, et sous leur domination elle alimentait encore l'Europe de leurs produits. *Voy.* Faïence émaillée, Argile, Poterie.

CÉROPLASTIQUE. — La céroplastique est l'art de modeler en cire ; l'origine de cet art est inconnue. Les auteurs grecs et latins en parlent comme d'une industrie usitée de leur temps, sans chercher à en faire connaître l'auteur. Les Romains y avaient fréquemment recours, et nous savons qu'ils aimaient à conserver chez eux la figure en cire de leurs ancêtres : ils se faisaient gloire de montrer en public ces figures que l'on portait devant le défunt, lors des funérailles. Les clients, pour flatter leurs protecteurs, parfois en signe de reconnaissance, gardaient chez eux les images en cire de leurs bienfaiteurs patriciens.

L'histoire nous a conservé le souvenir d'une pratique superstitieuse des anciens. Ils avaient coutume d'enduire de cire l'autel placé dans le laraire domestique. Cette opération avait pour but de donner la facilité d'y graver les désirs secrets et les vœux qu'on adressait aux divinités qui étaient regardées comme les protectrices de la maison.

Au moyen âge, la céroplastique continua d'être usitée : on s'en servait pour faire des images en cire, représentant le visage des saints. En Italie, on a continué jusqu'à nos jours à faire de semblables représentations. On place les ossements des saints dans la cire préparée qui représente leur image, et on met cette figure dans une châsse ou sous un autel. On a essayé d'importer cette coutume dans nos églises de France ; mais cette innovation a été peu goûtée. On préfère, chez nous, voir les ossements vénérables d'un martyr, d'un saint confesseur, ou d'une vierge, entièrement à découvert, plutôt que de les cacher dans une enveloppe, dont les traits sont mensongers, et nous osons le dire, parfois ridicules.

CHAINE. — Barre, bande, ou triangle de fer qui sert à relier deux murs ou deux parties d'une construction quelconque, tendant à s'écarter l'une de l'autre. La chaîne s'arrête ordinairement à ses deux bouts par

d'autres pièces perpendiculaires qu'on appelle *ancres*.

Une *chaîne de pierre* est une file verticale de pierres de taille, bâtie sur l'angle ou dans le plein d'une construction de moellons ou de briques pour lui donner plus de solidité.

On appelle aussi *chaîne* ou *chaînement* une armature de fer placée quelquefois dans l'épaisseur même des murailles et destinée à en prévenir l'écartement ou à diminuer le fâcheux effet du *roulement* d'une construction, du tassement ou d'une dislocation.

CHAIRE ÉPISCOPALE. — La chaire épiscopale, en latin *cathedra*, est le trône sur lequel siége l'évêque dans son église appelée *cathédrale* à cause de cela. Anciennement elle était souvent de pierre, de métal ou de bois; plus tard elle fut communément de bois.

La chaire épiscopale fut primitivement placée au fond de l'abside, derrière l'autel principal, position qu'elle eut constamment dans les basiliques. Nous avons indiqué comment l'autel fut placé au fond de l'abside, dans les églises de la période ogivale : le trône épiscopal fut alors dressé dans le sanctuaire, du côté de l'épître. Il n'y a pas longtemps que l'on voyait encore dans plusieurs de nos grandes églises épiscopales des chaires antiques, la plupart en pierre, au fond du rond-point du sanctuaire. Dom Claude de Vert, dans le 1er chapitre du second volume de son *Explication de la messe*, dit que l'archevêque de Reims, les évêques d'Autun, de Metz, d'Arras, etc., en prenant possession de leur siége, allaient s'asseoir sur une chaire épiscopale très-ancienne, placée derrière l'autel. La chaire de la cathédrale de Reims était attribuée à saint Rigobert : pendant la vacance du siége archiépiscopal, on y plaçait une crosse antique qui y demeurait jusqu'à ce que le siége fût occupé par un nouveau titulaire. Cette chaire vénérable de la cathédrale de Reims fut brisée à l'époque de la révolution, en 1793. Il en existe une de même nature dans une église de Toul : on l'attribue faussement à saint Gérard; elle est du XIIIe siècle, en pierre et, dans certaines parties, curieusement ciselée. Dans plusieurs églises de l'Italie méridionale, il en existe également plusieurs qui sont en marbre. Celle de saint Nicolas, à Bari, est portée, en avant, sur les épaules de trois personnages qui ont un genou en terre. Tout autour on a gravé ce distique latin :

Inclitus atque bonus sedet hac in sede patronus
Præsul Barinus Helias et Canutinus.

Les pieds de l'évêque, lorsqu'il est assis dans sa chaire, reposent sur un marchepied appuyé sur deux lions couchés. Le siége épiscopal de *San-Sabino* n'est pas moins remarquable; il est en marbre. Le siége est porté sur le dos de deux éléphants, et orné de têtes de monstres, de griffons et de feuillages.

Dans la cathédrale de Cantorbéry, en Angleterre, on conserve encore la chaire d'intronisation des archevêques : elle se trouve dans la partie orientale de l'église qu'on appelle communément la couronne de Becket.

Ajoutons que le trône de Dagobert, si connu en France, et qui se trouvait dans le trésor de Saint-Denis, ressemble beaucoup à quelques-unes de ces chaires épiscopales mobiles, sur lesquelles on représente les évêques assis dans certaines compositions des vitraux peints et dans les miniatures des manuscrits. On en trouve une bonne description par M. Lenormand, dans le tom. Ier des *Mélanges de littérature et d'archéologie*, recueil publié par les PP. A. Martin et Ch. Cahier.

CHAIRE (*à prêcher*). Un des sujets les plus difficiles à traiter convenablement est certainement celui de la chaire à prêcher. Les auteurs, en plusieurs points, sont en désaccord, et de leurs discussions il ressort peu d'instructions utiles. L'abbé Thiers a traité directement des chaires et des jubés; mais si l'auteur ne manquait pas d'érudition historique, il ne possédait pas la science des monuments, et ses recherches ne furent pas toujours suffisamment dirigées par cet esprit de sage critique, indispensable à la bonne exécution de travaux de cette nature.

Les apôtres et leurs successeurs, les évêques, sont essentiellement les docteurs du peuple fidèle. C'est à eux spécialement qu'il appartient de prêcher les vérités chrétiennes dogmatiques et morales. La *chaire* de l'évêque est le symbole de sa juridiction et de sa primauté dans une église qu'il dirige de droit divin : «Le Saint-Esprit a établi les évêques pour gouverner l'Église de Dieu. » On a donné ce nom non-seulement au siége d'honneur sur lequel l'évêque est placé dans le sanctuaire ou le chœur de son église cathédrale, mais encore à la tribune d'où la parole divine est annoncée au peuple assemblé.

Après le triomphe de la religion chrétienne, sous Constantin, lorsque les réunions des fidèles furent nombreuses, les évêques montaient à l'ambon, d'où se faisait la lecture de l'Epître et de l'Evangile, pour déclamer leurs homélies et débiter leurs instructions. L'ambon est donc la chaire primitive. Telle est du moins l'opinion du savant cardinal Bona, et elle est appuyée sur un grand nombre de passages des auteurs les plus anciens, notamment de saint Grégoire de Tours. *Voy.* AMBON. On lui donne alors le nom de *tribune* ou de *tribunal* : cette expression se trouve souvent dans les écrits des Pères. C'est ce qui a fait dire au poëte Prudence, dans une hymne à l'honneur de saint Hippolyte :

Fronte sub adversa gradibus sublime tribunal
Tollitur, antistes prædicat unde Deum.

Ajoutons à ce passage de Prudence quelques textes en faveur de l'opinion du cardinal Bona. Epiphane le Scolastique dit que saint Jean Chrysostome prêchait sur l'ambon : *Residens super ambonem, ubi solebat facere sermonem.* En 489, lorsque Macedonius, patriarche de Constantinople, voulut se purger

du soupçon d'hérésie, il monta, dit Nicéphore, sur l'ambon pour haranguer le peuple.

Il est vraisemblable que dans les églises paroissiales, surtout à la campagne, où le clergé n'était pas nombreux, l'ambon, de bonne heure, aura été changé exclusivement en chaire à prêcher. Nous ne connaissons toutefois aucune chaire que l'on puisse authentiquement attribuer à une époque très-reculée, et l'archéologie n'a pas trouvé, dans ses recherches, de monument antérieur au XIII^{e} siècle. Lorsque le jubé fut substitué à l'ambon, dans nos églises, il est probable que ce changement amena l'établissement des chaires, telles qu'elles existent aujourd'hui, à cause de la difficulté pour l'orateur de se faire entendre du haut du jubé. On trouve dans certains auteurs des textes qui prouvent que l'on prêchait du haut du jubé, et Lebrun Desmarettes, dans ses *Voyages liturgiques*, affirme avoir ainsi vu prêcher à la cathédrale de Rouen. Mais il serait difficile de prouver que cet usage a été général et qu'il a duré longtemps. Ainsi, pour exprimer en deux mots notre opinion sur l'origine de la chaire, nous disons que l'ambon fut la chaire primitive, que le jubé en tint lieu quelquefois, et que la suppression de l'ambon fit établir des chaires dans le genre de celles dont nous nous servons actuellement.

La commodité de la chaire proprement dite fut vite appréciée, et on en plaça non-seulement dans les églises, mais encore dans les cloîtres des monastères, dans les réfectoires de ces mêmes maisons, et même sur les places publiques. Ainsi, on en trouve dans un cloître à Saint-Dié, et dans les réfectoires des anciens monastères de Beverley, de Shrewsbury, de Chester, etc., en Angleterre : ainsi encore il y a une chaire en dehors de l'église à Saint-Lô, en Normandie, et dans la cour extérieure du collége de Sainte-Madeleine, à Oxford.

On peut conjecturer avec fondement, d'après certains textes, que dans beaucoup d'églises la chaire était mobile, très-simple et reléguée dans un coin de l'édifice, quand elle ne servait pas; au moment où le prédicateur devait y monter, on l'ornait d'étoffes, de tapisseries, de courtines. L'existence de ces chaires mobiles n'expliquerait-elle pas suffisamment pourquoi nous trouvons actuellement un si petit nombre de chaires antiques dans nos cathédrales du moyen âge? Comme elles étaient d'une construction assez grossière, où l'art n'entrait pour rien, on n'a pas trouvé de raison de les conserver, lorsqu'on eut pris le parti de fixer les chaires aux piliers ou aux murailles des églises. Dans certains pays, on conserve encore l'usage des chaires mobiles, et on les couvre d'ornements, en quelques circonstances, comme nous l'avons noté précédemment. Ne serait-ce pas encore un vestige des vieilles coutumes?

On voit en Angleterre, à Beaulieu, dans le Hamshire, une belle chaire en pierre, du XIV^{e} siècle. Elle est hexagonale, et chaque côté, orné de deux petites arcades trilobées à colonnettes, est séparé de l'autre côté par une espèce de contre-fort en éperon. Au-dessous des arcades trilobées est une espèce de guirlande de quatre-feuilles creusés dans la pierre. La chaire s'appuie à la muraille sur un encorbellement orné de feuillages. Il n'y a point d'abat-voix : on arrive à cette chaire par un passage creusé dans l'épaisseur de la muraille, et au-dessus du siége du prédicateur il y a une voûte à croisée d'ogives, pratiquée également dans l'épaisseur de la muraille. Cette disposition, toute simple qu'elle est, produit un bon effet.

La plupart des chaires sont en bois et construites à six ou à huit pans ornés de moulures et de feuillages ou simplement de panneaux à rubans. Sur quelques-unes de ces chaires on trouve des restes de dorure et de peinture; mais elles ne sont pas antérieures au XV^{e} siècle. Il est à remarquer que le même plan a été partout adopté à cette époque, et les chaires diffèrent bien plus par la richesse des ornements que par la diversité de la forme. Il n'y a d'exception, sous ce rapport, que dans les grandes chaires monumentales de Vienne, en Autriche, de Nuremberg, de Mayence et de Strasbourg. Il faut encore noter que les chaires des cathédrales sont assez grandes pour contenir plusieurs personnes; car la coutume s'est conservée, en plusieurs églises, lorsque l'évêque monte en chaire dans les circonstances solennelles, qu'il soit accompagné de deux archidiacres.

Au XVI^{e} siècle, on a exécuté quelques chaires en pierre, dans le genre de celle qu'on voit à Beaulieu, en Angleterre. Nous avons cité celle de Faye-la-Vineuse, au diocèse de Tours. *Voy.* ABAT-VOIX.

Nous devons ajouter quelques mots sur la destination présumée des chaires extérieures, qui ne sont pas encore trop rares en France. Il est à remarquer qu'elles sont placées de manière à dominer sur le cimetière, qui jadis entourait l'église, comme cela a toujours lieu en Angleterre. Cette circonstance seule en explique la destination : les prédicateurs y montaient à certains jours, lorsque les fidèles s'assemblaient pour prier sur la tombe de leurs parents, de leurs frères et de leurs amis.

Nous ne terminerons point cet article sans dire un mot des chaires de la Belgique; elles sont construites d'après un système particulier : nulle part ailleurs on ne voit rien qui y ressemble. Ce n'est pas toutefois que nous les admirions beaucoup : il règne bien plus d'imagination que de goût dans leur composition. Celle de Sainte-Gudule de Bruxelles est la plus célèbre : elle avait d'abord été faite pour l'église des Jésuites, à Louvain. Elle représente Adam et Eve chassés du paradis terrestre par un ange armé d'une épée flamboyante. Du côté opposé à celui où est l'ange, la mort, sous la forme d'un squelette, considère et poursuit sa proie. Le reste de la chaire est formé d'un gros tronc d'arbre, *l'arbre de la science*, et les degrés pour y monter sont accompagnés

d'une balustrade composée de branches entrelacées avec beaucoup d'art. Des animaux de toute espèce sont grimpés dans les branches de l'arbre, où ils produisent, il faut en convenir, un effet assez grotesque. Cette chaire fut faite par Verbruggen, en 1699.

CHALCIDIQUE. — Les auteurs sont peu d'accord sur ce qu'il faut entendre par le *chalcidique*. L'opinion la plus vraisemblable est que les chalcidiques consistaient en de grandes salles situées de chaque côté de l'hémicycle où se trouvait le tribunal, de sorte que, dans ce cas, l'ensemble de l'édifice présentait à peu près la forme d'une croix dont les chalcidiques se trouvaient être les branches; c'est là ce qui fait que plusieurs archéologues nomment chalcidiques les croisillons ou les bras du transsept d'une église.

Les chalcidiques, à proprement parler, sont des salles grandes et superbes. (*Voy.* Vitruve, lib. v, cap. 1; Ausone; Hygin, à la fable 184; Arnobe, lib. III et lib. IV.) Ces grandes salles étaient attenantes aux basiliques et aux palais. Si le terrain que vous avez pour bâtir est trop long, dit Vitruve, vous construirez au bout un chalcidique. Je voudrais bien, dit Arnobe, voir vos dieux et vos déesses pêle-mêle dans vos grands chalcidiques. On écrit, dit-il ailleurs, que vos dieux font leurs festins dans de grandes salles à manger, qui sont aux cieux, et dans des chalcidiques tout d'or.

CHALUMEAU. — On a fait usage en Occident, pendant fort longtemps, d'un *chalumeau* en or ou en argent doré, pour donner aux fidèles la communion sous l'espèce du vin; en Orient, comme chez les Grecs qui ont conservé la communion sous les deux espèces, on ne s'en est jamais servi, parce que les espèces du pain et du vin y sont administrées avec une petite cuiller. Il est certain toutefois que l'origine du chalumeau ne remonte pas, chez les Latins, à la plus haute antiquité ecclésiastique, et que l'emploi n'en fut jamais universellement répandu. Le premier ordre romain est le plus ancien monument qui en parle, et il ne remonte guère au delà du x^e siècle. Le moine Théophile nous apprend la manière dont on le faisait, et nous en donne une description propre à le faire aisément restituer. Voici ses paroles :

« Vous ferez aussi pour le calice un chalumeau de cette manière : fabriquez un fer de la longueur d'un palme et quatre doigts, très-effilé à l'un des bouts, et de là grossissant graduellement jusqu'à l'autre, qui sera comme une paille; que ce fer soit rond et limé avec égalité. Après avoir aminci de l'argent pur, roulez-le autour de ce fer, unissant les extrémités également au moyen d'un fil; retirez le fer, mettez au feu et soudez. Ayant replacé le fer, battez au marteau uniformément partout jusqu'à ce que la jointure disparaisse. Faites à part un nœud rond et creux, ou carré et massif, pratiquez-y un trou pour introduire le chalumeau par la partie inférieure, presque jusqu'en haut, et ayant ôté le fer de nouveau, vous souderez partout. Lorsque ce sera solide, le remettant derechef, vous battrez de tous côtés depuis le nœud en bas pour unir et dresser, et depuis le nœud en haut. Dans la partie la plus large et la plus grosse, introduisez un fer mince d'une largeur proportionnée à la capacité du chalumeau, avec un petit marteau battez à l'enclume de manière à rendre carré et fin le trou supérieur, qui depuis le nœud doit s'élever en haut du calice, et être tenu à la bouche; mais que le bas soit rond et délicat. Cela fait, si vous voulez, vous pourrez enrichir le nœud de niello; vous dorerez le reste du chalumeau. » (Lib. III, cap. 44.)

Dans les auteurs liturgistes et les anciens sacramentaires, on donne plusieurs noms à l'instrument d'or ou d'argent que l'on insérait dans le calice pour boire le précieux sang, et que nous avons appelé *chalumeau*. On le désigne ordinairement sous les noms de *calamus*, *fistula*, *cannula*, *sipho*, *pipa*.

Bocquillot décrit ainsi le chalumeau eucharistique : « Le bout que l'on trempait dans le calice était large et convexe ou fait en bouton, et l'autre bout, qui se tenait dans la bouche, était plus petit et tout uni. On le tenait enfermé dans un petit sac de toile ou d'étoffe fait exprès..... Après que le prêtre avait pris le corps du Seigneur, il mettait le gros bout du chalumeau dans le calice, prenait le précieux sang par le petit bout et donnait ensuite au diacre le calice et le chalumeau. Le diacre prenait le calice de la main gauche et tenait le chalumeau directement au milieu avec les deux premiers doigts de la main droite; il les tenait ainsi sur le côté droit de l'autel, jusqu'à ce que tout le monde et enfin lui-même et le sous-diacre eussent communié. Il tirait ensuite le chalumeau du calice, le suçait par les deux bouts l'un après l'autre, et le donnait en garde au sous-diacre. On le lavait après avec du vin par dedans et par dehors, et on l'enfermait dans son sac, et le sac dans l'armoire avec le calice. »

Le cardinal Bona dit que le souverain pontife, quand il officie, se sert d'un chalumeau pour boire le précieux sang, et en laisse pour les ministres du sacrifice, qui en prennent avec le même chalumeau. Cet usage est encore aujourd'hui en vigueur.

Nous lisons dans les *Voyages liturgiques* de Lebrun-Desmarettes : « A Cluny, après que le célébrant a pris la sainte hostie et une partie du précieux sang, et qu'il a communié de l'hostie les ministres de l'autel, ils vont au petit autel à côté, et le diacre y ayant porté le calice, accompagné de deux chandeliers, tient le chalumeau d'argent par le milieu, l'extrémité étant au fond du calice, et les ministres, ayant un genou sur un petit banc tapissé, tirent et boivent le précieux sang par ce chalumeau. »

Depuis que l'Eglise latine a supprimé la communion sous l'espèce du vin pour les fidèles, le chalumeau a disparu de nos églises, et nous n'en connaissons aucun qui ait été conservé.

CHAMBRANLE. — Ensemble de moulures de pierre ou de bois qui forment l'encadre-

ment d'une baie rectangulaire. Il est différent selon les ordres, et quand il est simple, on le nomme *bandeau*.

CHAMP. — On appelle *champ* la surface sur laquelle s'élève en saillie un haut-relief ou un bas-relief; la paroi d'une muraille; la face d'un piédestal, d'un tombeau; une surface de vitrail; tout subjectile servant à recevoir la peinture ou la sculpture de sujets ou d'ornements, une inscription; le fond sur lequel se détache ce sujet, une figure. *Voy.* CARTOUCHE.

Le champ d'un sujet, d'une figure, peut être colorié, doré, enrichi d'ornements peints, de mosaïque, d'incrustations.

Le champ d'un tableau, d'une tapisserie, c'est le fond, lequel est d'ordinaire obscur, et où il n'y a rien de peint. On appelle aussi le champ d'une médaille le fond où il n'y a rien de gravé. On dit encore qu'une draperie sert de champ à une peinture, quand une figure est peinte sur la draperie.

Le champ, en blason, est la surface de l'écu : on le dénomme d'après son métal ou son émail : ainsi, on dit : un champ d'or, d'argent, d'azur, de gueules, de sinople, etc.

CHANCEL ou CHANCEAU. *Voy.* CANCEL.

CHANDELIER. — Les chandeliers d'église varient dans leur forme, leur usage et leur signification mystique. On peut les distinguer de la manière suivante : chandeliers d'autel, de procession, pour l'élévation, pour le cierge pascal, et chandeliers triangulaires. *Voy.* AUTEL, *accessoires des autels*.

I.

On doit distinguer cinq parties dans un chandelier d'autel : le pied, la tige, le nœud ou pomme pour prendre facilement le chandelier, la coupe pour recevoir les gouttes de cire, enfin la pointe sur laquelle le cierge est fixé. Quelle que soit l'ornementation employée dans un chandelier, elle doit toujours être subordonnée à cette forme essentielle.

Quant à la matière, les chandeliers d'autel ont été faits en argent, en argent doré, en cuivre argenté ou doré, en bronze, en cristal et en bois. (W. Pugin. *Gloss. of eccles. ornam.*, pag. 47).

Les chandeliers ne paraissent pas avoir été placés sur l'autel lui-même, avant le Xe siècle; ils étaient disposés tout autour. Jusqu'au XVIe siècle, le nombre en était communément de deux, un de chaque côté du crucifix. Comme il est évident, d'après des dessins et les inventaires, la coutume de mettre deux chandeliers seulement sur l'autel n'était pas propre à certains pays. Les anciens autels peints à fresque, en Italie, et figurés dans l'histoire de l'art par Séroux d'Agincourt, n'ont que deux chandeliers. Dans un ouvrage allemand intitulé *Der Weise Konig*, par Hans Burgmaier, l'autel où le pape luimême célèbre la messe n'a également que deux chandeliers. Dans l'*Histoire de saint Louis, roi de France*, par le sire Jehan de Joinville (Paris, 1761, pag. 311), nous avons une description très-intéressante des ornements appartenant à la Sainte-Chapelle, à Paris, avec le nombre des chandeliers à mettre sur l'autel selon le degré des fêtes : « Et en chascun iour férial ou iour que l'on ne dit pas IX leçons, estoient deux cierges sur l'autel qui estoient renouvelez chascun iour de lundi et chascun mercredi : mès en chascun samedi et en toute simple feste de IX leçons estoient mis quatre cierges à l'autel; et en toute feste double ou demie double ils estoient renouvelez, et estoient mis à l'autel six cierges ou huit; mès ès festes qui estoient moult sollempnex, douze cierges estoient mis à l'autel; et aussi en l'anniversaire de son père et de sa mère, et de tous les rois pour lesquex il fesoit faire anniversaire en sa chapelle. »

D'après d'anciennes gravures, nous voyons que quelques-uns des anciens chandeliers avaient plusieurs pointes : il en existe encore un semblable dans l'église de Léau, en Flandre.

Les chandeliers anciens étaient bas, pour la plupart, avec des cierges peu élevés. (Nous avons déjà parlé de la forme des chandeliers, voyez ci-dessus, col. 457 et 458.) Les cierges très-hauts sont d'une introduction moderne. La coutume actuelle de la liturgie est de placer six chandeliers sur le grand autel. Nous devons ajouter que cette coutume, quoique comparativement moderne, est fondée sur des faits anciens. Ainsi, dans l'inventaire de la cathédrale de Salisbury, on fait mention de trois paires de chandeliers pour le grand autel. Aussi dans la Chronique de Hollinsched, tom. II, pag. 857, à la description de la chapelle privée du roi Henri VIII, élevée dans le Camp du drap d'or, *l'autel était garni de cinq paires de chandeliers d'or*.

Extrait d'inventaires de chandeliers d'autel appartenant jadis à des autels d'Angleterre :

Cathédrale d'York. « Deux grands chandeliers de vermeil, avec des vases et des roses gravés sur le pied, don de lord Alexandre Nevil, jadis archevêque d'York, pesant 6 livres 9 onces et demie.—*Item*, deux chandeliers en argent, ornés de cannelures à la partie supérieure, don de M. John Newton, trésorier, pesant 5 livres 2 onces et un quart. —*Item*, un haut et grand chandelier en vermeil, avec les armes de Scrope, don de lord John Scrope, pesant 8 livres 4 onces.— *Item*, deux chandeliers destinés au service de chaque jour, carrés, pesant 5 livres 2 onces. — *Item*, deux chandeliers en cristal, avec des nœuds et des pieds en argent, pesant 6 livres quatre onces et demie. »

Cathédrale de Lincoln. « D'abord deux grands et beaux chandeliers d'or, appuyés sur de grands pieds semblables, avec vingt contre-forts en or sur chacun d'eux, se tenant sur une base percée comme les compartiments d'une fenêtre, avec quatre places vides pour mettre des armoiries, quatre grands contre-forts et quatre petits, sur cha-

cun d'eux ; au-dessus de chacun de ces contre-forts il y a un clocheton. Entre les quatre grands contre-forts il y a quatre fenêtres percées à jour. Le nœud est très-fort, avec différents petits contre-forts, au-dessus desquels est une coupe entourée de créneaux et de contre-forts, comme un château fortifié : au centre de la coupe est une pointe pour ficher le cierge. Ces deux beaux chandeliers furent donnés par Jean, fils du roi Edouard, duc de Lancaster : ils pèsent 450 onces. — *Item*, deux chandeliers de vermeil, dont un pesait 74 onces, l'autre pesait 69 onces, don de lord John Buckingham, évêque de Lincoln. — *Item*, deux chandeliers en argent doré en partie, se tenant sur un grand pied, avec six tourelles dorées, ayant un gros nœud au milieu, et, dans le haut, ayant six tourelles autour de la coupe, avec une pointe d'argent sur chacune d'elles ; l'un de ces chandeliers pèse 93 onces, et l'autre 89 onces ; don de lord John Chadworth, évêque de Lincoln.—*Item*, un chandelier en vermeil, avec un nœud au milieu et diverses figures, comme le couronnement de la sainte Vierge, la Salutation, avec trois branches, trois boules et trois pointes, pesant 80 onces et demie. — *Item*, deux chandeliers d'argent, avec deux nœuds et l'inscription suivante : *Orate pro anima Richardi Smith*, etc.» (Dugdale, *Monasticon Anglicanum*.)

Cathédrale de Saint-Paul de Londres. « *Duo candelabra argentea, opere fusorio, cum animalibus variis in pedibus fabricatis, de dono magistri Ricardi de Stratford, ponderis* III¹ XIII*.— Item, *duo candelabra crystallina parvula, cum apparatu partim argenteo, de dono Thomæ de Esshewy*.—Item, *duo candelabra argentea, cum pomellis deauratis, de dono magistri Willielmi de Monteforti, decani, cum leunculis sub pedibus, uno deficiente, ponderis* IV¹ V*. » (Dugdale, *Hist. de l'église de Saint-Paul*.)

Telle a été la sacrilége dévastation des trois derniers siècles en Angleterre, que très-peu des anciens chandeliers subsistent aujourd'hui. Les archéologues en ont découvert du XVe siècle, en bronze, sur les autels latéraux des églises de Saint-Sébald et de Saint-Laurent, à Nuremberg ; il y en a également à la cathédrale de Mayence, et une paire dans la chambre du trésor à Aix-la-Chapelle. L'église de Léau, en Flandre, en possède plusieurs paires en bronze et une paire en cuivre. Il y en a dans l'église de Jérusalem, à Bruges, quatre en cuivre doré ; au musée du Louvre, à Paris, trois, du XIIe siècle, émaillés. Outre ces chandeliers, on en connaît encore quelques autres qui sont dans les collections des amateurs.

II.

Quant aux chandeliers de procession, nous n'avons que peu de mots à en dire. C'est précisément à ces espèces de chandeliers que s'appliquent les observations que nous avons placées ci-dessus, colon. 457 et suiv. Dans plusieurs de nos églises, où des vestiges des antiques coutumes gallicanes s'étaient conservés jusque dans ces derniers temps, on portait cinq ou sept chandeliers. Cette particularité liturgique s'est perpétuée jusqu'à nos jours dans l'église métropolitaine de Tours, où elle est toujours en vigueur. On y porte un, deux, trois, cinq ou sept chandeliers, selon le degré de la fête. On y porte également des torches allumées, au moment de la consécration ; mais les chandeliers propres à cette dernière cérémonie y sont inconnus. M. W. Pugin, qui emploie l'expression de chandeliers pour l'élévation, pour donner un exemple de ces espèces de chandeliers, cite les miniatures d'un vieux missel manuscrit. (*Sarum missal, plate* LXXIII.)

III.

En Allemagne on faisait jadis usage, et on se sert encore aujourd'hui de chandeliers fixes d'une grande beauté : ils sont placés à côté des châsses des saints. On en voit dans des églises du XVe siècle, et ils consistent en une série d'anneaux superposés, allant toujours en diminuant, et formant une masse pyramidale de lumière. Le dessin en est très-élégant.

Il y avait autrefois en France, dans beaucoup d'églises, des chandeliers à sept lumières ; nous en citerons quelques exemples. A l'église de Saint-Jean de Lyon, entre le chœur et le sanctuaire, au milieu est un chandelier à sept branches, appelé *ratelier*, en latin *rastrum* ou *rastellarium*, composé de deux colonnes de cuivre hautes de 6 pieds, sur lesquelles il y a une espèce de poutre de cuivre de travers, avec quelques petits ornements de corniches et de moulures, sur laquelle y a sept bassins de cuivre avec sept cierges qui brûlent aux fêtes doubles de première et de seconde classe.

A Notre-Dame de Rouen, entre les trois lampes et l'aigle qui est au haut du chœur, il y avait, avant le pillage des Huguenots, un grand chandelier de cuivre à sept branches.

Bocquillot, en parlant des chandeliers, dit qu'il y avait en plusieurs églises, entre autres chandeliers, une grande machine en forme d'arbre qui sortait de terre, garni de feuilles et de fleurs ou fruits, et de petites gondoles ou soucoupes, propres à soutenir des cierges ou des lampes. Cette multitude de lumières en pyramide produit un bel effet. Dans les églises riches, ce chandelier, nommé arbre, à cause de sa figure, était de cuivre ou autre métal. (*Voy.* les détails à ce sujet, ci-dessus : AUTEL *et ses accessoires*.)

Quelques fragments d'un magnifique chandelier à sept branches, servant autrefois dans l'église de Saint-Remi, à Reims, se voient présentement au musée de cette ville. La tradition rapporte qu'il fut donné par la reine, femme de Charles le Simple, en 907 ; mais, d'après les détails et les caractères de l'exécution, il paraît être d'une époque postérieure. Il est extrêmement chargé de détails travaillés avec soin, de feuillages, de figures et d'animaux, avec des morceaux de

cristal. Lorsqu'il était entier, il avait 18 pieds de haut et 15 pieds de circonférence à la base. Les fragments conservés formaient une partie du pied, et sont représentés à la page 214 de la *Description du trésor de la cathédrale de Reims*, par M. Tarbé : le reste fut fondu au temps de la révolution.

Les églises catholiques d'Angleterre, avant la réformation, avaient aussi l'usage des chandeliers à sept branches, comme il paraît d'après le texte d'anciens inventaires. Ainsi, dans l'église de Melford, au comté de Suffolk, il y avait un grand chandelier à sept branches, placé devant le grand autel. Il y en avait encore un autre, également à sept branches, devant une image de Notre-Seigneur.

IV.

Le chandelier pascal est un chandelier de grande dimension, en forme de colonne, quelquefois simple, quelquefois chargé d'ornements, et destiné à porter un cierge allumé aux offices publics de l'église depuis le samedi saint jusqu'au jour de la fête de l'Ascension. La coutume d'allumer le cierge pascal est très-ancienne dans l'Eglise, et la lumière de ce cierge est regardée comme le symbole de la Résurrection de Notre-Seigneur. On donnait parfois au chandelier pascal des formes d'une hauteur exagérée, et à l'abbaye de Durham il y en avait un d'une si grande élévation, que le cierge atteignait presque les voûtes. L'auteur du livre intitulé *Rites de l'abbaye de Durham* dit que ce chandelier pascal était estimé un des plus curieux et des plus rares monuments de l'Angleterre.

L'origine de la croix tracée sur le cierge pascal, aux branches de laquelle on fixe des grains d'encens, est très-intéressante. On traçait sur la cire du cierge l'époque des principales fêtes de l'année : plus tard on mit à la même place une bandelette de parchemin sur laquelle on écrivait plus aisément et on pouvait indiquer des dates plus nombreuses. *Voy.* Calendrier. Nous avons donné à cet article un exemple de ce fait. Nos catholiques ancêtres n'écrivaient jamais rien, sans faire précéder d'une croix la première lettre du premier mot. De là l'origine de la croix qui était marquée sur le cierge pascal. Cette explication est empruntée à l'ouvrage de dom Claude de Vert ; c'est assez dire qu'elle ne doit pas être admise sans contrôle. Chacun sait, en effet, que cet écrivain, plus ingénieux qu'instruit, trouvait l'explication de nos cérémonies même les plus mystiques de la messe, dans la nécessité de certains mouvements et de certaines actions ; de là son *explication* prétendue *naturelle*. Quoi qu'il en soit, nous voyons dans nos plus anciens livres liturgiques des prescriptions relatives à la croix qui doit être tracée sur le cierge pascal. Dans un rituel manuscrit de l'ancienne abbaye de Savigny, au diocèse de Lyon, on lit la rubrique suivante : *Magister scholæ inscribet cereo annum ab incarnatione, præmissa superius cruce, in cujus cornibus et mediate ponuntur grana incensi*. Dans le cérémonial de Saint-Arnoul de Metz, on lit : *Cantor faciat crucem in cereo, de cera colorata, in singulis capitibus ejus, necnon in medio, imprimens particulam thuris; notetque ibi annum Dominicæ Incarnationis, cum indictione*. Dans l'*Antiphonal* de l'église d'Arles on lit : *Facit in cereo crucem, cum nomine Christi, et alpha et omega, et scribatur in eo epacta ipsius anni*.

Dans le second volume de l'*Histoire de l'art par les monuments*, par Séroux d'Agincourt, planches 54 et 55, on voit deux représentations de la bénédiction du cierge pascal d'après une image du XIᵉ siècle. Dans l'une de ces figures, le diacre est représenté monté sur l'ambon. On en voit encore un autre exemple semblable dans la planche 4ᵉ du livre de Gerbert, intitulé : *De cantu prima Ecclesiæ ætate*.

V.

Les chandeliers triangulaires sont ceux dont on fait usage à l'office des ténèbres, durant la semaine sainte. L'usage de ces chandeliers est très-ancien ; mais le nombre des cierges qu'on y plaçait a varié considérablement, suivant la coutume des églises. A Nevers, il y en avait 9 ; à Mons, 12 ; à Reims et à Paris, 13 ; à Cambrai et à Saint-Quentin, 24 ; à Evreux, 25 ; à Amiens, 26 ; à Coutances, 44. (D. Cl. de Vert, tom. IV, pag. 424.)

Dans la description de la sacristie du monastère de Saint-Riquier, en 831, on mentionne *des candélabres de fer, dorés et argentés, dont quinze plus grands et sept plus petits : Candelabra ferrea, ex auro et argento parata, majora quindecim, minora septem.* Nous traduisons peut-être mal *ex auro et argento parata*, par *dorés et argentés*, car nous voyons que saint Ansigise donna au monastère de Fontenelle ou de Saint-Wandrille, trois candélabres d'argent : « *Habentia solidos nonaginta, id est, unumquodque triginta.* »

Pour avoir un plus grand nombre d'exemples des chandeliers du moyen âge, d'après les textes, on peut consulter le grand Glossaire de Ducange, voc. Candelabrum.

CHANFREIN. — Moulure qu'on appelle encore *biseau*, et qui s'obtient en abattant une arête rectangulaire, de manière à avoir, à la place de cette arête, une surface plane et oblique. Les chanfreins sont fort nombreux dans les monuments de la période romano-byzantine : on y voit quelquefois de *doubles chanfreins*.

CHANTRERIE. — On appelle *chantrerie* en français, et *chantry* en anglais, une chapelle dotée d'un fonds dont le revenu devait servir à l'entretien d'un prêtre chargé de chanter chaque jour la messe pour le repos de l'âme des fondateurs. Les chantreries faisaient partie des églises cathédrales et des églises paroissiales; on voit encore un grand nombre de ces chapelles dans les cathédrales d'Angleterre. Les catholiques les avaient fondées avant l'époque de la réformation.

Les protestants ont gardé le fonds de la dotation, tout en *réformant la fondation*, c'est-à-dire en en supprimant les charges.

CHAPE. — En architecture, la *chape* est un enduit épais d'un bon mortier, que l'on met sur l'extrados d'une voûte pour empêcher l'infiltration des eaux. On fait aussi des chapes de plomb, pour garantir des portions de voûtes trop exposées à la pluie.

CHAPE. — La chape est un vêtement d'église, appelé en latin *pluviale* et *cappa*. C'était originairement un grand manteau que les clercs portaient dans les processions extérieures. Quoique la forme en ait été empruntée aux usages ordinaires de la vie, la chape fut cependant enrichie, dès les temps les plus anciens, de broderies, de pierres précieuses et d'ornements de différent genre. Au XIIIe siècle, la chape devint le plus magnifique de tous les vêtements ecclésiastiques. Nous donnerons quelques détails archéologiques sur les anciennes chapes, laissant de côté ce qui se rapporte uniquement à la liturgie.

Les chapes, au moyen âge, étaient souvent ornées d'orfrois et de chaperons splendidement brodés; on y voyait des images de saints sous des baldaquins ou niches gothiques, ou des emblèmes variés. Parfois on y représentait en broderie, soie et or, des traits de l'histoire évangélique, comme la Salutation angélique, deux anges portant la tête de saint Jean-Baptiste; la sainte Vierge portant Jésus enfant; la résurrection de Notre-Seigneur; la cène; les apôtres autour du corps de la sainte Vierge, etc.

Dans un inventaire de la cathédrale de Reims, dressé au XVIIe siècle, on trouve les détails suivants: «Trois chapes de drap d'or frisé, et les orfrois de drap d'or figurés d'images de la Passion, et la bille (le fermoir) couverte d'armoiries; du don de M. le cardinal de Lorraine. Une chape de drap d'or rouge, avec les orfrois fort longs, aux armoiries de l'Eglise; du don du cardinal Saint-Malo, dict Briçonnet, archevêque de Reims. Une chape de drap d'or rouge, tissu à Cypre, avec les orfrois à plusieurs images, et la bille couverte d'un escusson; du don du roy Charles VII. Une chape de drap d'or cramoisi, semé de grandes fleurs d'or, avec les orfrois fort larges, à double apôtres et prophètes; du don des Ursins, archevêque de Reims, avec ses armes à la bille.»

Plusieurs spécimens des belles chapes du moyen âge ont échappé à la destruction et subsistent encore. Il y en a une dans le trésor d'Aix-la-Chapelle, dans la sacristie de l'église, avec de petites clochettes d'argent attachées tout autour à la partie inférieure. La tradition veut que cette chape ait été portée par le pape Léon III, à la consécration de l'église, en présence de l'empereur Charlemagne, entouré de 365 évêques. Il y a trois chapes du XIVe siècle à la cathédrale de Durham. Il y en a trois du XVe siècle à l'église principale de Louvain. Il y en a plusieurs du XIVe siècle à la cathédrale de Spire. Au collége de Sainte-Marie, à Oscost, il y a une chape du XVe siècle, avec des orfrois très-élégants et un chaperon brodé à l'aiguille. Au collége des Jésuites, à Stonyhurt, en Angleterre, on possède une chape en drap d'or, que la tradition dit avoir appartenu d'abord à l'abbaye de Westminster

Outre les vêtements que nous venons de signaler et qui ont échappé comme par miracle à l'action du temps et au vandalisme, nous avons sous les yeux un grand nombre de monuments qui peuvent nous donner une juste idée des chapes anciennes. Ainsi, dans les vitraux peints, sur les pierres tombales, sur les cuivres funéraires, dans les miniatures des manuscrits, on voit des évêques et des clercs revêtus de chapes où l'art a déployé toutes ses magnificences. Comme la chape était le vêtement d'honneur dans les églises, on n'a rien imaginé de plus convenable que de donner une chape au Père Eternel ou à Jésus-Christ triomphant dans le ciel. Ce vêtement, splendidement orné, fut mis sur les épaules de Dieu, le Père, comme on plaça sur sa tête la triple couronne des souverains pontifes. Les artistes exprimaient ainsi l'idée la plus complète qu'ils se formaient de la grandeur, de la richesse et de la majesté.

Terminons cet article sur la chape, considérée au point de vue archéologique, en citant un fait historique. Guillaume, roi d'Angleterre, envoya à saint Hugues, abbé de Cluny, une chape d'or extrêmement riche. Elle était brodée en perles et diamants, et le bas était garni de petites clochettes d'or qui résonnaient au moindre mouvement, à l'imitation de l'habit sacré du grand prêtre des juifs.

CHAPELET. — Suite de perles ou d'autres ornements globuleux. On voit souvent cette série de perles ou le chapelet dans les monuments du XIIe siècle.

Les Anglais, selon Grancolas, prétendent que c'est le vénérable Bède qui a institué le chapelet. Ils se fondent sur un concile tenu, au VIIe ou VIIIe siècle, en Angleterre, *Concilium celthiense*, où il est dit qu'après la mort d'un évêque les chanoines chanteront pour le repos de son âme une *beltide* du *Pater noster*, *Beltidum Pater noster pro eo cantetur*. Mais dans cette sorte de chapelet il n'était pas question de l'*Ave Maria*. Pallade, cité par le même auteur, rapporte qu'un solitaire récitait tous les jours trois cents fois l'Oraison dominicale, et qu'il en comptait le nombre par autant de cailloux qu'il portait dans son sein et qu'il jetait après chaque *Pater*. Enfin, Guillaume de Malmesbury raconte que Godire, femme du comte Losric, récitait tous les jours autant de prières qu'il y avait de perles dans son collier, et qu'elle avait ordonné qu'après sa mort ce collier fût consacré à la sainte Vierge, en l'honneur de laquelle elle récitait ces prières. Ceci ressemble assez bien au chapelet de nos jours. On lit dans la vie de sainte Gertrude, qui vivait au VIIe siècle, qu'elle se servait d'un objet assez analogue à notre chapelet pour honorer la sainte Vierge. Mais on croit avec plus de raison que le chapelet

n'a guère été connu qu'après les croisades. On pense que Pierre l'Ermite en fut l'inventeur pour faciliter, aux croisés qui ne savaient pas lire, le moyen de prier Dieu. Le chapelet des mahométans, qui n'est lui-même que l'imitation de celui des Indiens, a pu lui suggérer cette idée.

Les juifs ont aussi une espèce de chapelet auquel ils ont donné le nom de Meah-Beracot, sur lequel ils récitent les cent bénédictions.

Le nom de patenôtres est aussi donné au chapelet, à cause de l'Oraison dominicale, *Pater noster*, qui en fait partie.

CHAPELLE. — On distingue trois espèces de chapelles, les chapelles isolées, celles qui font partie d'une église, enfin celles qui dépendent d'un palais, d'un château, d'une maison particulière, et qui sont à proprement parler des oratoires.

Les auteurs ne sont point d'accord sur l'étymologie du mot *chapelle*. Rebuffe, dans son traité *De pacificis possessoribus*, dit que le mot *capella* vient de *cappa sancti Martini*, qui était une chape ou manteau de saint Martin, évêque de Tours, que nos rois de France de la première race avaient coutume de faire porter avec eux, lorsqu'ils allaient à la guerre. Comme ils faisaient soigneusement garder cette chape dans des tentes particulières, on appela ces tentes des *chapelles*. C'est sous ces tentes que l'on célébrait la messe, et ceux qui la disaient étaient appelés *chapelains*.

Ajoutons au récit de Rebuffe que l'on appelait à Tours *chape* de saint Martin, le manteau ou la couverture qui était étendue habituellement sur le tombeau de ce saint. Les comtes d'Anjou la portaient à la guerre, devant le roi, comme on fit plus tard de l'oriflamme.

I.

Les chapelles isolées sont des édifices particuliers, qui ne sont ni cathédrales, ni paroissiales, ni priorales, et qui, dans leur construction, sont des diminutifs d'églises. On en trouve un grand nombre en Italie; on en voyait également autrefois un grand nombre en France. La fondation en est due à la piété des fidèles, et la construction en est motivée par une raison de dévotion, un accident, un crime à expier, un vœu fait au milieu du danger, la reconnaissance pour un bienfait reçu. On a souvent érigé des chapelles sur les lieux élevés, sous l'invocation de saint Michel. Cet archange, qui avait foudroyé le démon et l'avait précipité dans les enfers, était avec raison invoqué, suivant l'expression de saint Paul, contre les *puissances de l'air*, dont les orages, le tonnerre et la tempête étaient le plus effrayant symbole.

Les chapelles isolées variaient beaucoup quant à leur importance et à leurs dimensions. Les unes ne pouvaient contenir que quelques personnes; d'autres au contraire étaient vastes, et auraient été de véritables églises si elles avaient eu des fonts baptismaux et le titre paroissial.

Les chapelles les plus considérables ont été transformées en collégiales. Il y en a plusieurs qu'on appelle *saintes chapelles*, comme celles de Paris, de Vincennes, de Dijon, de Riom, de Champigny, en Touraine, de Bourbon, etc. Celle de Dijon fut d'abord nommée chapelle *Palatine*, ou du palais, par Hugues III, duc de Bourgogne, qui la fonda en 1172. La plus célèbre et la plus remarquable de toutes est sans contredit la Sainte-Chapelle de Paris, bâtie par saint Louis, roi de France, au milieu du XIII^e siècle, et que l'on peut considérer, sous le rapport de la pureté et de la grâce du style ogival, comme la perle de l'architecture gothique. Il est impossible, en effet, de rien concevoir de plus parfait dans l'ensemble et dans les détails que ce monument, construit en peu d'années et décoré par les artistes les plus habiles du temps. Les murailles et les voûtes avaient été entièrement couvertes de dorures et de peintures : il en restait encore des traces assez sensibles, pour que l'on ait réussi dans ces derniers temps à en faire la restauration. Les vitraux peints sont très-bien conservés. On a à regretter la perte des panneaux inférieurs de toutes les fenêtres. La Sainte-Chapelle de Champigny, au diocèse de Tours, date de la renaissance française : elle possède des vitraux justement admirés.

II.

Dans les grandes églises, cathédrales ou collégiales, une chapelle est une partie de l'église où il y a un autel et où l'on peut dire la messe. Lorsque le besoin de placer plusieurs autels dans une même église commença de se faire sentir, on fut obligé d'ajouter au corps du bâtiment principal des espèces d'oratoires ou d'édicules qui n'y communiquaient qu'indirectement. Les plus anciens auteurs ecclésiastiques font mention de ces sortes de constructions secondaires. On peut donc dire, dans un certain sens, que l'addition des chapelles au plan des églises remonte aux époques les plus reculées de l'antiquité ecclésiastique. La construction régulière des chapelles toutefois, c'est-à-dire leur érection, faisant partie du plan même de l'édifice, ne remonte pas au delà du XI^e siècle. L'église de Preuilly, dont nous avons donné la description à l'article ABBATIALE, offre peut-être, en France, le premier exemple de chapelles bâties autour du sanctuaire. Il y en a trois, une au centre, dédiée à la sainte Vierge, et une autre de chaque côté. Dans les croisillons du transsept et dans la muraille orientale, il y a également une chapelle semi-circulaire. Au XII^e siècle, on dispose également plusieurs chapelles autour du rond-point du sanctuaire. Durant la période romano-byzantine, et même à la fin du XII^e siècle et au commencement du XIII^e, dans les monuments qui appartiennent déjà à l'architecture ogivale pure, les chapelles absidales sont en hémicycle; ce fut un peu plus tard qu'elles furent à plusieurs pans, c'est-à-dire élevées sur les côtés d'un polygone.

Au XIIIᵉ siècle, le chœur et le sanctuaire des grandes églises prend un allongement considérable. On bâtit alors un grand nombre de chapelles autour de l'abside et du chœur : on en compte quinze autour de la région absidale à la cathédrale de Tours; il y en a davantage dans d'autres cathédrales.

Au XIVᵉ siècle, on plaça des chapelles entre les contre-forts de la grande nef et tout au long des collatéraux. Cette addition compléta le plan des églises, d'après l'idée que nous nous en formons communément aujourd'hui. Il n'est pas rare cependant de rencontrer de magnifiques églises sans chapelles accessoires ; c'est que ces monuments sont du XIIIᵉ siècle; la cathédrale de Reims en est un exemple : le long des nefs mineures du vaisseau principal il n'y a aucune chapelle. Il n'est pas rare non plus de trouver des églises du XIIIᵉ siècle et même de la fin du XIIᵉ siècle, comme à la cathédrale de Laon, où des chapelles ont été ajoutées au plan primitif, longtemps après la construction du monument, au XIVᵉ siècle, ou même au XVᵉ, au XVIᵉ et jusqu'à l'époque de la renaissance. Les chapelles des bas côtés de la nef, à la cathédrale de Laon, sont fermées en avant par de charmantes clôtures dans le style de la renaissance.

Du moment que la chapelle du rond-point fut établie au centre de l'abside, elle fut dédiée à la sainte Vierge. Cette pratique commence au XIᵉ siècle et persévère jusqu'à nos jours. Les populations catholiques se sont plu ainsi à rendre hommage à celle que *toutes les générations appelleront bienheureuse*, et qui intercède pour nous auprès de son divin Fils, seul sauveur, seul médiateur entre Dieu et les hommes. Cette coutume, que les protestants condamnent, crie contre eux et contre leurs prétendues réformations, qui ne sont que des mutilations de la foi révélée, jusque dans leurs temples bâtis par des mains catholiques, où la *chapelle de Notre-Dame*, quoique déserte et profanée, conserve toujours son nom.

Dans quelques églises, la chapelle de la sainte Vierge forme à elle seule comme une petite église, ajoutée au monument, et parfois même elle est bâtie en forme de croix. Nous avons un bel exemple de ce dernier fait à l'ancienne église du prieuré de la Charité-sur-Loire. Les plus belles chapelles de la sainte Vierge, dans les cathédrales de France, sont celles du Mans, de Rouen, d'Evreux, de Coutances : celle du Mans était autrefois entièrement peinte et dorée; on a mis récemment ces peintures à découvert ; elles sont encore fort intéressantes, malgré leur état de mutilation.

On remarque quelquefois beaucoup de diversité dans le style, la décoration, et même dans la forme des différentes chapelles d'une même église. Cette diversité est due à plusieurs causes ; elle provient souvent de ce que ces chapelles ont été des œuvres isolées de corporations, de confréries, de congrégations, ou de riches familles qui ont suivi leur goût particulier. Dans les églises paroissiales, on voit souvent une ancienne chapelle seigneuriale, avec des écussons armoriés, d'où l'on pouvait suivre facilement les offices qui se faisaient au grand autel, et où, pour plus grande commodité pendant l'hiver, on avait établi une cheminée.

Il serait superflu de noter ici toutes les irrégularités qui ont été observées dans la construction des chapelles. A l'époque romano-byzantine, elles ont quelquefois été carrées, notamment en Auvergne. Ajoutons que les chapelles de Notre-Dame, *Lady's chapel*, dans les églises d'Angleterre, sont également carrées, pour le plus grand nombre.

III.

L'usage des chapelles privées ou oratoires domestiques remonte à la plus haute antiquité. Le 21ᵉ canon du concile d'Agde, tenu en 506, permet aux particuliers d'avoir des chapelles dans leurs maisons, avec défense aux clercs d'y célébrer la messe sans la permission de l'évêque. Ce point de discipline ecclésiastique est toujours en vigueur chez nous.

Quelques-unes de ces chapelles domestiques étaient fort grandes, et on doit y rapporter les saintes chapelles que nous avons mentionnées ci-dessus. C'est ainsi que la cathédrale actuelle d'Autun était primitivement la chapelle du palais des ducs de Bourgogne ; il en est de même de la cathédrale de Moulins, qui était la chapelle du château des Bourbons.

On voit encore de charmantes chapelles dans des châteaux élevés à l'époque de la renaissance française. Le chef-d'œuvre du genre est probablement la délicieuse chapelle du château d'Amboise. La porte est surmontée d'un bas-relief fort bien sculpté, représentant la chasse de saint Hubert et l'apparition miraculeuse de Notre-Seigneur entre le bois du cerf. A l'intérieur, les murs sont chargés des plus fines ciselures, et ce n'est pas exagérer que de dire qu'elles sont entourées d'un réseau de la plus fine dentelle en pierre.

CHAPERON. — Le couronnement d'un mur ou d'un arc-boutant, en forme de toit ou de *bahut*.

CHAPERON. — Le chaperon servait à couvrir la tête ; il était d'usage pour les hommes et pour les femmes. Nous n'en ferons pas connaître toutes les formes ni toutes les variétés ; nous en disons un mot seulement pour expliquer cette partie du costume d'un grand nombre de personnages représentés dans les vitraux peints, sur les pierres tombales, dans les peintures à fresque et dans les miniatures des manuscrits du moyen âge. En général les chaperons étaient portés tant par les grands seigneurs que par le peuple ; et on saluait en le reculant un peu. Cette mode a duré en France pendant la première, deuxième et troisième race, jusqu'à Charles V, VI et VII, sous le règne desquels on portait encore ces chaperons à longue queue, que les docteurs et licenciés

ont retenus pour marque de leurs degrés, et qu'ils ont fait descendre de leur tête sur l'épaule : ce qui se prouve par plusieurs anciennes médailles, monnaies et figures. Alain Chartier dit qu'en 1447 Charles VII fit commandement à tous les hommes de porter une croix sur leur robe, ou chaperon ; ce qui prouve que tout le monde en portait alors. Et Monstrelet dit, dans son premier tome, que la reine Isabelle haïssait Jean Torel, de ce que lui parlant il ne levait son chaperon, ce qui fait connaître qu'on le levait en parlant. Pendant plus de mille ans on ne s'est couvert la tête, en France, que d'aumusses et de chaperons. Le chaperon était à la mode dès le temps des Mérovingiens. On le fourra, sous Charlemagne, d'hermine ou de menu vair; le siècle d'après on en fit tout à fait de peaux. Ces derniers s'appelaient aumusses ; ceux qui étaient d'étoffes retinrent le nom de chaperons. Tout le monde portait le chaperon : les aumusses étaient moins communes. On commença sous Charles V à abattre sur les épaules l'aumusse et le chaperon, et à se couvrir d'un bonnet.

Le chaperon des femmes était une bande de velours qu'elles portaient sur leurs bonnets, et c'était une marque de bourgeoisie.

CHAPITEAU. — I. Le chapiteau, suivant l'étymologie de ce mot, est la tête ou le couronnement de la colonne. L'existence du chapiteau montre que la colonne n'est pas tronquée et qu'elle a toute sa hauteur, de même que la base démontre qu'il n'y en a pas une partie cachée sous terre.

L'utilité et l'élégance ont introduit le chapiteau dans l'architecture de tous les peuples. L'emploi du chapiteau, dit Millin, a dû être suggéré par deux motifs d'utilité, d'abord celui de garantir les angles de la colonne des fractures que la pose et l'assiette de l'entablement peuvent y occasionner, ensuite de procurer à l'entablement ou aux poutres transversales un emplacement plus large, plus commode et mieux d'accord avec les formes quadrangulaires de l'architrave. Le type de ce chapiteau primitif se trouve encore dans l'abaque ou le tailloir de l'ordre dorique.

II.

Au commencement les colonnes n'avaient pour chapiteaux qu'une dalle carrée d'environ 2 à 3 pieds d'épaisseur : on trouve de pareils chapiteaux dans les monuments primitifs de l'Egypte. Le premier chapiteau proprement dit présentait simplement une espèce de renflement dans son milieu, lequel était souvent couvert de figures hiéroglyphiques. La forme des chapiteaux la plus élégante, celle d'un vase posé sur la colonne, ou d'une cloche renversée, paraît être la plus moderne. On croit que les chapiteaux égyptiens en forme de cloche doivent être regardés comme la première origine du chapiteau corinthien. Le fruit du lotus a probablement donné l'idée de ces chapiteaux campaniformes. On les orna d'abord de feuilles grossièrement imitées ; peu à peu le travail se perfectionna, le goût s'épura, et on arriva à donner aux chapiteaux égyptiens toute l'élégance qu'on y observe : quelques chapiteaux paraissent être une imitation du palmier dont on a coupé les feuilles inférieures. Nous n'étudierons pas plus longuement le chapiteau de l'architecture égyptienne ; nous préférons nous arrêter davantage sur le chapiteau des divers ordres de l'architecture classique.

III.

Dans l'architecture des Grecs, le chapiteau sert à exprimer la différence des ordres. Parmi les chapiteaux grecs, le plus ancien est le chapiteau toscan. (L'art toscan doit être considéré comme hellénique.) On donnait au chapiteau toscan, pour hauteur, un module ou la moitié du diamètre pris en bas du fût de la colonne. Sa hauteur était divisée en trois parties. La partie supérieure formait l'abaque, la suivante formait l'échine ou l'ove, et la partie inférieure était employée pour le gorgerin, ou congé, ou apophyse, au-dessus duquel on place encore un astragale. Ce qui distingue surtout le chapiteau toscan des autres, c'est que l'abaque est rond au lieu d'être carré dans les ordres qui ont été inventés après l'ordre toscan.

Le chapiteau dorique se distingue des autres chapiteaux par une noble simplicité. Dans les anciens temps sa hauteur était tantôt d'un module entier, tantôt de plus d'un module. Le chapiteau dorique consiste en un abaque, une échine, au-dessus de laquelle se trouvent tantôt trois, tantôt quatre, tantôt cinq filets, et un congé qui lie le chapiteau avec le fût.

Le chapiteau ionique diffère du dorique, surtout par les grandes volutes qui s'y trouvent de chaque côté; ces volutes sont disposées de manière qu'à la face antérieure et postérieure du chapiteau on voit les circonvolutions de cette partie du chapiteau, qui se termine dans un point appelé l'œil de la volute ; sur les côtés, les volutes offrent l'aspect de rouleaux : c'est ainsi que le chapiteau vu de face présente un autre aspect que lorsqu'on le voit latéralement. Les volutes des colonnes placées aux angles des temples étaient tournées de manière à présenter leurs circonvolutions à ceux qui se trouvaient devant la façade aussi bien qu'à ceux qui étaient sur les côtés, pour que là ces volutes eussent la même apparence que sur la façade principale. Du côté intérieur, vers la *cella* du temple, les angles des volutes de ces chapiteaux se touchaient. Vers le temps du règne de Constantin le Grand, les architectes commencèrent à tourner en dehors toutes les volutes du chapiteau ionique, de sorte que des quatre côtés il avait la même apparence. Tel est entre autres le chapiteau du temple de la Concorde, à Rome, bâti sous Constantin le Grand. C'est ce qui a donné origine au chapiteau ionique, tel qu'on l'emploie encore aujourd'hui, et dont l'invention est attribuée à Michel-Ange, auquel cepen-

dant on n'en doit, à ce qu'il paraît, que l'ordonnance qu'on lui donne encore actuellement. Cette position différente des volutes dans l'ancien et dans le nouveau chapiteau ionique occasionna aussi une forme différente de l'abaque dans chacun. Dans l'ancien chapiteau, il a toujours la forme carrée, parce que les volutes sont dans la même direction; mais comme dans le nouveau chapiteau les volutes étaient tournées vers la façade extérieure, il fallait échancrer l'abaque vers les quatre coins pour pouvoir couvrir les volutes. La hauteur de l'abaque du chapiteau ionique n'est pas considérable; il consiste tantôt en un listel, avec un talon au-dessous, tantôt en un talon seul. Entre les volutes, le chapiteau est entouré d'une échine, au-dessous de laquelle il y a une baguette, accompagnée quelquefois d'un listel; ces membres passent sous les volutes.

Le chapiteau corinthien est le plus élégant et le plus magnifique; il se distingue surtout, non-seulement par sa hauteur plus considérable, mais aussi par la richesse et le goût de ses ornements empruntés de l'acanthe. Vitruve donne à ce chapiteau pour hauteur le diamètre entier du pied de la colonne; la septième partie de cette hauteur détermine, selon lui, l'épaisseur de l'abaque. On ne lui donnait pas, comme dans les chapiteaux dorique et ionique, la forme d'une dalle carrée, mais on l'échancrait aux quatre coins vers l'intérieur. Ordinairement les coins de l'abaque sont arrondis; quelquefois cependant ils sont en angle aigu. Déduction faite de la hauteur de l'abaque, le reste du chapiteau doit être divisé en trois parties, dont les deux inférieures sont ornées d'une rangée de feuilles; la partie supérieure est ornée de feuilles d'où s'élèvent des tiges de fleurs, qui se terminent en petites volutes, dont deux de chaque côté du chapiteau s'élèvent jusqu'aux coins de l'abaque, et deux autres plus petites se touchent sous le milieu de l'abaque orné d'une fleur.

Les variétés que l'on remarque dans le chapiteau corinthien annoncent que les Grecs n'ont suivi aucune règle fixe dans l'ordonnance et l'ornement de ce chapiteau, et que chaque artiste lui assigna l'ordonnance la plus convenable au caractère de l'édifice qu'il construisait, et qu'on lui donna tantôt plus, tantôt moins de richesse et de magnificence.

Ce ne fut que sous les Romains que le chapiteau corinthien reçut la forme déterminée qu'il a encore aujourd'hui.

Le chapiteau romain ou *composite* paraît composé de l'ionique et du corinthien. Sa hauteur est à peu près celle du chapiteau corinthien, auquel il ressemble encore par les deux rangées de feuilles d'acanthe qui ornent sa partie inférieure. Mais à la partie supérieure, il y a de grandes volutes qui ressemblent à celles du chapiteau ionique; elles débordent au-dessous de l'abaque, descendent jusqu'aux feuilles de la seconde rangée, et ont entre elles une échine ornée, accompagnée en dessous d'une baguette, ainsi qu'on l'observe au chapiteau ionique, dans plusieurs anciens édifices de Rome.

IV.

Durant la première période architectonique du moyen âge, c'est-à-dire la période romano-byzantine, depuis le v[e] siècle jusqu'au xii[e] inclusivement, les formes et les ornements du chapiteau ont considérablement varié. D'abord, et surtout dans les pays méridionaux, le chapiteau fut une imitation de l'antique. Cette imitation fut plus ou moins heureuse; on y reconnaît toutefois sans difficulté le type qui a servi de modèle. L'altération devint de plus en plus profonde. Enfin, on voit apparaître un nouvel élément, qui est à proprement parler romano-byzantin. L'art néo-grec a substitué une forme cubique à la corbeille élégante de l'architecture antique, et a remplacé les feuilles saillantes par des ornements en bas-relief, et même quelquefois par des ornements peints. Peu à peu cette forme nouvelle, propre à l'art du moyen âge, se modifie à son tour et donne naissance à ces curieux chapiteaux qui font le plus intéressant caractère des églises du xi[e] et du xii[e] siècle.

Dès lors la forme, les proportions, le caractère du chapiteau, varièrent selon les provinces, selon les siècles, selon le goût, le génie ou les connaissances de l'architecte. Il serait difficile, à cause de ces innombrables variations, qui ne semblent assujetties qu'aux lois du caprice, de classer méthodiquement et exactement ces chapiteaux, en prenant pour règle, soit la chronologie, soit la géographie. Ce n'est donc guère que par leurs formes générales qu'on peut les distinguer et les caractériser.

Ce qui distingue par-dessus tout le chapiteau romano-byzantin du chapiteau antique, c'est la décoration iconographique dont il est souvent revêtu. Les *chapiteaux historiés* du xi[e] siècle sont fort intéressants; on y voit des traits historiques représentés d'une manière très-naïve. Les sculpteurs ont une prédilection marquée pour les faits de l'Evangile et principalement pour les scènes terribles. Ainsi, on voit assez souvent le jugement, le pèsement des âmes, l'enfer, des monstres qui dévorent des hommes, etc. Parfois les chapiteaux du xi[e] siècle sont couverts de figures bizarres et fantastiques: on y voit des monstres, des chimères, des serpents enlacés, des feuilles épaisses, des bandelettes entrelacées, des cordes et des branches entre-croisées, des oiseaux becquetant des fruits, des colombes buvant dans un calice, des griffons, des centaures, des sirènes, et enfin quelquefois des obscénités.

Plus on approche de la fin de la période romano-byzantine, plus les chapiteaux sont chargés d'ornements et riches de détails. C'est alors que l'on voit des chapiteaux à feuillages, dont l'élégance et l'originalité font des œuvres qui peuvent le disputer avec les plus belles compositions antiques du même genre.

On s'abuserait étrangement si l'on prenait les lourds et disgracieux chapiteaux de certaines églises rurales comme type de ce que l'art romano-byzantin a pu créer en ce genre; de même que l'on se tromperait si l'on s'imaginait que l'art grec n'a créé que des chapiteaux aussi parfaits que ceux qui sont proposés pour modèles. Les artistes du XII^e siècle ont sculpté des chapiteaux qui gagneraient beaucoup à être mieux connus. Il serait à désirer que les plus beaux fussent soigneusement reproduits par le dessin et la gravure : les artistes modernes, dont le goût est le plus difficile, y trouveraient des formes aussi variées par leur originalité que gracieuses par la perfection et le fini des détails.

Terminons ce que nous avons à dire sur les chapiteaux de la période romano-byzantine, en donnant une nomenclature abrégée des principales variétés de chapiteaux, choisis parmi ceux qui ont été le plus fréquemment usités. On distingue donc :

Le chapiteau *cubique ;*
Le chapiteau *conique* rectiligne ;
Le chapiteau *conique* curviligne ;
Le chapiteau *cubi-conique ;*
Le chapiteau *cylindrique;*
Le chapiteau *cordé* ou en cœur,
Le chapiteau en *tulipe* ou *en cloche;*
Le chapiteau *évasé ;*
Le chapiteau *en corbeille ;*
Le chapiteau *en entonnoir.* — Cette classification a été faite par M. Smith, dans son livre intitulé *L'architecte des monuments religieux.* Pour la forme du tailloir, *voy.* ABAQUE.

V.

Durant la période ogivale, les chapiteaux prennent des formes nouvelles et une élégance singulière. Au XIII^e siècle, on ne rencontre plus que rarement les formes cubiques, coniques, cylindriques ou autres du XI^e et du XII^e siècle. On abandonne entièrement les formes capricieuses de l'art romano-byzantin, et l'on y substitue l'ornementation végétale, tirée communément de la botanique indigène. Au lieu de l'acanthe des anciens artistes, on voit se dresser, s'étaler ou s'enrouler, sur la corbeille du chapiteau gothique, les feuilles d'eau ou de roseau, de vigne, de vigne vierge, de chêne, de rosier, de trèfle, de persil, de nénufar, auxquelles les XIV^e et XV^e siècles ajoutent successivement l'acanthe épineuse, la mauve frisée, le chou, la chicorée, qu'on voit cependant s'épanouir plus souvent sous les corniches ou sur les côtés des pignons, que sur les chapiteaux.

Le chapiteau du style ogival du XIII^e siècle est surtout caractérisé par la *feuille à crochets,* espèce de feuille de fantaisie enroulée à l'extrémité d'une façon très-élégante. Il y a quelquefois plusieurs rangs de feuilles ainsi recourbées, et on en voit sous les corniches extérieures et dans l'archivolte des hautes fenêtres. Le sommet des crochets forme un bouquet de feuilles; et parfois les feuilles sont remplacées par une fleur à cinq lobes, ou même par une tête humaine. D'autres fois encore les rangs de feuilles forment des couronnes superposées, ou bien ils sont divisés par un filet. Lorsque les feuilles employées ne sont pas de nature à former volute, elles sont posées verticalement à plat, ou de manière à former un galbe. On voit encore des corbeilles de chapiteaux doublées en quelque sorte comme par une espèce de *frise* ou de *bracelet* inférieur, séparé seulement par l'astragale, dont les ornements n'ont aucune ressemblance avec ceux du chapiteau.

Au XIV^e siècle, les crochets disparaissent ; le chapiteau ne se dessine plus aussi nettement sur la colonne, et s'engage avec celui des colonnettes qui remplit les vides du faisceau, ou avec celui du pilier central, si on le peut apercevoir.

Au XV^e siècle apparaissent les feuilles frisées et galbées, et souvent, au lieu du chapiteau, on ne voit plus qu'une espèce de corniche courant tout autour du faisceau, sous laquelle ces feuilles rampent ou s'entrelacent. Il arrive encore que l'on remplace le chapiteau par des figures ou des personnages représentant quelque trait d'histoire.

La renaissance française, au XVI^e siècle, a créé une espèce de chapiteau qui n'a été employé que durant la première moitié du XVI^e siècle, principalement dans les édifices civils : ce chapiteau a, aux angles, une espèce de volute ressemblant assez à une corne de bélier, et d'autres fois des feuillages agencés avec beaucoup de grâce, dans le genre des arabesques; on y voit aussi des mascarons, des animaux et même des figures humaines. La renaissance conduisit rapidement à l'imitation pure et simple de l'antiquité et perdit tout caractère d'originalité.

Il est à remarquer que la forme et les ornements des chapiteaux, durant la période ogivale entière, furent les mêmes dans tous les pays où le style ogival présida à la construction des monuments. C'est que, sans doute, il y avait une espèce de canon, dont les artistes ne s'éloignaient pas, canon réglé dans la contrée où le style ogival eut constamment le plus de faveur, c'est-à-dire dans le centre de la France.

En Angleterre cependant les chapiteaux affectent des formes particulières, durant la période ogivale. En général ils sont composés de moulures plus ou moins saillantes et plus ou moins nombreuses, mais ordinairement unies. C'est par exception qu'on y voit des feuillages et des ornements; aussi, les chapiteaux sont-ils assez difficiles à classer, suivant l'époque à laquelle ils appartiennent. Malgré leur grande simplicité, ils sont plus élégants au XIII^e siècle qu'aux deux siècles suivants. Parmi les feuillages usités dans la sculpture des chapiteaux, on remarque assez souvent des feuilles de vigne, ce qui montre que l'exécution, ou du moins l'idée, en est due à des artistes étrangers à la Grande-Bretagne.

CHAPITRE. — *Voy.* CAPITULAIRE (*Salle*).

CHAR. — Le char était une espèce de voiture à deux roues dont les anciens se

servaient dans les triomphes, dans les cérémonies publiques, dans les jeux, dans les combats. L'usage des chars à la guerre était très-commun dès le temps de Moïse; les Egyptiens et les Chananéens en avaient un très-grand nombre. Cyrus est, dit-on, celui qui, le premier, les arma de faux.

Sur les médailles, un char, traîné soit par des chevaux, soit par des lions, soit par des éléphants, signifie ou bien le triomphe ou l'apothéose des princes. Le char attelé de deux, de quatre, de six chevaux, ne marque pas toujours la victoire ou le triomphe. Il y a d'autres cérémonies où l'on se servait de chars; l'on y portait les images des dieux dans les supplications; l'on y mettait, aux funérailles, les images des familles illustres et de ceux dont on faisait l'apothéose. Enfin, l'on y conduisait les consuls qui entraient en charge, comme nous l'apprenons par les médailles de Maxence et de Constantin : l'une et l'autre portent *felix processus consulis Augusti nostri*. Lorsque ces chars étaient attelés de deux chevaux, on les appelait *biges, bigæ; triges, trigæ*, lorsqu'il y en avait trois, et quatre, *quadrigæ*, lorsqu'on les attelait de quatre chevaux, qui toujours l'étaient de front.

CHARDON (Feuille de). — On emploie communément, au XV^e siècle, la feuille de chardon dans l'ornementation des chapiteaux, des lignes rampantes des frontons, des archivoltes, etc.; souvent la feuille est accompagnée de la fleur.

CHARNIER. — C'est une sorte de petit bâtiment annexé à un cimetière et souvent adossé à une église, qui sert à recevoir les ossements que les fossoyeurs trouvent en creusant les cimetières. *Voy.* Reliquaire. Le charnier du cimetière des Saints-Innocents, à Paris, était autrefois très-considérable. Dans plusieurs églises, on s'est servi des cryptes pour en faire des charniers ou ossuaires; dans d'autres, on a placé les ossements sous la charpente des grands combles et sur les voûtes de la nef principale.

CHARPENTE. — L'archéologie, en ce qui concerne la grosse construction, ne comprend pas seulement l'analyse des monuments au point de vue de l'emploi de la pierre, elle comporte encore un examen attentif de toutes les parties qui composent un édifice, depuis sa base jusqu'à son faîte. A ce titre, la charpente mérite d'être sérieusement étudiée.

Malheureusement très-peu de monuments ont conservé leurs charpentes primitives, et cela se conçoit d'ailleurs, en pensant à la prompte détérioration que subissent les constructions en bois : à diverses époques, elles ont donc été successivement remplacées. Aussi voyons-nous le marbre, la pierre, la brique, perpétuer l'existence des monuments, tandis que les combles de ces mêmes édifices ont subi une entière destruction.

Pour les charpentes des monuments primitifs surtout, nous sommes forcés de nous en rapporter aux témoignages des auteurs qui ont écrit sur l'architecture, et de comparer les textes, souvent obscurs, soit aux traces qui subsistent encore sur les murailles, soit aux diverses représentations de temples antiques sur les médailles, colonnes monumentales et bas-reliefs.

Il est digne de remarque, cependant, que la composition des charpentes antiques est encore mieux connue que celle des mêmes ouvrages du moyen âge, et cela se comprend, parce qu'en Italie surtout les anciennes basiliques et, plus tard, les édifices religieux, qui furent construits jusqu'à nos jours, ont toujours été couverts selon la tradition des charpentes antiques, tant pour leur contexture que pour leur ajustement.

Les charpentes des basiliques italiennes ont eu une telle influence qu'elles ont été constamment étudiées par les plus habiles constructeurs, et qu'à Paris, entre autres monuments, on peut voir dans l'église Notre-Dame de Lorette, récemment construite, une application sérieuse du système de la basilique primitive, avec son plafond à soffites.

Nous essayons ici de préciser les traits distinctifs qui caractérisent l'art de la charpente à ses différentes époques, en indiquant les passages les plus importants de quelques auteurs anciens et modernes qui ont traité cette matière.

Cet aperçu est divisé en quatre parties relatives :

La première, à la charpente des monuments antiques;

La deuxième, à la charpente des premiers siècles de l'ère chrétienne jusqu'à la fin du X^e siècle;

La troisième, à la charpente depuis le commencement du XI^e siècle jusqu'au commencement du XV^e;

La quatrième, à la charpente depuis le commencement du XV^e siècle jusqu'à nos jours.

Nous devons, avant d'aller plus loin, faire observer que l'étude de la charpente, au point de vue des diverses applications qui en ont été faites, serait très-étendue, et que nous nous contentons de parler plus particulièrement de la charpente des combles, en indiquant cependant, d'une manière sommaire, ce qui peut avoir rapport aux dômes, voûtes, clochers, et même aux autres constructions où l'emploi du bois était presque exclusif.

Chacune de ces grandes divisions de l'art de la charpente demanderait à être traitée séparément selon les diverses époques et les contrées où ont été pratiqués ces différents modes de construction. Les développements que comporterait un tel sujet sortiraient des limites qui nous ont été tracées.

1° — DE LA CHARPENTE DES MONUMENTS ANTIQUES.

Charpente des combles.

Les peuples primitifs habitaient des contrées où la pierre en grands blocs abondait. Aussi les monuments qu'ils élevèrent ont-ils été recouverts d'abord de pierres d'énorme dimension, qui, le plus souvent, formaient

plafond à l'intérieur et étaient taillées extérieurement en pente pour faciliter l'écoulement des eaux.

Les restes des anciens monuments de Ninive, de l'Egypte et de l'ancienne Grèce présentent des traces nombreuses de ces sortes de recouvrements. Quelquefois des pierres superposées surmontaient ces édifices et formaient tous les frais de leur toiture. On conçoit que cette manière de construire devait se restreindre à des emplacements de dimensions moyennes, et que plus tard, lorsqu'il s'agit de recouvrir des temples d'un large dans œuvre, on dut recourir à l'emploi du bois.

Les Grecs furent, sans contredit, les premiers qui firent leurs couvertures en charpente, et Vitruve (Grec d'origine) indique non-seulement la composition, mais encore le nom des différentes pièces de bois qui formaient les charpentes antiques.

Selon le commentaire remarquable de François Blondel, dans son cours d'architecture, Vitruve dit que les extrémités de bâtiments d'une certaine importance étaient élevés en pignon, et que la structure des couvertures était formée de formes, composées chacune d'un tirant (*transtra*), de deux jambes de force (*cantherii*), avec leurs aisseliers (*capreoli*), et d'un poinçon (*columna*), pour soutenir le faîte (*columen*); que ces pièces assemblées composaient les fermes reliées entre elles par des pannes (*templa*) qui faisaient toute la longueur du bâtiment et servaient à soutenir les chevrons (*asseres*), lesquels, descendant du faîte des deux côtés, faisaient la saillie de la toiture, qui se trouvait achevée par les tuiles dont elle était recouverte.

Vitruve nous apprend encore que la Grèce possédait les plus beaux modèles de combles, parmi lesquels l'Odéon d'Athènes et e temple de Cérès étaient cités par leur grandeur, comme les temples de Diane à Ephèse et d'Apollon à Utique l'étaient pour le choix du bois dont leurs combles étaient formés.

L'Odéon, dont il est ici question, fut construit par Périclès, qui, après la défaite des Perses, fit employer les mâts et les antennes de leurs navires pour en former le comble.

Du temps de Vitruve, les charpentes étaient établies selon le système qu'il décrit lui-même, et la basilique de Fanestre, construite par cet architecte, avait une largeur de 60 pieds romains (55 pieds de France).

Des combles courbés.

Il paraît aussi qu'à cette époque, les constructions particulières étaient quelquefois recouvertes de toits courbés en forme de carènes, présentant l'apparence de navires renversés. C'est à cause de cette singularité que le quartier de Rome, situé entre le mont Esquilin et la porte Capène, se nommait *Carinæ.*

Des plafonds à soffites formés sous les combles.

D'après ce qui précède, il est évident que les combles des grands édifices antiques présentaient une double pente qui suivait l'inclinaison du fronton, et qu'ils étaient formés de maîtresses-fermes avec chevronnage intermédiaire.

Le plus souvent, ces charpentes n'étaient point apparentes à l'intérieur; les principales pièces de bois qui les composaient formaient des soffites dont les intervalles étaient lambrissés, de sorte que l'ensemble présentait un plafond à compartiments ou caissons ajustés de différentes manières.

Comme nous l'avons déjà dit, les monuments des premiers temps offrent des exemples nombreux de décorations de soffites et plafonds en pierre, qui certainement ont servi de type pour la composition et la décoration des plafonds sous comble.

Des voûtes en bois.

L'emploi du bois appliqué à la formation des voûtes a dû être très-limité. Les monuments de l'antiquité n'étaient voûtés en pierre que par exception, et encore ces voûtes n'offraient-elles qu'une superposition de pierres disposées horizontalement par encorbellement et saillie, selon des formes plus ou moins pures. On comprend alors que la science du *trait* étant presque nulle, les quelques voûtes en bois qui auraient pu être faites l'auraient été par un système d'assemblage analogue à celui des voûtes en pierre, c'est-à-dire que les pièces de bois étaient toutes superposées, et que la forme de la voûte se trouvait ensuite dans la masse.

Ce qui nous autorise à croire que des constructions de cette nature se pratiquaient, c'est que Vitruve parle des voûtes en bois employées quelquefois dans des habitations particulières.

2° — DE LA CHARPENTE DEPUIS LES PREMIERS SIÈCLES DE L'ÈRE CHRÉTIENNE JUSQU'A LA FIN DU Xe SIÈCLE.

De la charpente des combles et plafonds à soffites.

Les grands édifices des premiers siècles chrétiens sont sans contredit les basiliques constantiniennes, entre lesquelles on en distingue trois principales. On sait que les basiliques romaines, destinées d'abord à rendre la justice, servirent ensuite de lieu de réunion aux chrétiens, et que c'est dans l'une d'elles que Constantin, présidant une assemblée du peuple romain, déclara que les églises seraient ouvertes aux chrétiens, et donna ainsi le signal de l'érection des premières grandes églises chrétiennes, qui ont conservé le nom de basiliques. Il annonça qu'il construirait une église dans sa propre résidence, et cette église c'est la basilique de Latran.

L'ancienne basilique vaticane de Saint-Pierre, érigée sur l'emplacement de la grotte sépulcrale de cet apôtre, fut aussi érigée par Constantin, ainsi que celle de Saint-Paul; mais cette dernière, élevée d'abord précipi-

tamment, a été réédifiée par Théodose, et achevée par Honorius.

Les deux premières basiliques ont disparu; celle de Saint-Paul subsiste encore; mais la charpente en a été entièrement détruite par le feu il y a peu d'années.

De tout temps les architectes italiens se sont préoccupés de la manière dont les premières églises chrétiennes étaient construites. Aussi nous ont-ils laissé à ce sujet des détails remarquables, d'où il résulte que ces basiliques étaient recouvertes de combles semblables à ceux des monuments antiques, et que des plafonds à soffites étaient rapportés dessous. On peut consulter à ce sujet l'ouvrage de J.-B. Piranesi, intitulé : *Della magnificenza ed architettura di Romani.*

La basilique vaticane, par son importance architecturale, a dû être décrite la première, et nous trouvons dans l'ouvrage de Carlo Fontana, qui a paru à Rome en 1694, et qui traite spécialement du Temple Vatican, des documents précieux sur la composition de la charpente de cet édifice. Il dit qu'elle rappelle le type des combles antiques, particulièrement de ceux *pro cellis immani magnitudine.* Au livre II, chapitre 11, il s'exprime ainsi à ce sujet :

« Pendant que j'étais occupé du soin de recueillir tous les renseignements qui pouvaient exister sur cette très-sainte basilique, le dessin exact du comble qui couvrait la grande nef de cet édifice me fut communiqué par un amateur des beaux-arts; la combinaison m'en parut tellement ingénieuse, et la pente si bien ordonnée, que je regardai sa publication comme devant être très-utile à l'architecture.

« Le comble de cette très-sainte basilique fut disposé avec une telle intelligence, qu'après avoir préservé pendant nombre de siècles l'édifice contre les intempéries de l'air, les bois dont il était composé se trouvaient conservés au point de pouvoir être employés pour former le toit du palais Farnèse qu'on admire aujourd'hui dans cette ville. »

C'est le dessin de cette charpente, d'après Carlo Fontana, que nous donnons ici, et qui représente le système qu'on retrouve non-seulement dans les basiliques élevées en Italie par Constantin, mais encore dans celles que sainte Hélène, mère de cet empereur, fit construire dans la Grèce et dans l'Asie Mineure. (*Voy.* fig. à la fin du vol.)

Nous citerons encore comme remarquables par leurs charpentes à plafonds, l'église Sainte-Sabine, bâtie à Rome en 425, et l'église Sainte-Marie de la Crèche, construite par sainte Hélène, et qu'on voit encore à Bethléem.

Etant ainsi fixé sur la manière dont les charpentes des premiers siècles étaient formées, et, d'après de nombreux documents, il est certain que les toitures de tous les grands monuments érigés jusqu'à la fin du X^e^ siècle procédaient du même mode, sans changements notables. Pendant le cours de cette grande période, l'emploi de la pierre et du marbre était presque absolu, et la charpente n'avait d'autre but que de recouvrir et plafonner les édifices. Les voûtes en bois et les dômes en charpente qui parurent plus tard, n'étaient point usités, et les constructions entièrement en bois n'existaient qu'exceptionnellement, et encore dans les contrées du nord de l'Europe seulement.

Saint Grégoire de Tours rapporte cependant que, de son temps, il y avait dans les Gaules des églises en bois magnifiquement décorées à l'intérieur; mais ses indications sont trop vagues pour qu'on puisse en conclure rien de positif; et d'ailleurs ces constructions devaient, comme étendue, être peu spacieuses, et présenter un état provisoire qui a dû cesser lorsque les monuments en pierre ont pu être élevés.

3° — CHARPENTE AU MOYEN AGE, DEPUIS LE COMMENCEMENT DU XI^e SIÈCLE JUSQU'AU COMMENCEMENT DU XV^e SIÈCLE.

De la charpente des combles.

Ainsi que nous venons de le rapporter, le système des combles antiques a toujours servi de type et s'est maintenu, non-seulement en Italie, mais en France, pendant les XI^e et XII^e siècles. La longueur de l'édifice à recouvrir était divisée par des assemblages principaux appelés fermes, reliés par des faîtages et pannes qui supportaient des chevrons sur lesquels on posait l'ardoise ou la tuile.

Comme caractère particulier de ces charpentes des XI^e et XII^e siècles, toutes les pièces sont maintenues par des chevilles à tête, et les bois sont assemblés demi à demi; c'est-à-dire qu'ils sont chacun entaillés de la moitié de leur épaisseur. Les tenons et mortaises étaient évités.

Nous citerons entre autres charpentes de ces deux siècles, celle qui recouvre maintenant encore la grande salle Saint-Jean d'Angers, construite, en 1153, par Henri II, comte d'Anjou, et qui recouvre un emplacement qui a, dans œuvre, 70 pieds de large sur 180 de longueur.

Ainsi toute la charpente établie par fermes principales, et dont les bois, assemblés demi à demi, sont maintenus par des chevilles à tête, sont certainement du XI^e ou XII^e siècle.

Plus tard, aux XIII^e et XIV^e siècles, ce mode de charpente est changé radicalement, et chaque chevron devient un assemblage de bois croisés, qui fait de chacun d'eux une ferme. Alors les faîtages et les pannes disparaissent; le lattis seul maintient le roulement de l'ensemble; mais on conserve l'habitude de l'assemblage des bois par des entailles et les chevilles à tête. Le dessin ci-joint représente l'aspect d'une ferme de cette époque du XIII^e et XIV^e siècle. (*Voy.* fig. à la fin du vol.)

Pendant le cours des cinq siècles dont nous parlons, nous voyons en France la charpente seulement appliquée aux combles. Point de plafonds ni voûtes en bois; les églises sont toutes voûtées en pierre dans le but de re-

couvrir et garantir les édifices. Plus tard, l'art de la charpente s'étend et prend un plus large développement sous l'application qu'on en faisait, soit pour former des voûtes, soit pour la construction des habitations particulières.

En Italie, le système des charpentes à plafonds se poursuit, et on peut citer, entre autres monuments, la basilique de Sainte-Marie Majeure à Rome, dont le comble est composé de 20 fermes accouplées et de 2 simples Elle fut faite sous Eugène IV, en 1437, et le plafond, rapporté en 1456, sous Calixte III, ne fut achevé qu'en 1500, sous Calixte VI.

Des couvertures en dôme.

Dans ce même laps de temps, un nouveau système de couverture est introduit et appliqué en Italie d'abord; nous voulons parler des coupoles en charpente des dômes dont la forme extérieure est une calotte sphérique ou elliptique et destinés surtout à la décoration des principales parties d'un monument; à l'intérieur, ces charpentes ne se voyaient pas, puisqu'elles recouvraient presque toujours des voûtes en pierre.

L'exemple le plus ancien et le plus considérable de cette nouvelle application se trouve à l'église de Saint-Marc à Venise. Le comble de cet édifice est surmonté de quatre coupoles dont le diamètre varie entre 40 et 48. Ces coupoles ont environ 800 ans d'existence, puisqu'on sait que l'église Saint-Marc a été commencée en 976 et achevée en 1085.

La manière dont ces dômes sont établis, sous le rapport de leur construction, est d'autant plus remarquable, qu'on y trouve le principe d'un nouvel assemblage de bois dont Philibert de Lorme, architecte français, s'est servi au XVI° siècle pour baser l'ingénieux système qui porte son nom encore aujourd'hui.

Ces dômes, au lieu d'être construits au moyen de fortes pièces de bois, sont composés simplement de courbes en planches doublées, qui forment chevrons, et reliées dans leur hauteur par des liernes. L'extérieur est garni de planches revêtues de plomb, avec des cordons et des recouvrements qui évitent les soudures.

Il existe bien à l'intérieur une charpente indépendante de celle qui forme le galbe extérieur du dôme, mais elle paraît avoir été faite après coup pour fortifier la coupole, et ce fut même Jacques Sansovin qui fit faire au moins la plus grande partie de cette charpente secondaire vers l'an 1580.

En Orient, et particulièrement en Russie, on retrouve l'origine de ces couvertures en dôme, dont l'application générale constitue le caractère distinctif des constructions de ces contrées.

En France, l'usage des coupoles n'a été introduit que fort tard, et nous n'en trouvons aucune trace à l'époque dont nous nous occupons. Nous aurons occasion d'en parler plus bas en donnant quelques détails sur le mode de construction de ces sortes de toitures.

Des constructions entièrement en bois.

Les éléments d'une étude bien approfondie manquent à ce sujet; nous signalerons seulement en France et dans une grande partie de l'Allemagne, l'existence de petites habitations particulières du XV° siècle, où le bois, façonné avec art, était sculpté sur toutes ses faces et employé, non-seulement comme système général de construction, mais encore comme ornementation.

En Pologne et en Russie, il existe depuis longtemps des églises entières et des édifices publics complétement en bois et magnifiquement décorés tant à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Des voûtes en bois et charpentes ornées.

C'est certainement vers le XV° siècle que les premières charpentes ornées et apparentes, combinées avec des voûtes, ont été pratiquées, et on retrouve surtout en Angleterre et en Allemagne des exemples nombreux de cette nouvelle application du bois. Dans ces divers pays, où la pierre était rare lorsque le bois abondait, on a dû rechercher tous les moyens de limiter l'emploi de la pierre et de profiter du bois comme grande décoration intérieure. Aussi, plus en Angleterre encore qu'ailleurs, on voit d'immenses charpentes à courbes et retombées intérieures, qui sont moulurées et découpées à jour avec la plus rare perfection. L'ensemble de ces charpentes ornées, quelquefois combinées avec des voûtes, produit un effet merveilleux, et on ne sait ce qu'on doit le plus admirer, ou de leur légèreté ou de leur magnificence.

4° — CHARPENTE DEPUIS LE COMMENCEMENT DU XV° SIÈCLE JUSQU'À NOS JOURS.

De la charpente des combles et des voûtes.

Presque tous les combles des XV° et XVI° siècles, particulièrement en France, sont, sans exception, établis de manière à ce que chaque chevron porte ferme, ainsi que nous l'avons déjà remarqué aux XIII° et XIV° siècles, avec cette distinction que les bois, au lieu d'être entaillés à leur jonction, sont assemblés à tenons et mortaises, parfaitement équarris et façonnés avec la plus grande perfection.

A cette époque, les toitures primitives des grandes cathédrales, qui d'abord étaient simples et quelquefois à faible pente, ont presque toutes été renouvelées entièrement et remplacées par des combles élevés, à versants rapides. Ces nouveaux combles, par leur étendue, concouraient puissamment à l'effet extérieur des monuments.

Tandis qu'en Italie le type de la charpente antique domine ainsi que les plafonds à soffites, on voit en France un système de toiture mieux approprié aux rigueurs de son climat, et façonné de manière à pouvoir servir de voûte dans les édifices secondaires

Ces voûtes ménagées sous la charpente étaient, en France, généralement très-simples de forme et comportaient des tirants et des aiguilles apparents, ainsi qu'on peut le voir par le dessin que nous donnons ici. (*Voy*. fig. à la fin du vol.)

En Angleterre et en Allemagne, les charpentes ornées avec leurs voûtes, reçoivent à cette époque, dès les XVe et XVIe siècles, un développement extraordinaire et parviennent au plus haut degré de perfection.

Aux XVIe et XVIIe siècles, la charpente des monuments religieux ne subit aucun changement; mais on remarque que les monuments publics reçoivent l'application d'un système de combles brisés, dits à la Mansard. La vieille partie des tuileries et la plupart des châteaux royaux, érigés sous Louis XIII et Louis XIV, sont recouverts d'après ce nouveau mode qui, plus tard, disparaît pour faire place aux charpentes de forme primitive à deux versants.

L'étude des monuments de l'antiquité, dont les architectes français s'occupaient alors, a exercé une influence marquée sur la construction des monuments religieux et civils; le caractère de l'architecture nationale disparaît totalement pour être remplacé par une fausse imitation de l'antique, et l'exagération de certains principes produit une telle perturbation qu'on en vient à chercher tous les moyens possibles de faire disparaître les combles, et de les dissimuler, soit en leur donnant une légère inclinaison, soit en élevant des attiques, soit même en les remplaçant par des terrasses.

On conçoit qu'alors l'art de la charpente se réduisit à fort peu de chose, et que, sans le retour aux principes sérieux qui doivent toujours guider en fait de constructions monumentales, on aurait pu croire à l'anéantissement complet de cet art qui, depuis plusieurs années, reprend un nouvel essor et tend de jour en jour à reparaître avec son ancien éclat.

Nous devons aussi signaler, à notre époque, l'application des charpentes en fer qui, d'invention moderne, sont destinées à prendre un jour un très-large développement.

Entre les exemples nombreux qu'on pourrait citer, concernant l'emploi du fer, nous mentionnerons la belle charpente à voûtes et nervures apparentes de la nouvelle bibliothèque Sainte-Geneviève, que l'habile architecte, M. Labrouste, vient de construire à Paris. C'est peut-être dans ce monument seul qu'on retrouve l'expression d'une haute convenance artistique jointe aux exigences de l'emploi du fer, dont les fonctions sont toutes différentes de celles du bois; et cette qualité est d'autant plus remarquable que, jusqu'à présent, la plupart des grandes charpentes en fer, bien qu'admirablement combinées, ne présentent d'intérêt qu'au point de vue industriel et non au point de vue artistique.

Des clochers en bois.

Ce n'est guère qu'au XVIe siècle que les flèches en bois ont été généralement élevées sur tous les points de la France, et que la simple église de village put avoir, comme la cathédrale, son clocher surmonté d'une flèche.

L'étude seule des clochers en bois serait très-étendue et fournirait l'occasion de signaler toute la perfection qu'atteignit l'art de la charpente. Il n'est sorte de difficultés que les constructeurs d'alors n'aient surmontées. *Voy*. Clocher, Aiguille, Flèche.

Nous ne faisons ici qu'indiquer cette nouvelle application du bois, en renvoyant le lecteur au mot Clocher, s'il désire obtenir quelques renseignements spéciaux à ce sujet.

Des couvertures en dôme.

Nous avons déjà vu, dans le chapitre précédent, que les dômes en charpente étaient déjà connus vers le XIe siècle, puisqu'à Venise, l'église Saint-Marc en possède quatre qui datent de cette époque.

Cette forme de comble a été constamment usitée depuis, surtout en Italie, et nous mentionnerons plus particulièrement le dôme de l'église de *Santa-Maria della Salute* à Venise, construite en 1631, et dont la grande voûte hémisphérique est recouverte par une charpente en coupole de 65 p. 6 p. de diamètre.

Le système de charpente, adopté pour la construction de cette coupole remarquable, est le même que celui dont nous avons déjà parlé à l'occasion des quatre dômes de l'église Saint-Marc; c'est-à-dire que les fermes sont composées de courbes en planches croisées.

Ce mode de construction était spécialement appliqué à l'établissement des dômes, et les avantages qu'il offrait, comme légèreté et économie, n'échappèrent point au célèbre architecte français, Philibert de Lorme, qui introduisit le premier ce nouveau système en France, en l'appliquant à la composition des combles de toute forme. Cet architecte, qui vivait sous Henri II, publia, en 1561, un ouvrage où il exposa sa méthode de construire des charpentes connues depuis ce temps sous le nom de charpentes à la *Philibert de Lorme*.

Les combles à surfaces courbes conservèrent longtemps toute leur simplicité de construction, et ce ne fut que dans ces derniers siècles que les combles de ce genre furent combinés avec des fermes à pièces de charpente et des enrayures destinées à soutenir les liernes, pannes, chevrons et autres courbes qui forment le galbe extérieur. Le dôme du Val-de-Grâce et celui des Invalides sont établis d'après ce dernier système, et à ce sujet Rondelet rend évidente la supériorité des charpentes à coupole, établies avec des courbes en planches sur celles qui sont construites, en fortes pièces de charpente.

Il résulte, d'après l'examen de cet habile constructeur, que si le dôme des Invalides avait été construit selon le mode suivi pour le dôme *della Salute* à Venise; que le pre-

mier, au lieu de contenir 6484 pièces de bois qui y sont employées, n'en contiendrait plus que 1968, s'il avait été construit comme le second, et que la dépense de ce même dôme des Invalides, dont la charpente a coûté 116,722 fr., ne serait revenue qu'à 35,424 fr. A part cette considération d'économie, la charpente eût été plus légère, puisque les murailles auraient eu à supporter environ 450,000 k. de moins.

Il nous reste à indiquer un autre système de construire les coupoles, qui n'a guère été employé que dans le nord de l'Europe, et dont on voit un exemple à Varsovie pour l'exécution d'un dôme polygonal composé de bois d'assemblage, disposés par couches horizontales. Tous les bois sont méplats, assemblés à petits joints et arrasés sur toutes les faces. Ce procédé, d'une simplicité toute primitive, a beaucoup d'analogie avec la manière dont la pierre est employée lorsqu'il s'agit de voûtes sphériques ou de voûtes en arc de cloître.

Nous terminons ici cette notice historique sur la charpente ; bien d'autres développements seraient nécessaires pour donner une idée exacte de cet art important dont la partie théorique a toujours vivement préoccupé les savants. Ce que nous en avons dit suffira certainement pour faire connaître les principales modifications que cet art a subies dans l'antiquité et le moyen âge, surtout au point de vue archéologique. Les constructeurs qui ont besoin de connaissances pratiques plus étendues doivent consulter les traités spéciaux. Nous devons l'article précédent à la communication de M. G. Guérin, architecte de la cathédrale de Tours.

CHASSE. — Le mot châsse vient du latin *capsa*; il signifie littéralement un coffre ou coff. et destiné à contenir les ossements d'un saint. Les plus anciennes châsses ont la forme d'une boîte oblongue, dont le couvercle imite un petit toit à deux rampants. Elles offrent, sur chacune de leurs faces des panneaux de cuivre doré, presque toujours ornés de figures émaillées, et souvent faites au repoussé. Le faîtage du petit toit est fréquemment orné d'une crête à jour et garnie de perles en verre de différentes couleurs, quelquefois même de pierreries.

A partir du XIIIe siècle, les châsses furent souvent construites de manière à simuler de petites églises. Les châsses de l'époque ogivale sont communément des morceaux d'orfévrerie très-remarquables. *Voy.* Reliquaire.

CHASUBLE. — I. Pour les détails archéologiques que nous avons à donner, nous ne saurions suivre un meilleur guide que le *Glossary of ecclesiastical ornament* de M. W. Pugin. La chasuble était originairement portée aussi bien par les laïques que par les ecclésiastiques, et elle était commune à tous les ecclésiastiques, sans distinction, comme on le voit par le Sacramentaire de saint Grégoire et par les plus anciens ordres romains. Ainsi, par exemple, le VIIIe ordre romain dit, en parlant d'un acolyte : *Induunt clericum illum planetam*. Mais depuis longtemps la chasuble est un ornement propre aux évêques et aux prêtres. La chasuble était primitivement ronde, sans autre ouverture que celle du centre, destinée à laisser passer la tête. De cette manière la chasuble couvrait le corps entier, et de là l'étymologie de son nom, suivant beaucoup d'auteurs, *casula*, *petite maison*. Durant le moyen âge, la chasuble ressemblait assez à la *vesica piscis*. Telle est la forme que nous lui voyons sur les statues des ecclésiastiques couchées sur des tombeaux et sur les images des prêtres gravées sur les pierres tombales ou sur les cuivres funéraires. On peut la regarder comme la forme la plus parfaite de la chasuble. Elle fut ainsi adoptée par l'Eglise et conservée pendant de longs siècles, jusqu'à ce qu'elle fut entièrement abandonnée à une époque assez récente.

On ne sait pas quel était le vêtement usité par les apôtres et les prêtres des premiers âges, dans la célébration du sacrifice de la messe. On pense généralement que la *penula* que saint Paul laissa à Troade était un vêtement sacerdotal. En 474, nous trouvons qu'il est fait mention de la chasuble sous le nom de *casula*, qui a toujours été conservé depuis. Nous lisons dans le Testament de saint Perpet, évêque de Tours : *Ecclesiæ de Proillio similiter calicem argenteum, et urceos argenteos do, lego ; similiter et Amalario ibidem presbytero casulam unam communem de serico* (D'Achéry, *Spicileg.*, tom. V, pag. 106). On voit des représentations de chasubles, au VIe siècle, sur une mosaïque de Ravenne, dont le dessin et la description ont été publiés par Rubeus, Ciampini et autres antiquaires.

On ne saurait rien trouver de plus curieux sur ce sujet qu'un opuscule de Sarti, *De veteri casula diptycha*, publié en 1753. Nous en donnons ici la traduction.

Chap. I. Dans une partie de la ville de Ravenne, appelée *Classis* ou *Classe*, est l'église de Saint-Apollinaire. Dans la sacristie de cette église se trouve un très-ancien vêtement, soie et argent, sur l'orfroi duquel sont les figures de plusieurs saints et évêques, avec le nom de chacun d'eux dans de petits écussons arrondis. Ce qui reste de cet ancien vêtement est très-curieux, et plusieurs écrivains en ont parlé. Jérôme Rubeus, dans son *Histoire de Ravenne*, l'appelle *casula diptycha, chasuble diptyque*, comme ressemblant aux anciens diptyques que l'on plaçait sur les autels, et sur lesquels on inscrivait le nom des fidèles défunts. Aujourd'hui ce vêtement présente les noms et les têtes de 35 évêques de l'église de Vérone, avec les figures des archanges Michel et Gabriel, et quelques autres images. Cette chasuble est encore mentionnée dans un écrit de C. Aug. Salig, *De diptychis veterum* (Cap. 1). Cet auteur s'exprime en ces termes : *Huic casulæ episcoporum nomina inscripta omnino peculiarem quemdam olim in Ecclesia ritum denotant.* En cela, cependant, il paraît se tromper ; car la coutume de peindre les évêques

de chaque église, non-seulement sur les murailles des édifices sacrés, mais encore sur les vêtements et sur les couvertures d'autel, fut anciennement très-commune, dit George, *De Lit. Rom. Pont.*, lib. II, cap. 8, où il cite comme exemple la chasuble dont nous parlons ici. Cette chasuble montre la succession des évêques de l'église de Vérone, depuis le commencement de cette église jusqu'au milieu du VIII^e siècle; et comme de tels catalogues étaient appelés primitivement *diptyques*, ce vêtement a été appelé justement une *chasuble diptyque*. Ce vêtement, mesuré par derrière, depuis le bas de l'orfroi jusqu'au haut, a 6 pieds 8 pouces; en avant, il a 6 pieds : dimensions qui paraissent extraordinaires.

Chap. II. La forme de l'ancienne chasuble était très-ample, couvrant la personne tout entière, sans aucune ouverture pour les bras : il fallait lever en plis le vêtement sur les bras. Ainsi, Georgius (Lib. I, cap. 24) dit de cette chasuble qu'elle était *vestis tota integra, circulatim ad pedes usque demissa*. Cela cependant est douteux, et quelques anciennes représentations en montrent la forme coupée sur les côtés, à peu près comme cela se pratique maintenant; seulement elle était plus longue et plus pointue par derrière. Telles sont les chasubles sur lesquelles sont représentés saint Pierre et saint Paul, sur d'anciens verres peints, dessinés par Buonarotti (*Osservazioni sopra alcuni frammenti di vetri antichi*, tav. XIV). D'un autre côté, il y a des exemples de chasubles d'une forme plus petite, comme au VI^e siècle, et telle est la belle chasuble dans laquelle saint Apollinaire, premier évêque de Ravenne, est représenté sur l'orfroi de cet ornement, et qui, probablement, est le vrai portrait de ce saint. Mais quoiqu'on trouve quelques exemples de chasubles plus petites et ouvertes un peu sur les côtés, elles sont néanmoins pour la plupart très-amples et touchent à terre par derrière.

La chasuble devint un ornement à part, très-riche, et placée sur les autres vêtements ecclésiastiques. Exclusivement d'or et de pierreries, dont nous ne disons rien à présent, les figures ou images peintes ou brodées sur les anciens orfrois, méritent une notice spéciale. Les Pères du second concile de Nicée sanctionnèrent expressément la coutume d'avoir des images saintes « sur les vases sacrés et sur les vêtements, etc. » Georgius (Lib. II, cap. 8) montre par plusieurs exemples, que non-seulement les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, des croix, des images de Notre-Seigneur, de la bienheureuse vierge Marie et d'autres saints, mais encore des évêques et autres personnages, et qui plus est des figures d'animaux et de plantes, furent représentés sur les vêtements sacerdotaux, les couvertures d'autel, les rideaux, etc. On y voyait souvent la figure des évêques qui s'étaient succédé les uns aux autres dans des églises particulières. Un autre exemple nous est donné par Agnellus dans la Vie de saint Maximien, évêque de Ravenne, vers le milieu du VI^e siècle. Cet évêque possédait, à ce que l'on rapporte, la plus précieuse couverture d'autel en lin, sur laquelle les faits de la vie de Notre-Seigneur étaient représentés en broderie faite à l'aiguille, et une autre couverture d'autel, argent et or, sur laquelle tous ses prédécesseurs étaient représentés (Agnel. *Lib. Pontif.*) Cette couverture d'autel, d'abord appelée *endytis* ou *endotis*, ἐνδύτης, fut appelée ensuite en latin *circitorium*, et recouvrait entièrement l'autel.

Chap. III. Les figures, toutes placées sur l'orfroi du vêtement de Ravenne, y ont été cousues : elles sont, par conséquent, du genre de celles que l'on appelait *aurochlavæ* ou *chrysoclavæ*. Elles étaient donc interrompues par des bandes en drap d'or, quoique tous les auteurs ne soient pas d'accord là-dessus. On voit de nombreux exemples dans les anciennes mosaïques, à Rome et ailleurs, de ces bandes d'or ou de pourpre, aux vêtements des saints et des anges, et surtout des images du Christ. Ces bandes ont quelquefois été confondues avec les étoles. L'or mis en usage était de l'or réduit en fils : de tels vêtements avaient conséquemment une très-grande valeur. Il y en a une de cette espèce, du V^e siècle, de la forme antique, conservée jusqu'à présent à la cathédrale de Ravenne.

Le nom de *chrysoclave* est tombé en désuétude, et on y a substitué, dans des temps plus modernes, celui d'*auriphrygium*, *aurifrisium*, *phrygium*, ou *frisium*, que nous traduisons par *orfroi*.

On peut placer ici un passage tiré par Ducange de l'*Histoire des évêques d'Auxerre* (voy. *Rationale*), décrivant une chasuble précieuse dans les termes suivants : *Casula autem coloris ætherii, phrygio palmam habente, superhumeralis et rationalis effigiem, ad modum pallii archiepiscopalis honorabiliter prætendebat* : « Une chasuble de couleur azurée, ayant un orfroi d'une palme de large, ressemblant au *superhuméral* ou *rational*, ou pallium archiépiscopal. » Le pallium était souvent appelé *superhumerale* ou *rationale*, par allusion à l'éphod et au rational d'Aaron (*Levit.*, VIII, 7, 8). Dans le missel de l'abbé Rotaldus (Martène, lib. I, cap. 4) on lit : *Rationale cohærens junctim superhumerali*; ce qui semble indiquer un riche orfroi placé sur un ornement épiscopal. Ainsi, dans un ancien inventaire de l'église de Saint-Paul de Londres, on trouve le passage suivant : — Item, *casula de rubeo sameto, quæ fuit Fulconis episcopi, cui apponitur antiquum dorsale colœrigatum interlaqueatum, de fino auro, cui inseruntur quatuor berilli*, etc. — Item, *casula Wlfrani de indico sameto bona et pretiosa, cum pectorali, et imaginibus Petri et Pauli de fino auro, et humerali vineato de fino auro breudato, et lapidibus insertis, et extremitate talari consimili.* — Item, *casula Hugonis de Orivalle de albo diaspro cum pectorali et dorsali largo, de flosculis de fino auro, cum lapidibus grandibus* (*Monasticon*

Anglic., tom. III, pag. 320). Dans ces passages le *dorsale* et le *pectorale* correspondent évidemment au superhuméral ou rational; car, de même que l'on appelait le pallium *rational*, parce qu'il couvrait la poitrine, et *superhuméral*, parce qu'il tombait des épaules, à cause de quelque ressemblance que l'on croyait y reconnaître avec les vêtements d'Aaron; de même encore on appela le double orfroi des riches ornements des mêmes noms, *superhumerale*, ou *humerale*, et *rationale* ou *dorsale*, et *pectorale*.

Il paraît néanmoins que la partie antérieure était différente de la partie postérieure, jusqu'au XII° ou au XIII° siècle. Avant cette époque le pectoral pouvait bien n'être pas différent du dorsal. Aux chasubles des évêques représentés sur le vêtement de Ravenne, nous trouvons l'auriclave en avant, dans la même forme que le pallium archiépiscopal, vers le X° et le XI° siècle. On voit le même ornement sur les chasubles de vingt-quatre évêques, représentés sur les portes de bronze de l'église de Bénévent. Aucun, parmi eux, ne porte un vêtement distingué par cet ornement, ressemblant à l'ancien pallium des archevêques. Dans la suite des temps, lorsque la forme du pallium fut changée, l'auriclave ou orfroi, ou *superhuméral* des vêtements sacerdotaux, fut changé également. Le large *superhuméral* fut diminué, de manière à former un petit et étroit collier au vêtement, pendant en avant et en arrière, comme auparavant. Du Cange dit qu'on observe un grand nombre d'exemples de cette forme ainsi altérée dans beaucoup de grandes églises; ils sont encore peints en plusieurs endroits (Muratori, *Antiq. med. ævi, dissertat.* XXVII). Une autre altération survint dans la forme de l'orfroi, et la croix placée derrière la chasuble est le dernier vestige de l'ancienne bande ou auriclave. On continua cependant de mettre des figures de saints sur l'orfroi, comme auparavant, de manière qu'on le voit souvent désigné sous la dénomination de *frisium imaginum*.

Sarti conclut sa dissertation de la manière suivante: *Possem autem pluribus ostendere... quomodo tanta hæc mutatio in casularum ornatu, et casulis ipsis paulatim ipsis acciderit; sed facile est id ipsum cognoscere, ex picturis et sanctorum episcoporum imaginibus superiorum temporum, ac præsertim sæculi* XIV, XV et XVI, *intro se collatis quæ passim occurrunt, quæque etiam ostendunt quibus veluti gradibus veteres casulæ amplissimæ decrescentes, ad hanc nostrorum temporum exiguitatem pervenerint*.

Au milieu de la chasuble, par derrière, il y avait une main ouverte avec le stigmate du clou, dans un médaillon circulaire. De chaque côté était un archange, en dessus et en dessous; dans le cas qui nous occupe, c'étaient deux martyrs de l'église de Vérone, et deux évêques.

Chap. IV. La position des figures permet de conjecturer que cet auriclave faisait partie originairement d'une couverture d'autel ou d'une courtine; mais cela est tout à fait incertain. La coutume de représenter les bustes des saints, soit dans des écussons, soit dans des compartiments circulaires, fut adoptée dès la plus haute antiquité: c'est une pratique primitivement païenne. Il existe une croix d'argent, appartenant à l'église métropolitaine de Ravenne, que l'on dit avoir été faite par ordre de saint Agnellus, archevêque de cette église, vers la fin du IV° siècle, qui contient quarante compartiments de ce genre, dans chacun desquels se trouve le buste d'un saint. Cette croix paraît avoir été faite pour être placée sur une espèce de trône, avec le livre des saints Evangiles, comme un signe emblématique exprimant la grande dévotion de l'Eglise à la passion de Notre-Seigneur. Il y a un bel exemple d'un trône-autel semblable, avec la croix et le livre aux sept sceaux, dans une mosaïque de la basilique libérienne, que l'on pense avoir été exécutée par les ordres de Sixte III.

Chap. V. Quant à l'ancien vêtement de Ravenne, dont il ne reste maintenant que quelques fragments, le tissu, qui est argent et soie, est d'un plus récent usage dans les vêtements d'église que le tissu or et soie. Salmasius dit que le tissu d'argent ne fut pas exécuté ni usité dans les églises jusqu'au temps des derniers empereurs byzantins. Le chrysoclave de ce vêtement est néanmoins de broderie d'or, et le travail est tel qu'il ressemble à de l'or uni, ce qui paraît avoir été le caractère des anciens chrysoclaves. L'art de la broderie fut poussé à la plus grande perfection dès les temps les plus éloignés. Il y a un passage fort remarquable dans un livre de saint Aldhelm, évêque des Saxons de l'Ouest, à la fin du VII° siècle, ayant pour titre *De laudibus virginitatis*, dans lequel il décrit la beauté d'ouvrages de cette nature. Tous les évêques portent l'auriclave sur leurs vêtements, mais ils n'ont pas tous l'huméral; tandis qu'il paraît que cet ornement n'était pas alors général, comme il semble l'avoir été plus tard. Les couleurs diffèrent également; celle de saint Michel est rouge; celle de saint Firmus est verte; celle de saint Innocent est pourpre; et ces couleurs sont très-communément employées. Chaque évêque encore porte le livre des Evangiles dans la main gauche; la main droite est étendue, comme pour la bénédiction ou la prédication. Tous ont la barbe rase ou très-courte, suivant la coutume ancienne du clergé et des moines dans l'Eglise latine, excepté dans les temps les plus reculés. La chevelure est courte et la couronne rasée, comme une large tonsure. La tonsure, en effet, était, dans les temps les plus reculés, plus grande qu'au X° siècle. Les évêques sont sans mitres, comme ils sont habituellement représentés avant le X° siècle. On a placé le nimbe autour de la tête des archanges seulement. Saint Firmus et saint Rustique, martyrs, quoique non évêques, sont cependant représentés vêtus et tonsurés comme les autres. Buonarotti pense que le nimbe fut adopté dès la plus haute antiquité, et donné d'abord aux représentations de

Notre-Seigneur Jésus-Christ, ensuite de la bienheureuse Mère de Dieu et des anges, puis des apôtres et des évangélistes, enfin des autres saints, mais non avant le VIII^e siècle, qui paraît être la véritable date de ce vêtement.

Saint Michel porte dans la main gauche un globe, avec lequel les anges, et spécialement les archanges, étaient anciennement représentés, savoir : quelquefois avec un globe seulement, quelquefois avec un globe et une baguette, ou un étendard, *labarum*, quelquefois aussi avec la baguette ou le labarum seulement; celui-ci est encore plus ancien que le globe. La baguette, ou plutôt le roseau, fait allusion à ce passage de l'Apocalypse (XXI, 15) : « Et celui qui me parla avait pour mesure une baguette d'or pour mesurer la ville, et les portes, et les murailles de la ville. » Dans une abside de l'église de Ravenne est une mosaïque, avec Jésus-Christ au centre, Michel et Gabriel de chaque côté, ayant en main des baguettes d'or, sur lesquelles des divisions de mesure sont distinctement marquées. Le *labarum* ou bannière royale, qu'ils portent fréquemment, est un signe de leur éminente dignité. Dans une mosaïque, à Ravenne, les anges sont représentés avec un filet blanc autour de la tête, comme une couronne.

Quant à la succession des évêques dans l'église de Vérone, donnée par l'orfroi de cette chasuble, et conservée en entier par Jérôme Rubeus, dans son *Histoire de Ravenne*, c'est probablement le plus ancien monument authentique qui nous en reste. Le dernier évêque figuré est Sigebert, qui vécut dans le VIII^e siècle de l'ère chrétienne, ce qui nous donne la date probable de ce vêtement curieux.

Voilà la traduction de l'opuscule intéressant de Sarti; passons maintenant à d'autres documents. Dugdale, dans le *Monasticon Anglicanum*, précieux recueil, où l'on trouve à puiser des renseignements de plus d'un genre, nous donne une liste de vêtements appartenant anciennement à l'église de Saint-Paul de Londres.

Casula Nicholai archidiaconi de rubeo sameto preciosa, cum vineis de perlis in modum amplæ crucis in dorso. — Item, *casula de rubeo sameto, quæ fuit Fulconis episcopi, cui apponitur antiquum dorsale colœrigeratum interlaqueatum de fino auro, cui inseruntur quatuor berilli, et tres circuli aymallati, et quatuor lapides sculpti; et quatuor alemandini, et in medio Agnus paschalis.* — Item, *casula de Radice Jesse, quam dedit rex Henricus, preciosa, breudata cum stellis et lunis et dorsali, cum ymagine crucis*, XVI *lapidibus insertis, et deficiunt duo lapides.* — Item, *casula quæ fuit S. Elphegi de sameto croceo, cum dorsali pulcro de aurifrigio, lapidibus insertis.* — Item, *casula Hugonis de Orivalle de albo diaspo, cum pectorali et dorsali largo, de flosculis de fino auro, cum lapidibus grandibus, unde quinque sunt camahutæ.* — Item, *casula de panno Tarsico, indici coloris, cum pisciculis et rosulis aureis, et lato aurifrigio, optime operato cum ymaginibus et scutis et dorsali consimili, de dono magistri J. de S. Claro, qui voluit ut cum illa celebretur in festis Omnium Sanctorum et sancti Erkenewaldi.* — Item, *casula de quodam panno Tarsico, cum rubeo panno diasperato, aureo, cum arboribus et cervis de aurifio contextis, cum aurifrigio de armis regum Franciæ et Aragoniæ, de dono Willielmi Cissoris Elianoræ reginæ junioris, et assignatur per ipsam ad missam B. Virginis, pro anima dictæ reginæ.*

Dans l'inventaire ancien de la cathédrale de Reims, on trouve les détails suivants : « Une chasuble de velours cramoisi, toute bordée de gros cordons d'or de Cypre, et semée de soleils pareils, fils d'or et doublée de damas rouge; donnée par le cardinal de Lorraine, avec tunique et dalmatique. Une chasuble de satin rouge avec les orfrois d'un arbre couvert de petites perles; du don de Guillaume de Joinville, archevêque de Reims, mort en 1226. Une chasuble de samis rouge fort large et les orfrois tissus d'or; du don de Henri de Braine, archevêque de Reims, mort en 1240. Une chasuble de soie perse noire, toute couverte de soleils et d'étoiles, les orfrois de tissu d'or, où il y a plusieurs perles et pierres, doublée de soie rouge; donnée par Tilpin ou Turpin, archevêque de Reims, mort en 812. Une chasuble, tunique et dalmatique de soie verte, couverte de plusieurs oiseaux rouges, avec pieds de fil d'or, plusieurs lettres et écussons; donnée par Jean de Courtenay, archevêque de Reims, en 1266. »

Baluze, dans son *Histoire généalogique de la maison d'Auvergne*, tom. I, pag. 332, a représenté deux anciennes chasubles, faisant partie d'une magnifique collection de vêtements ecclésiastiques, donnés à la Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte, par Bertrand VI, comte d'Auvergne et de Boulogne, vers 1450. Elles sont très-amples, se terminant en pointe par derrière. La première n'a pas de croix, mais un grand orfroi de figures d'armoiries sur un riche tissu d'or. La seconde avait des broderies faites à l'aiguille; sur le devant, on voyait : la Nativité et la Présentation de Notre-Seigneur au temple; sur le haut de la croix on voyait : la cruauté d'Hérode, l'Annonciation de Notre-Dame, la Naissance de Notre-Seigneur dans une étable, et la Fuite en Egypte; sur les deux bras de la croix, des anges chantant avec des instruments de musique : chacun de ces sujets est encadré dans des moulures nombreuses, comme celles des dais ou pinacles. Le fond de la chasuble est entier, formé des signes héraldiques de la maison de La Tour d'Auvergne.

CHATAIGNIER (BOIS DE). — On a dit et répété bien souvent que les charpentes des cathédrales étaient faites en bois de châtaignier; c'est une erreur. Tel est le résultat d'une discussion ouverte à l'une des séances du comité historique des arts et monuments. L'opinion exprimée par M. le vicomte Héricart de Thury nous fournit le résumé des raisons principales qui combattent cette croyance erronée,

presque universellement admise. « C'est un préjugé généralement répandu que les charpentes de nos cathédrales, dites ordinairement *les forêts*, sont en châtaignier ou en marronnier, et que c'est à la qualité de ce bois qu'est due l'absence des araignées et des mouches. Les châtaigneraies n'auraient jamais pu suffire à une pareille consommation. D'ailleurs, lorsque le châtaignier et le marronnier ont acquis le développement nécessaire pour servir à la charpente, ils se creusent et ne peuvent plus être employés. Toutes les charpentes des cathédrales sont en chêne, de cette variété, rare aujourd'hui, le *chêne blanc*, qui ne vient bien que dans les localités tourbeuses et marécageuses. »

« M. Schmit, inspecteur général des cathédrales de France, annonce qu'on a fait des recherches sur les charpentes des grandes églises du moyen âge. Des échantillons de poutres et de solives ont été livrés à l'expertise des charpentiers et des menuisiers, et de cet examen il est résulté qu'on a reconnu que ces charpentes sont en chêne. » (Bulletin des séances du com. hist. des arts et monum., n° IV.)

CHAUSSURE. — Les chaussures des anciens Romains furent d'abord de cuir cru, et même avec le poil. Dans la Campagne romaine et en plusieurs provinces d'Espagne, les paysans ne portent pas d'autres chaussures qu'un morceau de peau, ayant encore le poil, s'enveloppant autour du pied et du bas de la jambe. On en faisait aussi anciennement de toile de lin ; le fer même et l'airain, l'argent et l'or y étaient employés. On se servait souvent de liége pour mettre sous les souliers et rendre la chaussure plus haute.

Nos anciens Français, dit le moine de Saint-Gall, avaient des chaussures dorées par dehors, et ornées de courroies et lanières de cuir longues de trois coudées. Telle était la chaussure de Charlemagne et de Louis le Débonnaire, comme il paraît par les notes de Baluze sur les Capitulaires des rois de France, pag. 1280.

L'archéologie a remarqué que plusieurs personnages, dans l'iconographie du moyen âge, ne sont jamais chaussés, tels que le Christ, les anges et les apôtres. Tous les autres saints sont chaussés, et ce serait s'écarter gravement du génie du moyen âge de reproduire les images des saints d'une autre manière. Il faut encore noter que les évêques portent toujours une chaussure de couleur dans les vitraux peints. La couleur de leur chaussure doit être en rapport avec celle des vêtements sacerdotaux.

CHÉNEAU. — Un chéneau est un canal en plomb, qui porte sur la corniche d'un bâtiment pour recevoir les eaux du comble et les conduire à un tuyau de descente. Dans les grands monuments de style ogival, on appelle *chéneau* une rigole taillée dans la pierre qui fait la corniche, et d'où les eaux coulent dans les gargouilles.

CHEVET. — On appelle chevet, *capitium*, l'extrémité de l'église, derrière le maître-autel. *Voy.* ABSIDE.

Le chevet des églises a pris diverses formes : il fut d'abord semi-circulaire; cette disposition s'observe dans les églises de la période romano-byzantine, et quelquefois dans celles qui ont été bâties au commencement du XIII° siècle. Pendant le règne du style ogival, le chevet est communément bâti sur les pans d'un polygone régulier. Un petit nombre d'églises, en France, de style ogival, ont le chevet rectiligne et plat, comme à la cathédrale de Laon, à Saint-Julien de Tours, à Saint-Martin de Clamecy. En Angleterre, c'est le contraire : la plupart des églises ogivales ont un chevet plat.

On trouve l'étymologie du mot chevet, et surtout l'origine de son emploi dans la désignation des diverses parties d'une église, dans le symbolisme des monuments religieux. La région absidale représente la partie supérieure de la croix où Jésus-Christ, en mourant, appuya sa tête et l'inclina. Le sanctuaire est donc *le chevet* mystique sur lequel le Sauveur appuie sa tête, et l'autel lui-même représente le *chef* auguste de notre divin Maître. Ce symbolisme explique la disposition des chapelles rayonnantes tout autour de l'autel principal. Ces chapelles, suivant cette idée, seraient la couronne glorieuse qui ceint cette tête vénérable. Nous disons la *couronne glorieuse*, parce que la liturgie catholique nous montre toujours le Christ triomphant, même dans la commémoration des mystères douloureux de sa passion.

CHEVRON. — Le chevron est une moulure romane formée d'un tore brisé qui décrit une suite régulière d'angles aigus, ou de zigzags, ce qui fait qu'on l'a souvent désigné sous ce dernier nom. C'est un des ornements géométriques que l'architecture romano-byzantine a le plus répandus sur les faces des grandes archivoltes. Au XI° siècle et au XII°, il n'y a pas d'ornement plus commun dans le nord-ouest de la France et en Angleterre. Dans ce dernier pays, on le retrouve encore au commencement du XIII° siècle, et son emploi même n'y est pas très-rare ; en France, les monuments de style ogival pur ne présentent de chevrons, parmi leurs ornements, que très-rarement. C'est une remarque qui a été faite chez nous, que généralement les moulures et les ornements de la période romano-byzantine ne sont guère employés dans les édifices de la période ogivale.

Les chevrons sont formés d'une seule, de deux, de trois frettes, bandes ou baguettes en relief. Lorsqu'il y a plusieurs rangs de chevrons serrés les uns contre les autres, on les appelle *chevrons multiples* ou *tores guivrés*. Quelquefois deux chevrons sont opposés l'un à l'autre; alors on les appelle *chevrons contre-chevronnés*, ou simplement *tores contre-chevronnés*.

Le chevron contre-chevronné diffère du losange ou rhombe, en ce que les deux bandes du premier ne se confondent jamais,

et sont quelquefois même séparées par un filet.

M. Smith, dans son livre l'*Architecture des monuments religieux*, dit qu'il ne faut point confondre les chevrons avec les zigzags; ceux-ci, suivant lui, se composeraient de moulures différentes et parallèles, tandis que les chevrons se composeraient de moulures semblables, également parallèles. Cette distinction est assez ingénieuse : elle n'a pas été généralement suivie par les antiquaires dans la description des monuments.

CHIFFRE. — Les auteurs ne sont pas tous d'accord sur l'origine des *chiffres* dits *arabes*. Nous n'entrerons point dans cette discussion, qui est absolument étrangère à notre but. Nous devons seulement mentionner ici que l'emploi des chiffres arabes ne remonte pas, chez nous, à une époque de beaucoup antérieure au XIIIe siècle. Par conséquent, les inscriptions murales que l'on trouve si fréquemment dans nos églises, ne doivent jamais présenter de dates autrement qu'en chiffres romains, quand elles remontent à une époque plus reculée que le XIIIe siècle. Nous devons ajouter que, même après que l'emploi des chiffres arabes fut généralement répandu, on continua néanmoins, dans les inscriptions, à se servir de chiffres romains. Ce serait donc une raison suffisante de suspecter l'authenticité et la vérité d'une inscription, que d'y voir des chiffres arabes avant le XVe siècle. Nous n'avons jamais eu occasion de voir d'exemples de l'emploi des chiffres arabes dans les monuments avant le XVe siècle.

CHIFFRE. — On appelle encore *chiffre* un entrelacement de lettres fleuronnées en bas-relief ou découpées à jour, qui sert d'ornement, en architecture, dans la serrurerie et la menuiserie. On a fait usage au moyen âge de *chiffres* de différents genres. Il n'est pas rare d'en trouver des spécimens curieux sur les clefs de voûte, dans des écussons, sur les tapisseries, sur les anciens ornements ecclésiastiques. *Voy.* MONOGRAMME.

Autrefois les marchands, au lieu d'armoiries, portaient des *chiffres* : c'étaient les premières lettres de leurs nom et surnom, entrelacées dans une croix, comme on en voit des exemples sur plusieurs anciennes épitaphes.

C'est surtout sur les édifices de la renaissance que l'on retrouve le plus souvent des *chiffres*. On en voit, non-seulement sur les murailles et dans des écussons d'armoiries, mais encore dans des panneaux de vitraux peints. Les artistes anciens signaient souvent leurs œuvres par un *chiffre*.

CHIMÈRE. — On donne le nom de *chimères*, en architecture, et en général dans les arts du dessin, aux animaux qui n'existent pas dans la nature ; tels sont les centaures, les sphinx, les sirènes, les griffons, les gargouilles, les pégases, etc. On voit aussi des chimères qui n'ont que la moitié d'un corps, et dont l'autre moitié est un feuillage, une gaîne, ou tout autre objet privé de vie ou de mouvement.

Les artistes du moyen âge ont fort souvent sculpté des chimères dans les monuments religieux. Il n'y a point d'édifice appartenant à la période romano-byzantine qui n'en présente soit sur les chapiteaux des colonnes, soit sur les corbeaux ou modillons extérieurs.

Durant la période ogivale, les artistes sculptèrent des chimères sous les corniches extérieures et les rendirent saillantes sous le nom de gargouilles. (*Voy.* ce mot.)

A l'époque de la renaissance, les sculpteurs multiplient les figures de chimères et les modifient en mille manières différentes. Ce n'est plus qu'au caprice de l'imagination que l'on peut attribuer les innombrables formes créées sous le ciseau de l'artiste. Il en est de même dans la peinture sur verre, où l'on voit des animaux chimériques dans les bordures, dans l'ornementation ou dans des panneaux de petite dimension.

CHŒUR. — Le chœur est la partie d'une église où se tiennent les clercs qui chantent l'office. *Voy.* CANCEL, CHANCEL.

Dans les anciennes basiliques il y avait, en avant de l'abside, un espace fermé par une balustrade, où se tenait le *chœur* des chantres, *cœtus canentium*. Cette disposition n'avait aucune influence sur le plan de la basilique elle-même : le chœur consistait uniquement en une clôture qui s'étendait plus ou moins sur la grande nef; ce n'était, à proprement parler, qu'un arrangement intérieur. On peut donc dire, rigoureusement parlant, qu'il n'existait pas de *chœur* dans les basiliques chrétiennes primitives. Ce fut après la conversion de l'empereur Constantin, lorsque le clergé fut libre de donner quelque pompe aux cérémonies sacrées, que le chœur commença à avoir une délimitation bien marquée. *Voy.* BASILIQUE.

Il est à remarquer que le clergé, dès l'origine, fut seul admis à l'intérieur du chœur : les femmes en furent toujours exclues, lors même qu'on permit aux laïques d'y entrer dans quelques rares circonstances. Nous avons donné d'assez amples détails à ce sujet à l'article AUTEL.

Le chœur, dans les monuments religieux de la période romano-byzantine, est d'une étendue fort restreinte : dans beaucoup d'églises paroissiales, il n'est composé que d'une seule travée. Au XIe siècle, le chœur, même dans les monuments de la plus haute importance, ne dépasse jamais les limites de deux ou trois travées. Au XIIe siècle, il se développe, ainsi qu'au XIIIe siècle, jusqu'à ce qu'il atteigne en longueur le tiers environ de la longueur totale de l'église, ou la moitié environ de la longueur de la nef, ce qui est à peu près la proportion qu'il présente le plus souvent.

Dans les églises romano-byzantines, le toit du chœur est souvent moins élevé que celui de la nef. Cela ne se voit jamais dans les églises ogivales, à moins que le chœur et la nef n'aient été bâtis à des époques différentes.

Dans plusieurs églises l'aire du chœur est

plus élevée que celle de la nef et des collatéraux, comme à Notre-Dame de la Couture (*B. Maria de Cultura Dei*), au Mans. Sous le chœur il y a dans cette circonstance une crypte plus ou moins grande et plus ou moins profonde. L'exhaussement du chœur au-dessus du niveau de la nef n'eut pas lieu constamment, car nous trouvons des faits entièrement contraires dans des monuments où l'aire du chœur est au-dessous de celle des nefs.

Au XIIIe siècle, le chœur des cathédrales se développe dans des dimensions majestueuses, et dans des proportions qui ne furent pas changées plus tard. C'est à partir de cette époque que l'on établit dans les grands chœurs des cathédrales et des collégiales, ces stalles magnifiques qui mériteront toujours à juste titre le nom de chefs-d'œuvre de la menuiserie gothique, depuis les stalles simples du XIIIe siècle de la cathédrale de Poitiers, jusqu'aux stalles splendides du XVe siècle et du XVIe, de la cathédrale d'Amiens et de celle d'Auch. *Voy.* STALLE.

Dans certaines provinces, il y a des églises à deux chœurs, l'un situé dans la région orientale, l'autre dans la région occidentale, par exemple à Mayence, à Worms, à Spire, à Besançon, à Nevers. *Voy.* ABSIDE.

En décrivant le chœur d'une église, ou les objets qui en font l'ornement ou en constituent le mobilier, les antiquaires ont été quelquefois embarrassés pour déterminer la droite et la gauche. Dans le chœur des églises ogivales, où l'autel doit être placé au fond de l'abside, il ne saurait exister d'incertitude. Comme les membres du clergé doivent être tournés vers l'autel, au moins ceux qui sont aux premières places en entrant, la droite et la gauche se déterminent par la position de la personne qui entre dans le chœur par la porte de l'ambon ou la porte principale, et qui a la face tournée vers l'autel. Cette détermination est ainsi faite dans nos vieux Cérémoniaux, où l'on marque comment la procession doit sortir du chœur, ou y rentrer, soit par le côté droit, soit par le côté gauche. La désignation liturgique des côtés du sanctuaire est différente, parce que le point de comparaison n'est pas le même.

CHOU (FEUILLE DE). — Les feuilles de chou ont été très-fréquemment imitées par la sculpture des monuments gothiques au XVe siècle et au XVIe. On les voit souvent sur les rampants des lignes obliques servant de crochets, ou remplissant l'espace triangulaire qui se trouve entre l'extrados d'un arc surbaissé et l'intrados de l'arc en accolade qui le surmonte et se fond avec lui. La feuille de chou frisé a aussi été très-souvent imitée.

CHRISMATORIUM. — C'est le vase dans lequel on conserve dans les églises les huiles bénites solennellement par l'évêque, le jour du jeudi saint; ce sont l'huile des infirmes, l'huile des catéchumènes et le saint chrême. Il y avait autrefois dans les églises des vases, ayant cette destination, en matières précieuses, ornées de pierreries et d'émaux, et de dessins de différents genres, soit en relief, soit en creux. On conserve encore à New-College, à Oxford, le *chrismatorium* qui avait appartenu au grand et saint évêque William Wykeham. Dans l'inventaire de la cathédrale de Lincoln, on trouve les détails suivants : « Un *chrismatorium* en argent, doré en dedans et en dehors, ayant seize images émaillées, avec dix petits contre-forts sans clochetons, avec créneaux tout autour du couvercle, lequel est surmonté de deux croix et d'une crête; il y a trois vases à l'intérieur avec couvercles, pour renfermer les saintes huiles et le chrême, du don de William Skelton, autrefois trésorier de l'église de Lincoln. Ce *chrismatorium* pèse vingt-sept onces. (Dugdale, *Monast. Anglican.*)

CHRONOGRAMME ou CHRONOGRAPHE. — On appelle *chronogramme* ou *chronographe* l'assemblage de plusieurs mots qui font un sens et qui sont choisis de manière que les lettres numérales qui s'y rencontrent marquent l'année ou le millésime de quelque événement. On ne sait à quelle époque faire remonter le premier emploi des chronogrammes. Un auteur, qui a fait des recherches à ce sujet, n'en faisait pas remonter l'usage au delà du temps des derniers ducs de Bourgogne; mais on voyait autrefois dans l'église de Saint-Pierre, à Aire, sur une vitre, le chronogramme suivant : *bIs septeM præbendas, wbaLdVIne, dedisti*, qui marque l'année 1062, *MLVVII*, ou *MLXII*. Il y a une dissertation analytique sur les chronographes, imprimée à Bruxelles en 1718. On écrit les lettres numérales en caractères plus gros deux ou trois fois que le reste du contexte, afin de les distinguer plus facilement. Les chronogrammes ne sont pas toujours en vers, ils sont quelquefois en prose, et ce sont les meilleurs; car on est trop gêné dans le choix des mots qui n'aient que les lettres numérales nécessaires, pour qu'on en puisse aisément faire de bons en vers. Les seules lettres qui puissent servir dans les chronogrammes sont les **M**, les **C**, les **L**, les **X**, les **V** et les **I**.

Ces espèces de jeux d'esprit ont été à la mode pendant fort longtemps; ils sont aujourd'hui complétement abandonnés.

CHRYSOCLAVE. — C'est le nom ancien de ce que nous appelons aujourd'hui *orfroi*.

CIBOIRE. — L'étymologie du mot *ciboire*, au premier abord, paraît venir de *cibus*, parce que ce vase est destiné à contenir la nourriture par excellence, le pain eucharistique; mais il est plus probable que ce mot est emprunté du grec κιβώριον, qui signifie simplement une coupe, à cause de la forme primitive du ciboire. Le mot grec lui-même a une origine assez curieuse; il désigne l'enveloppe d'une grosse fève d'Egypte, pareille à la capsule du gland commun, dont on se servait en guise de coupe ordinaire. Telle est l'opinion de Fleury et de Dacier. On pourrait ajouter à cette autorité que les Romains donnaient à leurs coupes de festins le nom de *ciboria*, au témoignage d'Horace.

Ce terme est devenu liturgique, dès la plus

haute antiquité ecclésiastique, pour désigner le baldaquin étendu au-dessus de l'autel, qu'il recouvrait en entier. Nous en avons longuement parlé ailleurs. *Voy.* BALDAQUIN. Ce fut beaucoup plus tard qu'on l'appliqua aux vases actuellement en usage pour enfermer les espèces consacrées.

On comprend aisément par quelles causes s'introduisirent l'usage et la forme des ciboires modernes. L'eucharistie fut conservée, non-seulement pour les malades, mais encore pour les personnes valides, dont le nombre diminuait de jour en jour, qui s'approchaient de la sainte table. Il fut alors nécessaire d'avoir des vases particuliers, fermés exactement et portatifs.

Dans beaucoup de paroisses aujourd'hui on possède deux ciboires, l'un plus grand, destiné à rester dans le tabernacle, et servant à administrer la sainte communion aux fidèles qui se présentent à la messe; l'autre plus petit, destiné à porter le viatique aux malades.

Les ciboires sont assujettis, quant à la matière, aux mêmes règles que les calices et les patènes; ils doivent donc être d'or ou d'argent, du moins pour la coupe, qui sera dorée à l'intérieur si elle est en argent. Du reste, ce qui concerne les ciboires est réglé par les statuts de chaque diocèse.

Les ciboires ne sont pas consacrés, mais simplement bénits. Tous les prêtres qui ont de l'évêque la permission de bénir les vêtements sacerdotaux, peuvent aussi bénir les ciboires : telle est la règle générale. Il ne faut pas se servir de ces vases sans qu'ils aient été bénits, et l'on aurait de la peine à excuser de quelque péché celui qui agirait autrement sans raison.

Le ciboire, suivant la coutume générale, et suivant une prescription du Rituel de Tours, doit être recouvert d'un petit pavillon de soie. Il perdrait sa bénédiction, s'il ne pouvait plus décemment être employé à sa destination spéciale : il y aurait aussi sacrilége à s'en servir à des usages profanes.

Les églises orientales ne connaissent point le *ciboire*. Les espèces eucharistiques sont distribuées aux communiants à l'aide d'une patène. Le saint sacrement réservé pour les malades est placé dans une boîte d'argent, à la sacristie, ou bien cette boîte est enfermée dans un petit sac de soie, et suspendue sous le *ciboire* ou baldaquin qui recouvre l'autel grec.

Comme nous l'avons dit à l'article BALDAQUIN, le mot de *ciboire* se disait de toute sorte de construction faite en voûte, portée sur quatre piliers. On peut consulter à ce sujet les *Acta sanctorum*, Febr. tom. III, pag. 104; c. D., pag. 105; B. et Aprilis, tom. II, p. 11; E., où l'on fait la description d'un ciboire de marbre.

II.

Le ciboire est actuellement un des vases sacrés les plus importants. Il paraît chaque jour sur nos autels, et l'hostie qu'on y dépose est offerte à l'adoration des fidèles. Aussi a-t-on cherché à l'orner et à l'embellir autant que l'art moderne le pouvait permettre. Nous regardons comme un devoir pour nous de donner, avec quelque étendue, l'histoire du *ciboire*. Nous en empruntons quelques détails à un intéressant *Mémoire* publié par M. l'abbé Corblet.

« Je ne connais aucun antiquaire, aucun liturgiste qui ait traité avec quelques développements la question des ciboires du moyen âge; ce sujet me paraissant devoir offrir quelque intérêt sous le point de vue religieux et archéologique, j'ai tâché de réunir dans le cadre d'une notice les renseignements épars que j'ai puisés dans les Pères de l'Eglise grecque et latine, dans les conciles, dans les chroniqueurs, les historiens et les liturgistes.

« Dans les trois premiers siècles de l'Eglise, il était assez rare que l'on conservât la sainte eucharistie dans les églises, parce qu'il était à craindre qu'elle ne devînt un objet de profanation pour les païens. Les fidèles l'emportaient dans leurs demeures (1) et la conservaient dans des armoires ou dans de petites boîtes destinées à cet usage (2). Siméon le Métaphraste dit que saint Indes et sainte Domne gardaient chez eux un petit coffret de bois, dans lequel ils renfermaient la sainte hostie, avec un chandelier et un encensoir de terre (3). Saint Cyprien rapporte qu'une femme, ayant fléchi le genou devant les idoles, ouvrit de ses mains profanées la boîte où était le Saint du Seigneur, et qu'une flamme vengeresse en sortit subitement. Saint Jérôme (4), saint Basilique (*Epist.* 50), Victor de Vite (*Epist.* 289), etc., font plus d'une fois allusion à cette coutume des premiers chrétiens. Au IVe siècle, l'histoire du vieillard Sérapion (5), celle de la mort de saint Ambroise et de la guérison miraculeuse de sainte Gorgonie (6), démontrent indubitablement que l'eucharistie était alors réservée dans beaucoup d'églises (7), et donnent un démenti formel à l'assertion

(1) Ils la portaient quelquefois sur eux; ils furent en cela imités par plusieurs papes et plusieurs grands personnages des siècles suivants. Génébrard (*in Chronog.*) rapporte que Louis IX la portait toujours aux armées, qu'il laissa son ciboire au soudan d'Egypte pour gage de sa rançon, et que, de retour en France, il s'empressa de l'envoyer réclamer. (Jovius, *Vir. illust.*)

(2) Tertullien, *de Orat.*, c. 14.

(3) *Voyez* encore les actes de sainte Agape et de sainte Théophile, *apud Surium*, 28 déc.

(4) *De Afr. pers.*, l. I.

(5) Eusèbe, *Hist.*, VI, 44.

(6) Saint Grégoire de Nazianze dit que sainte Gorgonie vint adorer Jésus-Christ dans l'église de Nazianze, et que, s'agenouillant près de l'autel, elle invoqua celui qui y résidait : *Eum qui super ipso altare honoratur cum ingenti clamore invocat.*

(7) Le poëte Prudence dit, en parlant de l'autel : *Illa sacramenti donatrix mensa eademque custos fida* (*hymne de* saint Hippol.). Le deuxième concile de Tours, tenu en 567, ordonne dans son troisième canon : *Ut corpus Domini non imaginario ordine, sed sub titulo crucis componatur* (*Voy.* aussi saint Ambroise, *De Elia et jej.*, c. 1; — *epist. ad Felician.* — Scheelstrate, *De disciplin. arcan.* — Pouget, *Institut. cathol.*, t. II.—Grandcolas, *Ancien Sacrament.*, t. IV. — C. Duperron, *Traité de l'euch.*, l. III).

d'Hospinien (1), qui prétend que cette coutume ne s'est introduite qu'après la célébration du quatrième concile de Latran, sous Innocent III (2). On gardait même quelquefois l'eucharistie sous les deux espèces (3), et saint Ambroise (*Ep.* 4, n. 4) nous apprend que le précieux sang était réservé à Milan dans un tonneau d'or (4). Il est à remarquer qu'on ne conservait autrefois le pain consacré que pour le viatique des malades (5); l'usage de s'en servir pour la communion des fidèles hors le temps du sacrifice a été introduit par les Ordres mendiants, s'il faut s'en rapporter au témoignage du P. Morin (6). Ajoutons que la réserve du viatique ne se faisait point partout, et qu'elle n'était pas même usitée dans quelques églises importantes (7).

« Le plus ancien mode d'*asservation* pour l'eucharistie fut de la placer dans les sacristies désignées autrefois sous les noms de *pastophorium*, *diaconicon*, *vestiarium*, *secretarium*, *episcopium*, *sacrarium* (8). C'était dans ces appartements attenant à l'église qu'on déposait les choses saintes (9) et qu'on laissait les boîtes en forme de tour qui contenaient les vases sacrés et le saint sacrement, et sur lesquels nous reviendrons dans un instant (10). Quand les espèces consacrées n'étaient point gardées dans l'*episcopium*, on les plaçait dans une petite armoire nommée *sacrarium*, creusée dans la muraille ou dans un pilier, et presque toujours du côté de l'Evangile (Grandcolas, *Anc. liturg.*) (11).

« Parmi les églises qui conservèrent plus ou moins longtemps cet antique usage, nous citerons celles de Saint-Julien d'Angers (1), de Notre-Dame de la Ronde et de Saint-Vincent à Rouen (2), de Tournus près de Mâcon (3), des abbayes de Saint-Jean-le-Grand à Autun (4), et d'Abdinghoff en Allemagne (5), et l'église de Saint-Jean-Baptiste à Péronne (6). Mais, sauf quelques exceptions, on abandonna assez généralement les *sacrarium* pour les ciboires suspendus, qui réunissaient la grâce à la commodité.

« Les érudits sont loin d'être d'accord sur l'étymologie du mot *ciboire :* Grandcolas et l'abbé Thiers veulent qu'on ait appelé les vases eucharistiques *ciboires*, parce qu'autrefois ils étaient suspendus sous des baldaquins nommés *ciborium;* Périon et Duranti (7) font dériver *ciboire* de κιβώριον, *coupe;* Robert Etienne de κιβωτὸς, *coffret;* Casalius (8) et M. du Sommerard de *cibus*, parce que l'hostie qu'il contient est la nourriture de l'âme; Hésychius, Saumaise, Casaubon, Dacier (9), etc., pensent que ce mot vient de l'égyptien, et qu'il signifiait dans cette langue une espèce de *fève* dont la forme servait de modèle à certains vases, ou qui servait elle-même de matière à leur confection (10). Le mot *ciboire* n'est pas plus pauvre en synonymes qu'en étymologies : les auteurs du moyen âge l'ont appelé *cibolum*, *cymbarium*, *ciboreum*, *civorium*, *civorius*, *cybureum*, *pyxis*, *hosteria*, *hostiaria*, *custode*, *chiboire*, *ciboingre*, *syboingre*.

« Les ciboires furent suspendus, dès le commencement du moyen âge, à l'aide de cordons ou de petites chaînes. Un ancien rituel ms. de l'église de Soissons, cité par dom Martenne (11), prescrit au diacre d'encenser l'eucharistie *suspendue* sur l'autel; le troisième canon du deuxième concile de Tours, tenu en 567, marque l'usage de cette suspension; dans les monastères de l'ordre de Cîteaux, c'était une image de la Vierge portant l'Enfant-Dieu sur le bras gauche qui soutenait de la main droite un petit pavillon sous lequel était suspendue l'hostie consacrée (12); mais cet usage particulier ne me paraît guère remonter qu'au XIIe siècle, quoique Félibien, dans sa description de

(1) *De orig. et ritib. vet.*
(2) Dans le Ve siècle, saint Cyrille d'Alexandrie écrivit contre les anthropomorphites, dont une des erreurs était de prétendre qu'on ne devait point conserver l'eucharistie pour le lendemain (Saint Cyr. *Adv. anthr.*; C. Bona, *Rer. lit.*, p. 485). Le concile œcuménique de Trente anathématisa cette même erreur dans sa XIIIe session.
(3) Saint J. Chrysost., *Ep. 4 ad Inn. P. P.*
(4) Comment se fait-il qu'en présence de pareils faits Gabriel Biel et Duplessis Mornay aient avancé que l'on ne conservait point l'eucharistie avant le troisième concile de Latran.
(5) Quelquefois aussi, quoique fort rarement, on la conservait dans un ciboire, uniquement pour l'exposer à l'adoration des fidèles. Il en était ainsi du temps de Claude de Vert à la cathédrale d'Amiens où cet usage s'est conservé jusqu'à nos jours..... « J'ai ouï dire à un ecclésiastique d'Amiens que le saint sacrement suspendu dans l'église cathédrale n'avait pour objet que d'attirer l'adoration des fidèles. » (Cl. de Vert, *Expl. des cér. de l'Egl.*, t. III, p. 389.)
(6) *De pœnit.*, l. VIII, c. 9.
(7) Elle ne l'était pas à Saint-Jean de Lyon. (Moléon, *Voyage liturg.*. p. 60.)
(8) *Constitut. apost.*
(9) Ulpien (Lib. I *Digest.* tit. 8) nomme la sacristie : *Locus in quo sacra reponuntur.* Sur la porte de plusieurs sacristies on voyait inscrit ce distique de saint Paulin :

Hic locus est veneranda penus quo conditur et quo
Promitur alma sacri pompa ministerii.
(Saint Paulin, *Ep. 12 ad Sev.*—V. Baronius, *An.* 57, n. 105.)

(10) Fleury, *Mœurs des Chrét.*. p 327.
(11) Le pape Léon IV s'exprime ainsi : *Ut in sacrario eucharistia Christi non desit.*

(1) Moléon, *Voy. Liturg.*, p. 105.
(2) Mol., *Op. cit.*, p. 407 et 409.
(3) *Voy. litt. de deux bénéd.*, t. Ier, 1re part., p. 231.
(4) *Id.*, p. 160.
(5) *Id.*, t. II, p. 244.
(6) D. Martenne, *De ant. Eccl. rit.*, l. I, c. 5.
(7) *De ritib. Eccl. cathol.* — Quelques critiques contestent cet ouvrage au président Duranti et l'attribuent à Pierre d'Anès, évêque de Lavaur. *V.* Ellies Dupin, D. Ceillier et D. Guéranger (*Inst. lit.* t. I).
(8) *De Christ. vet. sacr. rit.*
(9) *Comm. sur Horace*, lib. II, od. 7.
(10) *V.* Ménage, Moreri, Cl. de Vert.
(11) A la Ferté, près de Châlons-sur-Saône, le saint sacrement est élevé dans un ciboire soutenu par une vierge enlevée dans le ciel par des anges (dom Martenne et Durand, *Voy. litt.*, t. I, 1re part., p. 226).
(12) *Op. cit.*, p. 575.

l'abbaye de la Trappe, le regarde comme beaucoup plus ancien (1).

« Un assez grand nombre de ces ciboires suspendus avaient la forme d'une colombe, comme l'indiquent fort clairement plusieurs passages des historiens du moyen âge. *Voy.* COLOMBE.

« Il paraît que parfois la réserve eucharistique était enveloppée dans un linge : il en était ainsi à Saint-Théoffrey, dans le Velay, comme le prouve un passage de ses archives rapporté par Ducange (2). L'hostie sacrée pouvait bien n'être pas toujours renfermée dans la colombe, mais y être elle-même suspendue : c'est ce que l'abbé Thiers infère du texte d'Uldaric que nous avons cité plus haut, et ce qui est encore plus clairement démontré par le passage suivant, extrait des Coutumes de Cluny, recueillies par le moine Bernard... : — *prædictam autem pyxidem... diaconus de columba jugiter pendente super altare... abstrahit.* (Ducange, *Gloss.*, v° Col) (3).

« Les custodes en forme de tour furent peut-être plus nombreuses que les columbarium (4); mais les tours étaient quelquefois elles-mêmes surmontées de colombes. On lit dans Anastase le Bibliothécaire (*In Vitis rom. Pont.*) qu'Innocent I[er] (402-417) fit faire une tour d'argent accompagnée d'une colombe dorée pour l'église des martyrs Saint-Gervais et Saint-Protais (*In Innoc. I*) (5); que le pape Hilaire (mort en 468) donna aussi une tour d'argent et une colombe d'or de deux livres pesant, à la basilique de Latran (6). M. l'abbé Texier, dans le n° 9 du bulletin du *Comité des arts et monuments*, parle d'un pyxis qui était tout à la fois tour et colombe, et que l'on conserve dans l'église de la Guêne (arr. de Tulle) : « Les pattes de l'oiseau reposent sur un disque attaché par trois chaînettes à un cercle décoré de tourelles et suspendu lui-même à la voûte. » L'empereur Constantin fit présent à l'église Saint-Pierre d'une tour et d'une colombe d'or, enrichie de perles et de pierreries, qui pesaient 30 livres (7); comme on le voit par ce dernier fait, les ciboires en forme de tour étaient parfois d'un prix inestimable. Nous en voyons une nouvelle preuve dans les vers qu'adresse Vénance Fortunat à Félix, évêque de Bourges, qui avait fait ciseler une tour d'or, destinée à contenir la réserve eucharistique (1).

Quam bene juncta decent, sacrati ut corporis agni
Margaritum ingens, aurea dona ferant?
Cedant *chrysolithis* salomonia vasa metallis
Ista placent magis *ars* facit atque fides (2) (3).

« Les tours ne servaient souvent qu'à contenir le vase eucharistique; telle était, selon D. Martenne et Durand (4), la tour d'ivoire, conservée à l'abbaye de Saint-Vaast près d'Arras, qu'une tradition erronée regardait comme le vase où Marie-Madeleine conservait autrefois ses parfums. Telle devait être encore la tour de bois placée sur l'autel de l'abbaye d'Olivet, et à laquelle on montait par un degré (5). Ces tours eucharistiques étaient quelquefois fort grandes et contenaient plusieurs vases sacrés. L'auteur de la *Gloire des confesseurs* (6) parle d'un diacre qui alla chercher dans l'*episcopium*, pour la porter sur l'autel, une tour « *in qua mysterium dominici corporis habebatur.* » Les liturgistes, il est vrai, interprètent ce passage de diverses façons. Le P. Mabillon (7) et l'abbé Thiers (8) pensent qu'il ne s'agit ici que de vases sacrés; mais le P. Ruinard, J. Gropper (9), dom Chardon (10) et Pierre Lebrun (11), à l'avis desquels je me range, croient que cette expression collective, « *mysterium dominici corporis*, » com-

(1) J.-B. Thiers, *Dissert. sur les autels.*

(2) *Columba desuper altare aurea, ubi dominicum reponitur corpus in linteo mundo servandum* (Ducange, *Gloss.*, v° Col).

(3) Consultez sur les *columbarium* : saint Paulin, *ep.* 32; *Actes du* v° *conc. de Const.*; Casalius, dom Mabillon, dom Martenne, D. Durand, Ducange, D. Carpentier, D Chardon, Molanus, le cardinal Bona, Bocquillot, Claude de Vert, J.-B. Thiers, Lebrun Desmarets, Grandcolas, Ciampini, etc. (*passim*).

(4) *Voyez* le dessin d'une tour eucharistique dans le tome XI des *Annales de philosoph. chrét.*, n° 61, fig. 17.

(5) *Turrem argenteam cum patena et columbam deauratam pensantem libras triginta* (*In inn.*, I).

(6) *In Vitis rom. pont.*, *in Inn. I.* — *In Hilar.*

(7) *Patenam unam cum turre et columba ex auro purissimo ornatam gemmis prasitis et hyacintinis margaritisque numero* 215 *pensantem libras* 3 (Anast. *in Sylvestro*).

(1) Lib. III, carm. 25; Frodoart, *Hist. Rhem.*, l. II, c. 6.

(2) Il ne paraît point que cette tour fût accompagnée d'une colombe : telles étaient encore celles que firent faire saint Remi et Landon, archevêque de Reims, pour l'église de cette métropole. (*Gallia christ.* in arch. Rhem., p. 21. — Frodoart, lib. I, *Hist. Rhem.*, cap. 18.) La tour que donna saint Remi pesait 5 livres d'or : elle devait avoir un pied de largeur et un pied et demi de haut, selon les calculs de Larcher. Cette tour eucharistique fut probablement confectionnée avec les débris du fameux vase de Soissons que Clovis donna à saint Remi; c'est ce que semble démontrer le passage suivant, extrait du testament de l'illustre archevêque : *Argenteum vas quod mihi dominus illustris memoriæ Hludovicus rex, quem de sacro baptismatis fonte suscepi, donare dignatus est, ut de eo facerem quod ipse voluissem, tibi heredæ meæ ecclesiæ jubeo turriculum et imaginatum calicem fabricari...* (*Bibl.* Labbe, t. I, p. 806).

(3) Il y avait des ciboires en forme de tour dans la basilique de Latran, dans les cathédrales de Reims, de Bourges, de Digne et de Laon; dans les églises de Saint-Gervais et Saint-Protais à Rome, de Riom en Auvergne, de Saint-Laurent à Rouen, de Saint-Benoît à Paris, des Célestins à Avignon et à Colombiers, et de Saint-Michel de Dijon, dans les abbayes d'Olivet et de Marmoutier en Touraine, etc., etc. *Voyez* dom Martenne et Durand, *Voyages littéraires de deux bénédict.*, et Moléon, *Voyage liturgique.* — Gall. christ. (*passim*).

(4) *Op. cit.*, t. II, p. 67.

(5) *Id.*, t. I[er], I[re] part., p. 21.

(6) *Greg. Turon.*, cap. 86.

(7) *Dissert. de azym.*, c. 8.

(8) *Diss. sur les antiquités*, ch. 24.

(9) *De asservatione Eucharist.*, p. 451.

(10) *Hist. des Sacrem.*, t. II.

(11) *Expl. des cérém. de la Messe*, t. II.

prend les vases et les pains consacrés. La forme de tour fut aussi adoptée pour certains ostensoirs (1) et certaines châsses. Ainsi, par exemple, les religieux de l'abbaye de Saint-Jean d'Amiens, de l'ordre de Prémontré, conservaient une partie de la mâchoire de saint Jean-Baptiste dans une tour de vermeil, soutenue par deux chérubins d'or (2). D. Martenne, dans son *Nouveau trésor d'anecdotes*, dit qu'on a choisi cette forme pour les vases eucharistiques, parce que le tombeau de Notre-Seigneur avait dans l'intérieur l'aspect d'une tour (3). Ne serait-ce pas aussi parce que la tour est le symbole de la force, et que le chrétien puise toute sa force morale dans la communion?

« Les columbarium peuvent-ils revendiquer sur les tours une priorité d'ancienneté? C'est l'opinion de D. Martenne : *Antiquiora tamen nobis suppetunt argumenta pro columbis* (4); mais cette assertion ne me paraît nullement prouvée : dès le commencement du IVe siècle, sous le règne de Constantin, nous voyons usitées en même temps et les tours et les colombes; le IIIe siècle ne nous fournit aucun fait relatif ni aux unes ni aux autres : il n'y a donc pas lieu d'établir entre elles une différence de date.

« La forme de colombe et de tour ne fut point exclusivement adoptée pour les ciboires du moyen âge : ce n'était quelquefois que des boîtes de matière plus ou moins précieuse. Hugues de Flavigny rapporte, dans sa *Chronique de Verdun*, que saint Henri fit présent au monastère de Vannes d'une boîte d'onyx pour y mettre le corps de Notre-Seigneur (5). Rupert, dans l'*Histoire de l'incendie du monastère de Duits*, parle d'une boîte en bois, où l'on gardait la réserve eucharistique (6); dans l'église de Bologne, près de Chambord, le viatique se conservait dans un coffret d'argent doré en dedans (7); d'autres fois les ciboires étaient en verre ou en cristal : à Saint-Rambert, dans le Bugey, on conservait le saint sacrement dans une tour vitrée (8) (9); à Notre-Dame de la Ronde, à Rouen, on le mettait tout au haut du contre-retable, dans une lanterne vitrée, dont le bois était doré (1). Ces vases en cristal, qui n'étaient nullement convenables à cause de leur fragilité, étaient encore usités au XIVe siècle. Dom Carpentier cite un extrait d'une lettre ms. (1383) du chartrier royal, où on lit : *lesquels pillards s'en alèrent en l'église de Béon, en laquelle ils prindrent un joyau de crystal qui estoit en manière d'une custode pour porter le corps de N.-S. J.-C.* » (2). Ces vases étaient plus communément en ivoire (3), mais très-rarement en albâtre; cependant, à Saint-Bénigne de Dijon, on conservait les espèces consacrées dans un vase d'albâtre haut d'un demi-pied, et dont le couvercle avait un pied de diamètre (4). Du temps du roi Charibert, nous avions des calices ornés d'anses qui servaient de ciboires; c'est ce que prétend prouver Bonteroüe, en décrivant plusieurs médailles de ce temps où l'on voit des calices surmontés de petites hosties; mais le P. Mabillon croit pouvoir récuser cette preuve numismatique : il ne nie point pourtant que des calices n'aient pu servir autrefois de ciboire; bien loin de là, il rapporte que le pape Grégoire III fit suspendre un calice à l'abside d'une chapelle de Saint-Pierre de Rome, et il ajoute qu'on ne peut lui assigner un autre usage que la conservation des espèces consacrées (5).

« Des liturgistes érudits ont rencontré dans certaines églises des ciboires d'une forme toute particulière. Le P. Mabillon (6) a vu, dans le baptistère de la cathédrale de Pise, un globe dans lequel on conservait autrefois l'eucharistie pour les nouveaux baptisés. D. Martenne et Durand ont remarqué à Marchienne (Pays-Bas) une colonne de cuivre qui soutenait le saint sacrement; d'Agincourt a dessiné, dans son *Histoire de l'art par les monuments* (*Sculpture, pl. XII, n° 2*) un ciboire en forme de tasse, qui provient de l'église de Saint-Ambroise de Milan. Les bas-reliefs dont il est orné représentent l'histoire de Jonas et les miracles de l'hémorroïsse, du paralytique et de Lazare. « On reconnaît dans cet ouvrage, dit l'auteur, le choix des sujets et le *faire* de ceux qui, au sortir des catacombes et dans les premiers siècles de la liberté du culte chrétien, in-

(1) Tel était l'ostensoir des Célestines de Marcoucy, dont J.-B. Thiers a donné le dessin d'après une peinture sur vélin d'un *missel* de 1374. Était-ce un ornement du même genre qui décorait le haut du tombeau de saint Denis? *Voy. De Glor. mart.*, I, *c.* 89. — Bocquillon, *Traité hist. de la lit.*, 199. — Thiers, *De l'expos. du Saint-Sacrement*, *p.* 225.

(2) Ducange, *Traité hist. du chef de saint J.-Bapt.*, p. 151.

(3) *Corpus vero Domini ideo defertur in turribus, quia monumentum Domini in similitudinem turris fuit scissum in petra.* (D. Martenne, tom. V, *Anecd.*, *col.* 95).

(4) *De ant. eccl. rit.*

(5) *Pyxidem unam de onycido, in qua servaretur corpus dominicum dependens super altare.* (Hug. Flav., *In Chron. Vird.*).

(6) Rupertus, *De incendio Tuitiens.*, c. 5. — D. Chardon, *Hist. des Sacr.*, t. II.

(7) J.-B. Thiers, *loc. cit.*

(8) *Voy. litt.*, t. Ier, Ire part., p. 239.

(9) « Dans l'église de Sainte-Croix, à Rome, on le conserve derrière l'autel, dans un vase transparent (Mabillon, *Voy. d'Italie*).

(1) Moléon, p. 407.

(2) *Nov. Gloss.*, V° *Hostia*.

(3) Il en était ainsi dans la cathédrale de Sion (*Valais*), (D. Mart., *De ant. Eccl. rit.*, l. I, c. 5), dans l'église des chanoines réguliers de Vérone (Mabillon, *Voy. d'Ital.*, *p.* 191), du monastère de Ferrière (diocèse de Sens) et de la Grasse en Languedoc (*Voy. litt.*, t. Ier, IIe *part.*, *p.* 55).

(4) Ce vase était renfermé près de l'autel dans une armoire où était inscrit ce vers :

Hostia salveto, nostræ spes sancta salutis.
(*Voy. litt.*, t. Ier, p. 144.)

(5) *Clarior est locus in gestis Gregorii papæ III, qui calicem unum argenteum qui pendet in abside oratorii, dedisse perhibetur non alium videtur ad usum, quam ad sacratissimam eucharistiam conservandam* (Mabillon, *De azym. et ferm.*, c. 8).

(6) Mabillon, *Voy. d'Italie*, p. 106.

diquent si clairement la décadence de l'art (1) (2). »

« Assez ordinairement les pyxis étaient suspendus sur l'autel principal (3); cependant dans un assez grand nombre d'églises on les plaçait sur un autel particulier (4), parce qu'on regardait comme plus conforme à l'esprit de l'Eglise de ne pas mettre la réserve eucharistique en présence du saint sacrement. C'est la remarque que font le P. Gavantus (5), Baudry (6) et Delacroix (7). Les tours, comme nous l'avons déjà vu par un passage de l'auteur de *La gloire des confesseurs*, restaient quelquefois à la sacristie; Jean Gropper explique ce passage du chroniqueur, en disant que la tour eucharistique était conservée dans l'*episcopium*, et qu'aux jours des fêtes solennelles et à celles des martyrs, le diacre allait la chercher avant la consécration (8).

« A partir du XVIe siècle les columbarium, en France, tombèrent en discrédit. Cependant, au XVIIIe siècle, il y avait encore quelques colombes et quelques tours suspendues, comme le témoignent Pierre Lebrun et Claude de Vert (9). Elles sont maintenant reléguées dans les musées de province et dans les cabinets particuliers. On peut voir des colombes liturgiques dans les collections de M. le comte de Bastard, de M. le colonel Dubois, de M. Garrand, etc. Aucune d'elles n'est antérieure au XIIe siècle. Les tours affectées au même usage, dont se sont enrichis quelques musées, remontent parfois à une époque plus reculée : tel est le *pyxis* d'ivoire sculpté (VIe siècle) que possède le musée de Cluny, formé par M. du Sommerard. »

CIERGE.—I. L'usage des cierges, dans les cérémonies du culte chrétien, remonte au premier âge de l'Eglise et jusqu'aux temps apostoliques. Cet usage, qu'il ait été introduit par la nécessité ou qu'il ait été emprunté aux coutumes des païens, a été sanctifié par l'Eglise, maintenu pendant toute la durée du moyen âge, et persévère jusqu'à nos jours. Ce qui est certain, c'est que les païens se servaient de flambeaux dans les jours de cérémonies, comme dans les sacrifices et les mystères de Cérès. On en mettait aussi devant les statues des dieux. Il y avait encore des illuminations à la porte des maisons où l'on célébrait quelque fête. Ce qui n'est pas moins certain, c'est que les Juifs pratiquaient l'usage d'allumer des cierges ou flambeaux dans le temple, et en plusieurs circonstances religieuses. On alluma des cierges dans nos églises dès le principe, non-seulement pour donner de la lumière, pendant les offices de la nuit, ou dans l'obscurité des catacombes, mais encore par dévotion, pour donner plus de solennité à la fête, et dans une intention mystique. Ce qui le prouve, c'est un passage de saint Paulin, qui vivait au commencement du Ve siècle, où il est dit que les chrétiens faisaient peindre les cierges. Le quatrième concile de Carthage, tenu vers la fin du IVe siècle, ordonne que, quand on donnera l'ordre d'acolyte à quelqu'un, l'archidiacre lui mette entre les mains un chandelier avec un cierge. Saint Jérôme, contre Vigilance, c. 3, marque que l'usage était dès lors d'allumer des cierges dans l'église, mais qu'on ne le faisait cependant point le jour. Que si quelques séculiers, ajoute-t-il, ou quelques femmes, le font par ignorance, ou par simplicité, quel mal y a-t-il? On lit dans l'histoire de l'Eglise que les fidèles, enterrant le corps de saint Cyprien, martyr, au milieu du IIIe siècle, allumèrent des cierges, quoiqu'ils lui rendissent les derniers devoirs en public.

II.

Nous compléterons ici, par quelques détails, ce que nous avons dit du cierge pascal. *Voy.* CHANDELIER.

Le Pontifical dit que c'est le pape Zozime qui est l'auteur de la bénédiction du cierge pascal; mais Baronius remarque que l'usage en est plus ancien, comme il paraît par une hymne de Prudence. Ainsi, il croit que ce pape en établit seulement l'usage dans les paroisses; jusque-là on n'en avait usé que dans les grandes églises. Le P. Papebroch nous en a expliqué plus distinctement l'origine dans le *Conatus chronico-historicus*, qui est dans les *Propylæum ad Acta sanct. Maii*, pag. 9, et dans les *Paralipomena ad conatum*, qui sont à la fin du VIIe tome des saints du mois de mai, pag. 19. Voici, en abrégé, ce qu'il en dit :

« Quand le concile de Nicée eut réglé le jour que l'on célébrerait la pâque, il chargea le patriarche d'Alexandrie d'en faire faire tous les ans le canon, et de l'envoyer au pape. Toutes les autres fêtes mobiles se réglaient sur celle de Pâques, et l'on en faisait, chaque année, un catalogue que l'on écrivait sur un cierge, que l'on bénissait solennellement dans l'église. Ce cierge, selon l'abbé Chastelain, n'était point une chandelle de cire faite pour brûler; il n'avait point de mèche : c'était seulement une colonne de cire faite pour écrire cette liste des fêtes mobiles, et qui suffisait pour cela

(1) D'Agincourt, *Hist. de l'art* (*Sculpture.* — Texte), p. 44.

(2) *Voyez* Gori (*Thesaurus dypt.*, t. III, p. 71). On a donné à cette espèce de ciboire le nom d'*Artophorium*. (V. *Annales de phil. chrét.*, t. XI, art. de M. Guénebault.)

(3) Il en était ainsi à Saint-Germain-des-Prés, à l'abbaye de Cluny (*De consuet. mon. Clun.*, c. 52), et à Saint-Bénigne de Dijon (D. Mart., *De ant. monachor. ritib.*), etc., etc.

(4) Dans les cathédrales de Saint-Pierre de Rome, de Digne, de Lyon, de Besançon, de Vienne; à Maurienne, dans les monastères de Moutiers, de Casal, de Bursfeld, et dans la plupart des églises des Pays-Bas. J.-B. Thiers, *Dissert. eccles.* (*passim*).

(5) *Comm. in rubr. miss.*

(6) *Man. sacr. cærem.*

(7) *Parf. Eccles.*

(8) Joh. Gropper, *De asserv. Euch.*, p. 451. — *Gregor. Tur.*, l. II, *De Glor. confess.*, c. 86.—Fleury, *Mœurs des Chrét.*, p. 327.

(9) *V.* aussi d'Espense, *De adoratione Euch.*, et Lebrun-Desmarets.

durant un an. Car, dans l'antiquité, quand on voulait que quelque chose durât toujours, on la gravait sur le marbre ou sur l'airain ; quand on voulait qu'elle durât longtemps, on l'écrivait sur le papier d'Egypte, ou sur de l'écorce d'arbre ; mais quand on voulait qu'elle durât seulement quelque temps, on se contentait de l'écrire sur de la cire. Dans la suite, on écrivit les fêtes mobiles sur du papier ou sur un tableau ; mais on ne laissa pas d'attacher toujours l'un ou l'autre au cierge pascal. Telle est l'origine de la bénédiction du cierge pascal ; cérémonie qui ne commença pas néanmoins sitôt à Rome, comme il paraît par l'*Ordo Romanus*, dans l'office du samedi saint, où il est dit que cette bénédiction se fait seulement *in forensibus civitatibus*, mais non pas dans Rome. »

Deux choses prouvent l'antiquité de cette cérémonie : premièrement, c'est que la formule d'invitation qui la précède est la même qui se voit dans le bréviaire ambrosien, et qu'il semble, par deux missels très-anciens, que saint Augustin la porta de Milan en Afrique ; secondement, c'est que l'auteur du *Traité du cierge pascal*, qui se trouve parmi les ouvrages de saint Jérôme, était contemporain de ce Père et de saint Augustin ; ou même plus ancien, puisqu'il écrivait l'année que Gratien fut trahi par son armée, mis dans les fers, et enfin tué, c'est-à-dire l'an 383 de Jésus-Christ.

Au reste, le P. Papebroch croit que ce que l'abbé Chastelain pensait de cette colonne de cire peut s'être observé à Rome ; mais il juge avec raison qu'ayant été instituée pour être une figure de Jésus-Christ ressuscité, et apparaissant à ses disciples, et afin que, pour représenter ce mystère, elle brulât pendant les saints offices, jusqu'au jour de l'Ascension qu'on l'éteint ; cela suppose qu'elle avait une mèche, et que c'était véritablement un cierge. Saint Ennode, évêque de Pavie, au commencement du VIe siècle, nous a laissé, parmi ses œuvres, deux bénédictions du cierge pascal. La forme de cette bénédiction n'était pas la même partout ; la plus généralement reçue était celle que nous avons retenue et qui commence par *Exultet jam angelica turba*.

CIMENT. — Le ciment, en général, est une composition d'une nature tenace, propre à lier et à faire tenir ensemble plusieurs parties distinctes d'un membre d'architecture ou d'une muraille. Les Romains ont fait des ouvrages indestructibles avec le ciment employé seulement pour lier les pierres. Quelquefois, par exemple pour des voûtes légères, il a remplacé la pierre même et a acquis une dureté et une solidité qu'elle n'eût peut-être pas offertes. Il a servi aussi à faire des enduits que l'eau non plus que les siècles n'ont pu détruire.

Au moyen âge, on a composé des ciments ou mortiers qui n'offrent guère moins de résistance que les ciments romains.

L'examen du ciment ou mortier, tel qu'on l'employait dans les édifices religieux, peut offrir un caractère propre à en faire connaître l'âge dans certaines provinces. Ainsi, dans le centre de la France, en Touraine, en particulier, il est facile, à l'aspect des joints de pierre faits en mortier, de reconnaître les constructions du XIe siècle et celles du XIIe. Le ciment fait saillie entre les appareils, dans les murailles bâties au XIe siècle, et cette particularité est tellement remarquable dans certaines localités, comme à Saint-Mars-la-Pile, au diocèse de Tours, que l'on aperçoit encore le jeu de la truelle. En général les joints de mortier sont fort épais dans les grands édifices du moyen âge, et le mortier est composé d'un sable gros et serré. Les joints ont donné aux appareils un tel degré de solidité, qu'il serait plus facile de briser les pierres que de les séparer les unes des autres.

CIMETIÈRE. — I. Les cimetières ont toujours été en grande vénération parmi les chrétiens. Le concile d'Elvire, can. 34 et 35, défend d'allumer des cierges pendant le jour dans les cimetières.

Dans les premiers siècles, les chrétiens faisaient leurs assemblées dans les cimetières, comme nous l'apprenons d'Eusèbe, au livre VII de son *Histoire ecclésiastique*, chap. 11, et de Tertullien, qui appelle *areas* les cimetières où l'on s'assemblait pour faire des prières. (Tertull. *ad Scap.*, cap. 3). Valérien avait apparemment confisqué les cimetières des chrétiens, puisque Gallien les leur rendit par un rescrit public, qui est rapporté par Eusèbe (*Lib.* VII, cap. 3). Il semble que les cimetières et les lieux destinés aux cérémonies de la religion y soient pris pour une seule et même chose. Comme les martyrs étaient enterrés dans les cimetières, ce fut là particulièrement que les chrétiens bâtirent des églises, lorsque Constantin eut donné une entière liberté. *Voy.* CATACOMBES.

Pendant de longs siècles, on enterrait les morts uniquement dans les cimetières, situés autour des églises ; ce fut bien plus tard qu'on les ensevelit dans l'intérieur de l'église. *Voy.* PIERRES TOMBALES.

On trouve encore dans quelques cimetières des croix en pierre fort anciennes.

II.

Le *Campo-Santo*, ou le cimetière de Pise, est, sous tous les rapports, un édifice digne d'admiration. Relativement à l'histoire des arts, il s'offre comme un de ceux où l'architecture y est aussi remarquable que curieuse, et par l'étendue de son plan, la grandeur de sa conception, et la noblesse de ses usages, il est un des monuments les plus importants et les plus intéressants de l'Europe. Ubaldo, archevêque de Pise, conçut, en 1200, l'idée de ce vaste cimetière ; la construction n'en fut commencée qu'en 1218, et terminée en 1283. Jean de Pise, le plus célèbre architecte de son temps, fut chargé de ce grand ouvrage, et y déploya une très-grande habileté. La longueur de cet édifice est de 460 pieds ou 222 brasses, sa largeur de 76 brasses, sa hauteur de 24, son circuit en a 596, et le nombre total des brasses carrées qu'occupe

la superficie est de 16,872. Sa forme est un grand rectangle. La façade extérieure, du côté du midi, est ornée de 44 pilastres d'une proportion assez bonne, qui soutiennent un égal nombre d'arcades en plein cintre; ce qui prouve que les architectes pisans avaient déjà abandonné les voûtes d'arête et les formes gothiques. Au-dessus de chaque chapiteau, et à l'endroit où les arcs se réunissent, est une tête de marbre, en forme de mascaron, dont le travail, ainsi que celui des chapiteaux, se sent du goût capricieux d'ornement qui régnait alors. Tout l'édifice est construit en beaux marbres blancs, la plupart tirés des montagnes de Pise, régulièrement taillés, unis et appareillés avec soin. Deux portes latérales donnent entrée dans l'intérieur du monument : c'est une vaste cour de 450 pieds en longueur, environnée de portiques, formés par 62 arcades qui rappellent le style ogival. Les deux grands côtés ont chacun 26 arcades; cinq seulement composent les deux petits côtés. Les arcs y sont, selon le goût de l'extérieur, portés sur des colonnes, auxquelles un soubassement continu sert de piédestal. Les galeries sont pavées de beaux marbres, et ornées de peintures fort curieuses. On y voit plusieurs ouvrages de Giotto, Cimabué et autres anciens maîtres. La reine Christine donnait à ces belles galeries le nom de *museum*. De beaux sarcophages antiques en ornent le pourtour; tantôt ils sont élevés sur des consoles, et tantôt placés sur un soubassement à hauteur d'appui. Sous ces portiques funèbres on voit encore les monuments des hommes célèbres, dont la république de Pise a conservé les images et honoré la mémoire.

CINQ-FEUILLES. — Expression empruntée au blason : c'est une espèce d'ornement en forme de rosace, qui présente cinq divisions, comme on a dit un quatre-feuilles pour un ornement analogue qui n'offre que quatre divisions.

CINTRE. — Le cintre est un trait d'arc, ou figure courbe qu'on donne à une voûte, à une arcade. Dans le langage de la coupe des pierres, le cintre est le contour arrondi de la partie intérieure d'une voûte, pris en un endroit déterminé, ou perpendiculairement à la direction : alors il s'appelle l'*arc droit;* ou obliquement à l'arête d'une face biaise, alors il s appelle *cintre de face* ou *arc de face*.

Celui de ces deux cintres, qu'on a le premier en vue pour tracer la voûte, s'appelle le cintre primitif. Celui qui résulte de cette première détermination s'appelle cintre secondaire.

Ces cintres, considérés dans la figure de leur contour, ont différents noms; celui qui est en demi-cercle complet s'appelle *plein cintre;* celui qui, étant supposé de largeur égale, ne s'élève pas à la même hauteur que le demi-cercle, s'appelle *cintre en anse de panier*, ou *cintre surbaissé;* celui qui, dans la même supposition, s'élève au-dessus du demi-cercle, s'appelle *cintre surhaussé*, ou *cintre surmonté;* celui qui est d'un arc de cercle beaucoup moindre que sa moitié, comme du quart ou du sixième, s'appelle *cintre bombé*.

On appelle encore *cintre* cet assemblage de charpente qu'on fait pour bâtir de grandes voûtes, et soutenir les pierres, en attendant que les clefs y soient mises pour les fermer.

CIRCITORIUM. Ce mot, dans les écrivains ecclésiastiques, signifie une COUVERTURE D'AUTEL. *Voy*. ce mot et ENDYTIS, CHASUBLE. Il signifie aussi *courtine* ou *rideau* suspendu autour du baldaquin ou ciboire. *Voy*. BALDAQUIN.

CISELURE. — La ciselure est l'art d'enrichir et d'embellir les ouvrages d'or et d'argent, ou d'autres métaux, par des dessins ou sculptures en relief, travaillés ou réparés avec une espèce de petit ciseau appelé ciselet. En architecture on appelle proprement ciselure le petit bord que l'on fait avec le ciseau autour du parement d'une pierre dure pour la dresser : ce qui s'appelle *relever les ciselures*.

Les sculpteurs de la période ogivale, surtout au XVe siècle et au XVIe siècle, ont exécuté les ornements d'architecture avec le même fini, la même délicatesse que les ouvrages ciselés sur métaux. C'est donc de la ciselure sur pierre qu'ils ont pris à tâche de faire : rien n'est admirable comme les dais ou baldaquins qui ornent le frontispice des grands monuments, comme la cathédrale de Tours, celle de Troyes en Champagne, celle de Rouen, etc. Il y a d'autres œuvres non moins remarquables de ciselure en pierre, comm le jubé de l'église de la Madeleine, à Troyes, la clôture du chœur et le jubé de la cathédrale d'Albi, etc.

Des critiques regrettent, peut-être avec raison, que les artistes aient autrefois dépensé tant de goût, de science et de patience, à ciseler la pierre, parce que cette matière n'a pas assez de dureté pour résister aux mille causes de destruction qui tôt ou tard ruinent les œuvres d'art de cette nature. Hélas! en effet, la plupart des chefs-d'œuvre de la ciselure en pierre ont disparu! Ceux qui n'ont pas entièrement péri sont aujourd'hui dans le plus déplorable état de mutilation. Il est vrai qu'il ne faut pas seulement en accuser la mauvaise qualité des matériaux, l'effet du temps qui ronge toute chose ici-bas et les accidents inséparables de la condition terrestre; des vandales, au XVIe siècle, sous le nom de protestants; d'autres vandales, au XVIIIe siècle, sous le nom de philosophes, ont prêché la destruction et ont armé la main sacrilége des soldats de l'émeute, hommes sans instruction, sans morale, sans frein, à la disposition de tous ceux qui savent les passionner, lesquels se sont fait un barbare plaisir de déchirer, de rompre, d'abattre et de démolir! Les protestants et les philosophes ont-ils jamais su faire autre chose? Non; les faits sont là, qui parlent haut!

CITÉ. — Autrefois cité, *civitas*, se disait des villes où il y avait évêché : la bulle d'érection, de division et d'assignation des évêchés de Poitiers, de Maillezais et de Luçon, est remarquable pour cela : le pape dit, dans cet acte, qu'il érige en *cités* les villes de

Maillezais et de Luçon : ***Maliasensem et de Lucionio villas in civitates erigimus, et civitatum vocabulo decoramus.*** Si le siége épiscopal d'une ville était hors des murs, l'endroit où il était s'appelait *cité*, et la ville retenait le nom de ville. Ainsi jadis on disait la cité d'Arras et la ville d'Arras ; Limoges pourrait nous fournir encore un exemple analogue, etc. Jadis on disait qu'il y avait à Paris *cité, ville* et *université*.

CLAIRE-VOIE. — La claire-voie est une balustrade découpée à jour, ou tout autre forme architecturale composée d'ajustements et de moulures entre lesquels la lumière passe librement. Quelques écrivains appellent claire-voie, dans les hautes-fenêtres ogivales, ce que l'on désigne communément sous le nom de *réseau* ou de *clere-story*, en empruntant cette expression aux antiquaires anglais. *Voy.* Réseau et Clere-story. Nous devons noter que le *clere-story* ou *clearstory* signifie, dans le langage des architectes et des antiquaires de la Grande-Bretagne, l'ensemble et la suite des fenêtres ou grandes ouvertures placées à l'étage supérieur d'une église pour y répandre une abondante lumière.

CLASSIFICATION. — Les sciences d'observation n'ont fait de grands progrès et n'ont pris leurs principaux développements que lorsqu'elles ont été pourvues d'une bonne classification, appuyée sur des principes rationnels et sur la justesse des faits. L'archéologie chrétienne n'est entrée dans une voie de progrès que seulement du moment où l'on a pu établir une classification et une terminologie véritables. Auparavant, les dénominations de *gothique ancien*, de *gothique moderne*, et beaucoup d'autres du même genre, manquaient absolument de précision. Les premiers essais de classification des monuments du moyen âge ne remontent pas chez nous à une époque éloignée. Les Bénédictins, auxquels nous devons tant de chefs-d'œuvre historiques et de si précieuses collections, n'ont pas cherché à classer les œuvres d'architecture, comme ils ont si bien fait pour les œuvres de la paléographie. L'abbé Lebeuf avait annoncé un travail de ce genre ; mais il n'a pas été exécuté. *Voy.* Age des monuments.

Les antiquaires anglais les premiers ont réalisé la pensée d'une classification méthodique des monuments du moyen âge ; mais en cela, comme en beaucoup d'autres choses, aveuglés par un faux esprit national, ils ont appliqué leur méthode uniquement aux édifices de la Grande-Bretagne. De là les dénominations d'*architecture saxonne*, d'*architecture normande*, de *style anglais primitif*, de *style anglais décoré*, de *style anglais perpendiculaire*, de *style tudor*, etc. De cette manière, toutefois, le premier pas était fait, et il n'était pas difficile, en généralisant les observations et les applications, de corriger la classification des antiquaires anglais et d'en faire une bonne. C'est ce qui fut tenté avec succès par les antiquaires français, en tête desquels nous placerons M. de Gerville et M. de Caumont. Nous avons osé nous-même, dans notre *Archéologie chrétienne*, publiée en 1840, modifier la classification de M. de Caumont, et nous avons vu nos idées acceptées par un grand nombre d'antiquaires, dans la description des monuments.

Le comité des arts et monuments, dans ses *Instructions*, donna une classification, où la première division de celle de M. de Caumont est seule changée.

L'art, au moyen âge, se divise en deux grandes périodes : la première, qui renferme les monuments où règne le plein cintre, ou la *période romane*, et la seconde, qui comprend les monuments où règne l'ogive, ou la *période ogivale*. L'influence byzantine exerça une action puissante sur les édifices sacrés antérieurs au XIIIe siècle : c'est un fait acquis à la science. *Voy.* Byzantin, Carlovingien. En Allemagne, l'influence byzantine a été considérée comme si importante, que l'on a cru devoir attribuer au style byzantin toutes les églises antérieures à l'apparition de l'ogive. C'est pour cela que nous désignons l'architecture à plein cintre sous le nom de *romano-byzantine*. Cette expression a l'avantage de rappeler les deux éléments principaux qui la constituent.

CLASSIFICATION DE M. DE CAUMONT.

Architecture romane	Primordiale,	depuis le Ve siècle jusqu'au Xe.
	Secondaire,	depuis la fin du Xe siècle jusqu'au commencement du XIIe.
	Tertiaire ou de transition,	XIIe siècle.
Architecture ogivale	Primitive,	XIIIe siècle
	Secondaire,	XIVe siècle.
	Tertiaire,	XVe siècle.
	Fleurie.	XVIe siècle (première partie).

CLASSIFICATION DU COMITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS.

Style latin,	du Ve siècle au XIe.
Style roman,	XIe siècle et XIIe.
Style gothique,	Primaire ou à lancettes, XIIIe siècle.
	Secondaire ou rayonnant, XIVe siècle.
	Tertiaire ou flamboyant, XVe siècle et première moitié du XVIe.

Il faut faire ici la remarque que toutes les époques architectoniques ne sont pas déterminées d'une manière absolue. On comprend aisément que les styles d'architecture se modifient peu à peu, et que l'on passe de l'un à l'autre sans brusque interruption: par conséquent, les édifices fondés pendant les dernières années d'un siècle ne doivent pas offrir de grandes différences avec ceux du siècle qui lui succède immédiatement, et l'on ne devra pas s'étonner de trouver à un édifice de 1390, par exemple, les caractères propres aux constructions de 1400. D'un autre côté, des causes locales ont pu exercer une action particulière sur la succession des formes architectoniques. Ce n'est que par une étude spéciale des localités qu'on parviendra à expliquer des faits qui sembleraient, au premier aperçu, en désaccord avec les principes généraux. *Voy.* Synchronisme des différents styles d'architecture au moyen age.

CLASSIFICATION ADOPTÉE PAR NOUS.

Style romano-byzantin.	Primordial,	depuis le ve siècle jusqu'au xe.
	Secondaire,	depuis la fin du xe siècle jusqu'au commencement du xiie.
	Tertiaire ou de transition,	tout le cours du xiie siècle.
Style ogival.	Primitif ou à lancettes, xiiie siècle.	
	Secondaire ou rayonnant, xive siècle.	
	Tertiaire ou flamboyant, xve siècle et commencement du xvie.	
Style de la renaissance française.	Commencement du xvie siècle.	

Pour les châteaux construits dans le cours du moyen âge, M. de Caumont a proposé un classement particulier.

1re classe.		Depuis le ve siècle jusqu'au xe,	roman primitif.
2e	—	xe et xie siècle,	roman secondaire.
3e	—	Fin du xie siècle et xiie,	roman tertiaire.
4e	—	xiiie siècle,	style ogival primitif.
5e	—	xive siècle et première moitié du xve,	style ogival secondaire et tertiaire.
6e	—	2e moitié du xve siècle et xvie,	style ogival quartaire.

CLAUSOIR. — On appelle *clausoir*, du mot latin *claudere*, fermer, une pierre qui achève un mur ou une voûte, en fermant le dernier espace qui restait vide.

CLAUSTRAUX (Batiments). — On appelle *claustraux* tous les bâtiments, en général, annexés à un cloître. Ce mot désigne quelquefois l'ensemble des bâtiments d'une abbaye. *Voy.* Abbaye, Monastère.

CLAVEAU. — Les *claveaux* sont des pierres cunéiformes, c'est-à-dire en forme de coin, qui servent à la construction d'une voûte ou d'une arcade, ou d'une plate-bande destinée à former linteau ou architrave.

Les claveaux sont ordinairement en nombre impair, afin qu'il y ait une clef: il y a cependant des monuments de style romano-byzantin, en Auvergne, par exemple, où les claveaux sont en nombre pair; mais cette disposition n'est pas heureuse et en même temps elle est contraire à la solidité. Communément il n'y a qu'un rang de claveaux pour former les cintres des arcs. Il arrive cependant assez souvent, surtout aux arceaux qui forment l'amortissement des fenêtres, qu'il y a deux rangées de claveaux superposés. Parfois les claveaux sont *engrénés;* dans ce cas, les claveaux du rang inférieur sont garnis d'angles saillants, qui s'emboîtent dans les angles rentrants du rang supérieur; ces espèces de claveaux sont taillés d'un côté en pointe, de manière qu'en les plaçant les uns sur les autres, à des distances inégales, mais partagés par moitié, il y ait alternativement des angles saillants et des angles rentrants qui se correspondent exactement. Cette disposition des *claveaux engrénés*, assez commune dans les monuments du Nivernais et de l'Auvergne, produit un bon effet.

Un claveau a six faces, dont voici les noms: la face inférieure, celle qui forme la voûte ou l'intrados de l'arcade, se nomme *douelle* ou *intrados;* la face supérieure, opposée à la précédente, se nomme *extrados;* les deux faces qui touchent aux autres claveaux s'appellent *lits;* enfin, les deux faces verticales, dont l'une, au moins, fait parement, sont dites les *têtes* du claveau.

Une observation a été faite dans les contrées du centre de la France, c'est que sur une étendue assez considérable de pays et dans un grand nombre de monuments de la même époque, les claveaux sont d'égale dimension, et, ce qui est plus remarquable, ils sont de la même nature de pierre, quoique cette espèce de pierre ne se trouve pas dans la localité ni dans les environs. Cette particularité a fait soupçonner avec fondement qu'il y avait, au moyen âge, durant la période romano-byzantine, des carrières particulières où la pierre d'une bonne qualité était exploitée en claveaux. Quand on construisait une église, dans une paroisse où la pierre était de mauvaise qualité, ou trop rare, et même sans que ces deux raisons existassent, on se procurait plusieurs centaines ou plusieurs milliers de claveaux qui trouvaient leur emploi dans les arcades de l'édifice.

CLAVUS. — Ce mot latin a été employé par plusieurs auteurs français, sans être traduit dans notre langue. C'était une bande de pourpre plus ou moins large, selon la dignité des personnages, et qui était en usage chez les Romains. De là la différence de la tunique *angusticlavia* et *laticlavia*. Cet ornement était appelé *clavus*, clou, selon quelques-uns, parce qu'il était semé de petites plaques rondes d'or ou d'argent, semblables à des têtes de clou. D'autres écrivains soutiennent que le *clavus* ne consistait qu'en des espèces de fleurs de couleur de pourpre, cousues ou appliquées sur l'étoffe. *Voy.* CATACOMBES, l'endroit où il est question des *Orantes*.

CLEF. — I. La clef d'un arc ou d'une voûte est le claveau ou la pierre diversement taillée qui en occupe le centre, et qui sert à le fermer. Les arcades et les voûtes ne se soutiennent que par le moyen de leurs clefs. Dans les voûtes en berceau, la clef est composée de plusieurs pierres qui forment ensemble la longueur de la voûte. Aux voûtes d'arête, la clef forme une croix ou une étoile, qui a autant de branches qu'il y a de côtés ou de lunettes. Dans les voûtes en arc de cloître et les voûtes sphériques et sphéroïdes, les clausoirs de chaque rang de voussoirs forment clef, et de plus, il y a une clef principale, placée au sommet de la voûte, dont la forme est ordinairement semblable au plan de la voûte. Lorsqu'on construit une voûte, on ne prend les mesures de la clef que lorsque tous les autres voussoirs ou claveaux sont posés, afin qu'elle puisse remplir juste l'espace qui reste.

La *clef en bossage* est celle qui a plus de saillie que les claveaux ou voussoirs, et où l'on peut tailler des ornements sculptés. La *clef pesante* est celle qui, traversant l'architrave, ou même la frise, fait un bossage qui en interrompt la continuité. La *clef pendante* et *saillante* est celle qui forme une voûte et qui excède le nu du mur. La *clef à crossette* est celle qui est potencée par en haut et qui a deux crossettes qui font liaison dans un cours d'assise.

Les anciens n'ornaient point leurs clefs de voûte; celles de leurs arcs de triomphe, ou quelquefois des arches des ponts, étaient plus ou moins saillantes sur la face de l'arc, aussi bien qu'au-dessous de l'intrados. Leur forme varie selon l'ordre d'architecture auquel appartient le monument. Pour le toscan et le dorique, ce n'est qu'un simple bossage; pour l'ionique, c'est une console à moulures et à enroulements. Cette forme est aussi celle de la clef corinthienne ou composite; mais souvent les enroulements enrichis de feuilles supportent des statuettes.

On n'a que de rares exemples de clefs saillantes placées par l'architecture romano-byzantine au sommet des arcades en plein cintre; quant à l'arc ogival, il n'était point destiné à recevoir cet ornement; mais l'invention des voûtes d'arête de style ogival, à nervures saillantes, donna l'idée d'orner la clef de voûte avec une richesse extraordinaire, qui alla toujours en croissant. Les clefs de voûte, au XII° siècle, sont souvent ornées de têtes d'hommes, ou de médaillons, ou de fleurons. Au XIII° siècle, elles sont ouvertes et l'ombilic en est entouré d'une guirlande de feuillages finement découpés. Au XV° siècle, elles se développent encore, et on place au centre des armoiries ou des sujets historiques sculptés en bas-relief. Bientôt elles prennent des dimensions extraordinaires et reçoivent le nom de *pendentifs*; elles se transforment alors en panaches renversés, en faisceaux de colonnettes, en corbeilles, en niches ornées de leurs statuettes. Au XVI° siècle et à l'époque de la renaissance française, elles descendirent encore davantage, comme des stalactites capricieusement découpées.

Ailleurs elles n'acquirent pas ce gigantesque développement, mais elles se multiplièrent, comme les nervures, et l'on vit de chacun des points d'intersection du réseau compliqué, dont les deux derniers siècles de l'architecture à ogives se plurent à couvrir les voûtes, sortir un fleuron, un poinçon, ou une aiguille pendante.

II.

On lit dans saint Grégoire de Tours et saint Grégoire le Grand, que les papes envoyaient autrefois une *clef d'or* à des princes, comme un grand présent, dans laquelle ils enfermaient un peu de limaille des chaînes de saint Pierre, que l'on garde à Rome. Ces clefs d'or se portaient au cou avec une grande vénération.

III.

L'usage des clefs, pour fermer les maisons ou les meubles, remonte à la plus haute antiquité, puisqu'il en est parlé au chapitre XIX de la Genèse et au chapitre III des Juges. Il serait difficile d'en indiquer exactement la forme et de suivre toutes les modifications qu'elle a subies successivement. Les plus anciennes étaient terminées par trois dents, dans la figure de la lettre E : on en voit quelques-unes dans les cabinets des curieux. Ce qui est certain, c'est que les anciens n'étaient pas dans l'habitude de fermer à clef leurs appartements et leurs meubles, comme nous le pratiquons aujourd'hui, c'est-à-dire que la méthode en était moins répandue. Aussi voyons-nous dans les anciens auteurs qu'il est souvent fait mention de sceaux et de liens pour clore les appartements. Clément d'Alexandrie, dans son *Pédagogue chrétien*, parle de l'usage de cacheter les objets que nous enfermerions aujourd'hui sous clef, lorsqu'il dit : Notre pédagogue donne aux femmes la permission de porter un anneau d'or, non pas pour la vaine parure, mais pour *qu'elles puissent sceller et mettre en sûreté* tout ce qui est dans leur maison.

Au moyen âge, les serrures et les clefs sont généralement travaillées avec peu de soin, surtout si on les compare aux magnifiques travaux que l'art du serrurier a exécutés pour garnir et orner les portes, dans ces

admirables pentures qui nous serviront éternellement de modèles. Mais, au XVIe siècle, la serrurerie produit des serrures et des clefs fort élégantes : on y voit des dessins ciselés avec une étonnante finesse ; la renaissance, sous ce rapport, nous a laissé de vrais chefs-d'œuvre. Les clefs furent traitées avec une perfection qui en fait de charmants objets d'art. Rien de plus gracieux que les figurines de ronde bosse, les armoiries, les chiffres, les ornements et les découpures dont est enrichie cette partie de la clef que la main saisit, et que nous avons remplacée par un anneau commun.

CLER, CLERC. — Le mot *cler* est regardé par les meilleurs celtologues comme appartenant à la langue des anciens Gaulois. Les druides avaient leurs *clers* qui formaient la partie enseignante de ce corps célèbre (*Dict. gall.* d'Owen, au mot *Cler*). Ces clers, dépositaires des signes, des symboles traditionnels, dans les municipes, durent réunir leur science à celle des *actuarii* romains, autrement *notarii*. Pendant toute la durée du moyen âge, ils furent mêlés aux *clerici apostolici* ou clergé chrétien, dont le nom est d'origine grecque. Le mot *cleros*, qui signifie héritage, fut entendu spirituellement par les hommes apostoliques; mais il conserva son sens naturel pour les hommes de loi, les copistes et les *terriers*. L'Église spiritualisa, autant qu'elle put, les symboles et les signes; mais elle ne put détruire l'inconvénient d'une institution qui jouissait du privilége de *clergie*, sans trop s'occuper d'en remplir toutes les exigences. Cette considération est d'une haute importance pour apprécier beaucoup de faits contraires à l'esprit des canons et à la discipline ecclésiastique, que l'on rencontre au moyen âge. La résurrection de l'esprit communal et de la loi justinienne, vers le XIIIe siècle, émancipa ces corporations plus civiles que religieuses, et il fut facile à quelques-uns de leurs chefs de reprendre l'interprétation littérale des formules. On vit alors paraître sur tous les points de la France ces sociétés étranges, auxquelles appartient le sceau publié par la société éduenne (1844, pl. XXIII), avec une dissertation due aux recherches de M. J. de Fontenay (pag. 299).

CLERE-STORY ou CLEARSTORY. — Le clere-story, suivant la définition donnée par les antiquaires anglais, dans le Glossaire d'architecture publié par H. Parker, est la série des hautes fenêtres dans les églises ogivales, ou toute autre disposition dans la partie supérieure d'un édifice, destinée à procurer une lumière plus abondante à l'intérieur du monument. Il est évident que le but que l'architecte se propose, en établissant le clere-story, est d'augmenter le jour dans l'édifice; il arrive pourtant quelquefois que les ouvertures sont si petites, que l'on pourrait les regarder plutôt comme un ornement que comme une disposition destinée à donner une plus grande clarté. C'est ce que l'on observe dans une assez grande quantité d'églises de la période romano-byzantine, élevées en Angleterre, sous l'influence des Normands, ainsi que dans quelques rares édifices de la période ogivale.

CLOCHE (DE CHAPITEAU). — On désigne ainsi quelquefois le corps de certains chapiteaux, considéré indépendamment de leurs ornements. *Voy.* CAMPANE.

CLOCHE. — I. Dans cette notice historique et archéologique sur les cloches, nous suivrons le savant travail de M. l'abbé Barraud, publié dans le *Bulletin monumental*, tom. X, pag. 93 et suiv.

Il est incontestable que longtemps avant qu'on n'employât les cloches dans les églises chrétiennes, on se servait d'instruments semblables pour divers usages, et en particulier pour former des assemblées.

Du temps de Martial (Ier siècle), il y avait à Rome des cloches qui marquaient l'heure à laquelle les bains publics étaient ouverts : ce passage en fait foi :

Redde pilam, sonat æs thermarum; ludere pergis?
(Mart., lib. I, epig. 163.)

On lit dans Strabon l'histoire suivante, qui prouve qu'à l'époque où il vivait on se servait aussi de cloches pour annoncer la vente de certaines denrées : « Un joueur de harpe, dit cet auteur, ayant vanté publiquement son habileté aux habitants de l'île d'Iasso, qui est dans la Carie, ils lui donnèrent jour; mais il arriva que dans le temps qu'ils l'entendaient, la cloche qui les avertissait d'aller à la vente du poisson vint à sonner, *tintinnabulum increpuit*, et aussitôt ils le quittèrent tous, à l'exception d'un seul qui était extrêmement sourd. Le joueur de harpe se crut obligé de remercier très-humblement celui-ci de l'honneur qu'il lui avait fait et de louer le goût qu'il avait pour la musique ; sur quoi le sourd lui demanda si la cloche avait sonné : *Numquid, ait, jam sonuit tintinnabulum?* et le joueur de harpe lui ayant répondu que oui, aussitôt il prit congé de lui et s'en alla au marché. » (Strab., lib. IV.)

Lucien assure que les prêtres de la déesse de Syrie se servaient de clochettes dans leurs cérémonies (*in dial. deæ Syriæ*). Le même auteur rapporte que dans les maisons des plus riches c'était un usage ancien de réveiller les esclaves au son d'une cloche qui était assez forte pour être entendue de tous (*de mercede conductis*).

Pline nous apprend qu'il y avait des cloches attachées au haut du tombeau de Porcenna, qui étaient entendues de fort loin lorsque le vent les agitait (*in summo orbis æneus et petasus unus ex quo pendent excepta catenis tintinnabula quæ vento agitata longe sonitus referunt ut Dodonæ olim factum.* (*Lib.* XXXVI, *Hist. nat.*, cap. 13.)

Juvénal dit d'une femme babillarde que, lorsqu'elle parlait, il semblait que l'on entendît le son de plusieurs clochettes :

Altera nec mulier, verborum tanta cadit vis
Tot pariter pelves et tintinnabula dicas
Pulsari. (Sat. VI, vers 440.)

Plaute, qui mourut 184 ans avant l'ère

chrétienne, fait mention d'une cloche dans ce distique :

Numquid, Ædepol, temere tinniit tintinnabulum
Nisi quis illud tractat aut movet mutum est tacet.
(*In Trinummo*, act. IV, scen. 2.)

Enfin, au rapport d'Aristophane (444 avant Jésus-Christ), le soldat, chargé de faire les rondes de nuit dans les forteresses et les camps des Grecs, portait une clochette ; ce qui lui faisait donner le nom de codonophore (de *κώδων*, *cloche*, *φέρειν*, *porter*). (*Aristoph.*, comédie des oiseaux.)

Quelques auteurs, et en particulier le P. Kirker, avancent que les cloches ont été inventées par les Égyptiens, mais ils ne donnent aucune preuve pour appuyer leur assertion.

II.

Epoque à laquelle on a commencé à employer les cloches pour convoquer les fidèles à la célébration des saints mystères et de l'office divin. — Nous examinerons séparément la question pour les églises d'Occident et pour les églises d'Orient.

1° *Eglises d'Occident.* — Il y a plusieurs opinions sur le temps auquel on a commencé à se servir de cloches dans les églises d'Occident. Les uns veulent que ce soit aussitôt après que Constantin eut rendu la paix aux chrétiens (commencement du IVe siècle). Ils se fondent sur ce que, déjà employées par les païens et convenant mieux pour donner le signal des réunions que les trompettes et que les autres instruments de bois ou de fer auxquels on aurait pu avoir recours, on dut dès lors s'en servir de préférence. C'est le sentiment de Baronius (an. 58), de Jérôme Magius (cap. 2 *Libelli de tintinnabulis*), et de François Bernardin de Ferrare (Lib. I, *De sacra concione*).

D'autres auteurs regardent le pape Sabinien (an. 604), successeur immédiat de saint Grégoire, comme le premier qui ait prescrit l'usage des cloches pour annoncer les saints offices. On peut citer pour cette opinion, Polydore Virgile (Lib. VI, *De invint. rerum*, c. 12), Onuphrius Panvin (*in Epitom. rom. pontif.*), Genebrard (Lib. III, *Chron. ad annum* 604), et Szegedinus (*Speculum pontif. rom.*, c. 8). Enfin, le sentiment le plus commun est celui qui attribue l'introduction des cloches dans les églises à saint Paulin, évêque de Nole, mort en 431. Ce sentiment est admis en particulier par Albert le Débonnaire, comte de Carpe (Lib. VII, *In Erasm.*, lit. Z, fol. 133); Ange du Noyer, abbé du Mont-Cassin (*Ad c. 17 Chr. cass.*, num.623); Ange Rocca, évêque de Tagaste en Afrique (*Comm. de camp.*, c. 33 et 39); Jean Fimger (*in Lexico philologico*, verb. *Campana*), et plusieurs rituels.

Aucune des trois opinions que nous venons d'indiquer n'étant établie ni sur des monuments contemporains, ni sur le témoignage des anciens auteurs, nous nous contenterons, sans rien fixer sur l'origine de l'usage des cloches pour les cérémonies de l'église, d'avancer qu'indubitablement on s'en servait dans le VIIIe et même dans les premières années du VIIe siècle. Nous pouvons à l'appui de cette assertion citer plusieurs auteurs ecclésiastiques qui écrivaient dans ces deux siècles.

Le moine de Saint-Gal, auteur du VIIIe siècle, dans un ouvrage intitulé *De ecclesiastica cura Caroli Magni* (cap. 31), raconte le fait suivant : Un ouvrier avait fondu une cloche, *campanam conflavit*, dont le son plaisait beaucoup à Charlemagne. Cet homme dit qu'il en ferait une dont le son serait plus agréable encore, si on lui donnait cent livres d'argent au lieu d'étain. Ayant reçu ce qu'il avait demandé, il garda l'argent pour lui et employa de l'étain comme de coutume. La cloche néanmoins plut au roi. On la plaça dans le clocher ; mais lorsque le gardien de l'église et les autres chapelains voulurent la mettre en branle, ils ne purent jamais en venir à bout. L'ouvrier, en colère, prit alors la corde et tira lui-même la cloche, pour la faire sonner ; mais le battant de fer lui tomba sur la tête et le tua. Bède, qui vivait à la fin du VIIe siècle, rapportant dans son *Histoire ecclésiastique* (Lib. IV, c. 23), la mort de l'abbesse Hilda, dit qu'une religieuse entendit *notum campanæ sonum quo ad orationes excitari vel convocari solebant*. Enfin, saint Ouen, archevêque de Rouen en 640, parle dans la *Vie* de saint Eloi d'un prêtre qui, voulant célébrer la messe dans une église interdite par l'évêque, sonna la cloche à l'heure ordinaire sans qu'il pût lui faire rendre aucun son : *Presbyter diutius funem terebrans, cum cerneret tinnulum omnino permanere mutum, egressus protinus basilicam, causam cunctis manifestat.* Il ajoute que ce prêtre ayant fait pénitence, et que le lieu ayant été réconcilié par saint Eloi, *mox signo tacto sonus protinus rediit in tintinnabulum.*

2° *Eglises d'Orient.* — L'usage des cloches est moins ancien dans les églises grecques que dans les églises latines. Il est constant qu'il n'a été reçu en Orient que dans le XIe siècle, car tous les auteurs antérieurs à cette époque, en parlant des réunions chrétiennes dans le Levant, n'indiquent jamais le son des cloches, mais toujours certains instruments de bois ou d'autres signaux dont nous aurons occasion de parler dans la suite, et les historiens de Venise disent formellement que ce fut Ursus Patriaciacus, doge de cette république, qui envoya les premières cloches à l'empereur Michel (*Baronius ad ann.* 865). C'est ce que dit aussi, dans ses notes sur l'Eucologe grec, le P. Goar, qui est resté longtemps dans le Levant, et qui a recherché avec le plus grand soin tout ce qui concernait la liturgie des Grecs.

Introduit en Orient au IXe siècle, l'usage des cloches n'y fut pas néanmoins adopté généralement à cette époque ; plusieurs villes n'en possédèrent que longtemps après, et il est même un grand nombre d'églises qui n'en eurent jamais. Albert, chanoine d'Aix-la-Chapelle, dans son histoire de Jérusalem (ch. 40), assure qu'on n'avait jamais vu de

cloche dans cette ville avant que Godefroi de Bouillon s'en fût rendu maître en 1099. Depuis la prise de Constantinople par Mahomet II, c'est-à-dire depuis l'an 1452, l'usage des cloches a été proscrit dans toute l'étendue de l'empire ottoman ; c'est ce que nous apprennent J. Boëme (*De omn. gent. mor.*, c. 11) ; Ange Rocca (*Comm. de camp.*); le P. Dandini, jésuite (*Voyage du mont Liban*, c. 7) ; Jérôme Magius (Lib. *de tintinnab.*). Ces auteurs remarquent que c'était un effet de la politique des Turcs d'avoir ôté les cloches aux chrétiens de leur obéissance, parce qu'elles offrent un moyen facile de rassembler les peuples pour les soulever. Mais, outre la raison de politique, les Turcs ont eu encore, d'après Allatius et le P. Goar, un autre motif de défendre les cloches : c'est qu'ils craignent que leur son n'épouvante et ne prive du repos dont elles jouissent les âmes qui, suivant eux, sont errantes dans les airs. Pour ce motif, les Turcs eux-mêmes n'emploient pas de cloches pour marquer les heures : elles sont indiquées par leurs prêtres qui crient cinq fois le jour du haut des mosquées. Cette défense faite aux Grecs, sous la domination ottomane, d'avoir des cloches dans leurs églises, n'était pas toutefois sans exception. Le P. Goar donne comme certain que les Turcs en souffraient dans les lieux qui sont éloignés de leurs demeures, et Allatius rapporte qu'il a souvent ouï dire à Athanase, archevêque d'Imbros, son intime ami, qu'il y en avait plusieurs, et même de très-anciennes, ainsi que des horloges sonnantes, dans les églises du mont Athos. Quant aux Grecs soumis aux Persans, ils n'ont pas été comme les autres privés de la liberté de posséder des cloches; aussi y en a-t-il beaucoup dans les églises de ce royaume, ainsi que le remarquent les voyageurs. Nous ne sommes plus en Turquie, où l'on ne souffre pas de clocher aux chrétiens, dit Tavernier, dans son *Voyage du Levant* : le roi de Perse leur permet tout, et il y en a dans toutes les églises des Arméniens qui ont le moyen d'en faire venir de la chrétienté (tom. II, p. 412).

Dans les églises où les Orientaux n'ont pas de cloches, ils se servent maintenant encore assez communément, pour assembler les fidèles, d'un certain instrument de bois. D'après Allatius, cet instrument est de bois d'érable ; son épaisseur est de deux doigts et sa largeur de quatre ; il est bien uni avec le rabot et n'a pas de fissures. Un prêtre ou quelque autre ministre, le tenant de la main gauche par le milieu, le frappe de la droite avec un marteau du même bois, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, tantôt de près, tantôt de loin, et cela avec tant d'adresse et une si grande variété de coups, qu'il forme des accords qui plaisent beaucoup à l'oreille (Leo Allatius, *De recent. Græc. templis*, p. 102, 103).

Le nom de cet instrument est *σημαντήριον*, *signal* ; on l'appelle plus proprement encore *χειροσήμαντρον*, *signal de la main*, pour le distinguer d'un autre instrument d'érable du même genre, mais beaucoup plus grand, que l'on attache avec des chaînes de fer au haut des tours, et auquel on donne le nom de *μέγα σήμαντρον*, *grand signal* (Leo Allat., *De recent. Græc. templis*, p. 102 et 103). Outre ces deux instruments, on se sert encore dans les églises d'Orient de certaines plaques de fer ou de cuivre, attachées aux arbres voisins des temples ou aux côtés de la porte du porche ; on les frappe avec des marteaux de fer, qui sont suspendus tout auprès. Pierre Belon, Allatius, le P. Goar et Tournefort font mention de ces lames de métal. C'est ainsi qu'en parle en particulier Tournefort : Les Grecs, dit-il, suspendent par des cordes à des branches d'arbres des lames de fer semblables à ces bandes dont les roues de charrettes sont revêtues, courbes, épaisses d'environ un demi-pouce sur trois ou quatre de largeur, percées de quelques trous dans leur longueur. On carillonne sur ces lames avec de petits marteaux de fer pour avertir de venir à l'église.

III.

Poids et dimensions des cloches. Le poids des cloches, dans les commencements, fut assez faible. Il s'accrut successivement dans la suite, jusque dans ces derniers siècles, où il devint souvent très-considérable. Si l'on suppose que du temps de Charlemagne l'étain entrait, comme à présent, pour à peu près un quart dans la composition du métal des cloches, et que l'on admette, d'un autre côté, que ce prince ait donné pour la fabrication de celle dont parle le moine de Saint-Gal, une quantité d'argent égale à la quantité d'étain que l'on aurait dû employer, ce que sembleraient indiquer les paroles mêmes du chroniqueur, cette cloche n'aurait pas pesé plus de 400 livres. Helgade ou Helgande, moine de Fleury, dans la *Vie* du roi Robert, qu'il écrivit l'an 1050, rapporte que ce prince fit faire cinq cloches pour l'église de Saint-Agnan d'Orléans. Une de ces cloches que Helgaude appelle assez admirable, *satis mirabile*, et qui était probablement la plus forte des cinq, ne pesait cependant que 2,600 livres. Radulphe, abbé de Saint-Tron, avait fait faire et refondre plusieurs cloches pendant son administration, et il indique lui-même dans la *Chronique* de son monastère, qu'il écrivit au commencement du XIIe siècle, quel était le poids de chacune d'elles. La première pesait 400 livres et quelque chose; la seconde, qu'on appela *Aurelia*, pesait 2,100 livres; la troisième, nommée *Filiola*, et donnée à la paroisse de Sainte-Marie, 200 livres seulement; la quatrième, appelée *Quintina*, en l'honneur de saint Quentin, 3,300; la cinquième, appelée *Remegia*, en l'honneur de saint Remi, 700; la sixième, appelé *Benedicta*, en l'honneur de saint Benoît, 600; la septième, appelée *Angustia*, pour rappeler les désastres qu'éprouva à cette époque l'abbaye brûlée et dévastée par le duc de Louvain, 800; la huitième, appelée *Truda*, en l'honneur de saint Tron, 600; la neuvième, appelée *Nicolaa*, 2,000; la dixième, nommée *Stephania*, en l'honneur de saint Etienne,

400 ; la onzième, transportée à l'église de Saint-Gengulphe, 400.

Jean d'Hardivillers, abbé du monastère de Saint-Just-en-Chaussée, diocèse de Beauvais, fit fondre, conjointement avec les pairs de la commune, en 1250, une cloche qui pesait 4,000 livres. Elle devait servir pour les affaires de la commune, et être refaite à frais communs en cas de rupture. C'est à partir surtout du commencement du XV^e^ siècle que l'on donna aux cloches des dimensions et un poids considérables.

Le bourdon de Paris, nommé *Emmanuel*, fut d'abord donné à l'église de Notre-Dame, en 1400, par Jean de Montaigu, frère de Gérard de Montaigu, 95^e^ évêque de Paris; on le nomma *Jacqueline*, du nom de Jacqueline Lagrange, épouse de Jean. Il pesait 15,000; mais le chapitre le fit refondre et augmenter de poids en 1680. La fonte ayant été manquée, on le refondit en 1681. La cérémonie de sa bénédiction fut faite le 29 avril 1682, par François de Harlay, archevêque de Paris. Louis XIV et Marie-Thérèse d'Autriche, son épouse, d'après l'invitation du chapitre, imposa à la cloche le nom d'*Emmanuel-Louise-Thérèse*. Cependant cette cloche ne se trouva pas d'accord avec les autres ; elle fut encore refondue et augmentée en matière en 1685, de sorte qu'elle pèse près de 32,000 livres. Son diamètre est de 8 pieds, et son épaisseur au gros bord de 8 pouces; elle a un son mélodieux et imposant tout à la fois. L'habile fondeur qui l'a faite est parvenu, par la division exacte des diverses épaisseurs, à lui donner une résonnance qui répète l'accord parfait. On chercherait en vain une vibration aussi heureuse. En 1794, dans la crainte qu'on ne se servît de cette cloche pour sonner l'alarme, on la démonta. Elle ne fut replacée qu'à l'occasion de la cérémonie du concordat, célébrée le jour de Pâques 1802. Le second bourdon de Notre-Dame de Paris avait été fondu le 1^er^ octobre 1472, et pesait 25,000 livres; en 1792, huit hommes furent employés pendant quarante-deux jours à la casser à l'aide d'une machine.

La fameuse cloche de Rouen, appelée *Georges d'Amboise*, du nom de son illustre donateur, le cardinal Georges d'Amboise, fut fondue le 2 août 1501, montée dans la tour le 9 octobre de la même année, et sonnée pour la première fois le 16 février 1502. Son diamètre, selon le P. Mersenne qui l'avait mesurée, était de 8 pieds 4 pouces, et son épaisseur de 8 pouces 6 lignes. Elle pesait 36,364 livres, d'après la pesée qui en a été faite à Romilly. L'abbé Pluche s'exprime ainsi sur ses proportions : « Et la raison et l'expérience ont appris aux anciens fondeurs que s'ils faisaient leurs cloches tout d'une venue, d'une largeur égale et d'une épaisseur égale, ils en tireraient à très-grands frais un son fort sourd ; il ne suffit pas de dégrossir le haut du vase, il a fallu, en tâtonnant et à force d'épreuves, diminuer considérablement l'épaisseur. Quand on a voulu prodiguer la matière et outrer cette épaisseur, il n'en est provenu qu'un bourdonnement comme celui de *Georges d'Amboise*, dans laquelle on a employé trente-trois milliers de métal pour former un son qu'on n'entendrait pas, si l'on ne vous avertissait pas que la cloche sonne. »

Georges d'Amboise avait été fêlée le 28 juin 1786, à l'arrivée de Louis XVI à Rouen. Le chapitre de Rouen avait projeté de la faire refondre, et des dispositions étaient déjà prises lorsque la révolution de 1789 éclata. En 1793, elle fut mise en morceaux dans la charpente même, au moyen d'un bélier, et le métal transporté à la fonderie de Romilly, pour être employé à la fonte des canons.

La plus forte cloche que la cathédrale de Rouen ait conservée pèse 12,005. On l'appelle *Quatr'une* ou *la Réunie*, parce qu'elle fut faite de quatre autres cloches. Elle a 6 pieds 4 pouces 6 lignes de diamètre, 5 pieds 4 pouces de hauteur et 5 pouces 10 lignes d'épaisseur; elle fut fondue en 1686.

Le bourdon de Reims, fait, en 1570, par Pierre Deschamps, et nommé *Charlotte* par le cardinal Charles de Lorraine, archevêque de Reims, pèse 23,000 livres ; il était accompagné, avant 1792, d'un autre bourdon fait à la même époque, nommé *Henriette*, par Henri de Guise, et pesant 18,000 livres. Cette dernière cloche a été cassée par suite du décret de l'assemblée nationale qui supprimait les objets inutiles au culte. Le gros bourdon de la cathédrale d'Amiens, refondu dans la cour du palais épiscopal le 6 juin 1736, et nommé *Marie*, pèse environ 12,000 livres. Cette cloche a 5 pieds 11 pouces 7 lignes de diamètre. Quelque considérable que soit le poids de quelques-uns de nos bourdons des XV^e^, XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, il ne peut être comparé à celui de certaines cloches de la Chine et de Russie.

Il est peu d'églises de Russie qui ne possèdent de très-belles cloches, et en grand nombre ; elles sont placées ordinairement dans des clochers séparés des églises, et demeurent fixées à une pièce de bois sans pouvoir être mises en branle. A l'aide d'une corde, tirée de côté, on fait osciller le battant qui vient frapper la cloche immobile. Celle que l'on voit dans le clocher de Saint-Yvan, à Moscou, est une des plus fortes. Elle pèse 114,000 livres, et on ne la sonne que dans les grandes occasions. La même ville possède une cloche plus remarquable encore : c'est celle du Kremlin. Cette cloche fut coulée, en 1733, par le fondeur Michel Monterine ; elle a 21 pieds de haut, 23 de diamètre, et pèse 12,000 pouds (492,200 livres). La beauté de ses formes et de ses bas-reliefs, la richesse du métal employé à sa fonte, qui se compose, dit-on, d'or, d'argent et de cuivre, en fait un monument important, non-seulement sous le rapport religieux, mais encore sous celui de l'art. Jusqu'en 1836 elle est restée dans la cavité profonde où elle a été fondue, au milieu du palais du Kremlin. Le 5 août de cette même année, elle fut soulevée en présence des autorités et d'une foule considérable de spectateurs, par les soins de M. de Montferrand, si avan-

tageusement connu par les nombreux travaux qu'il a exécutés à Saint-Pétersbourg. Pour la retirer du trou où elle était enfouie, M. de Montferrand avait fait creuser la terre tout autour et construire des échafaudages de 48 pieds de haut. A cinq heures et demie du matin, après des prières pour l'heureuse issue de cette opération, 600 soldats, à un signal donné, mirent les cabestans en mouvement, et bientôt après on vit s'élever la cloche qui se trouva entièrement soulevée, dans l'espace de 42 minutes, sans le moindre accident. Les ouvriers commencèrent aussitôt à élever une plate-forme qui se trouva prête dans l'espace de huit heures, et sur laquelle la cloche fut descendue. Le lendemain elle fut placée sur des patins et ensuite amenée au moyen d'un plan incliné jusqu'au piédestal destiné à la recevoir, et sur lequel elle a été placée le 8 août.

Un incendie ayant éclaté dans le Kremlin, les flammes atteignirent le bâtiment qu'on avait élevé au-dessus de la cavité qui renfermait la cloche et le métal s'échauffa ; l'eau que l'on projeta pour éteindre le feu tomba sur la cloche et y produisit une fracture à la base.

Nankin était autrefois célèbre par la grandeur de ses cloches, mais leur poids énorme ayant emporté le donjon où elles étaient suspendues, tout le bâtiment tomba en ruines et les cloches sont demeurées à terre. D'après le témoignage de plusieurs voyageurs, l'une d'elles a 11 pieds de hauteur ; son diamètre pris dans la plus grande largeur en a 7, si l'on y comprend l'épaisseur des bords; la circonférence extérieure est de 22 pieds, et quoiqu'elle diminue en montant, ce n'est pourtant pas en même proportion que nos cloches d'Europe, car la figure est presque cylindrique. Le limbe inférieur a 6 pouces et demi d'épaisseur. En supposant que le pied cube de cuivre pèse 648, cette cloche pèserait environ 90,000, si la largeur et son épaisseur étaient partout égales. Il n'y a pas à la vérité une très-grande différence pour le diamètre, mais l'épaisseur diminue uniformément jusqu'à l'anse où elle a 2 pouces. Ainsi, prenant 4 pouces et un peu plus pour la moyenne, et supposant l'alliage un peu moins pesant que le cuivre, la cloche avec son anse pèsera environ 50,000. Les cloches de Nankin ont été fondues dans la première moitié du XIV^e siècle. La cloche qui sert à sonner les heures à Pékin a 12 pieds de diamètre à son ouverture, 40 de circonférence et 12 de hauteur, sans compter l'anse qui est pour le moins de 3 pieds. Son poids est de 120,000 livres. Elle a un son ou plutôt un rugissement si éclatant et si fort, qu'il se fait entendre de très-loin dans le pays. Elle fut élevée sur la tour par les jésuites avec des machines qui firent l'étonnement de la cour de Pékin. Avec cette cloche extraordinaire on en fit encore sept autres, dont cinq sont demeurées à terre et sans usage. On en distingue une qui est remarquable par les caractères chinois dont elle est presque entièrement couverte. Le P. Verbiest dans ses lettres, et le P. Couplet dans sa chronologie, rapportent l'origine de ces cloches à l'anné 1404. Elles furent fondues par l'ordre de l'empereur Ching-fou ou Yong-lo.

IV.

Inscriptions et ornements des cloches.

1. *Inscriptions.* — L'usage de placer des inscriptions sur les cloches est fort ancien, puisque sur une clochette en bronze, qui fut trouvée, en 1548, dans les thermes de Dioclétien, et qui avait été incontestablement fabriquée à l'époque de la domination romaine, on lisait ces mots : FIRMI BALNEATORIS, ainsi que le rapporte Ursinus qui en était possesseur. Mais à quelle époque cet usage a-t-il été généralement adopté ? C'est ce qu'il n'est pas facile de déterminer, parce qu'il reste peu de cloches antérieures au XIII^e siècle. Il est rare que celles qui ont été fondues à cette époque et dans les siècles suivants soient entièrement dépourvues d'inscriptions.

1° Quelques-unes des légendes de nos cloches du moyen âge sont extrêmement simples et se bornent à indiquer le nom du donateur. Ainsi sur la cloche de 1349, qui se trouve dans le clocher de la cathédrale de Beauvais, on lit seulement :

L'AN MCCCXLIX, GUILLAUME BERTREM ÉVÊQUE DE BEAUVAIS ME FIT FAIRE.

et sur celle de l'horloge à carillon de la même église :

STEPH. MUS. CAN. BELV. ME FECIT FIER.

Mais d'autres inscriptions couvrent presqu'entièrement la cloche et font connaître les parrains et les marraines ainsi que les principaux témoins de la bénédiction, avec l'énumération complète de leurs titres et qualités. L'inscription que présente celle de Notre-Dame du Til, près Beauvais, est de ce genre. Voici comme elle est conçue :

L'AN MIL V^c QUATRE VINGT NOBLE HOME ADRIAN DE BOUFFLERS SR. DE CAIGNY, DAMP YVES CUYSINIER, PRIEUR DE ST LUCIAN, M^e GERMAIN CARRÉ, M^e LUC THYOT, M^e EUSTACE RENDU, MAISTRE NICOLE TRISTAN BAILLY DE ST LUCIAN, NICOLAS DE CREIL, AUGUSTIN DE CREIL, ROBERT TONNELIER, ANTHOINE CAPPELLE, NOEL DE HENRI, MARTIN SALMON, NICOLAS BÉRENGER. THOMAS DARGILLES, THIBAULT DE HÉNU, LUCAS LOUVET, PIERRE BÉSENGUY, JEHANNE CLÉMENT, BERTHELINNE SALMON, CLAUDINNE EVRARD, CLAUDINNE SALMON, JEHANNE LEFEBVRE, MARIE CANDELLE LE TONNELIER, DENISE DE LA FRAYE. ET SUIS NOMMÉE LUCIANNE. M^e NOEL DE LA FONTAINE, VICAIRE DE CÉANS, ANTHOINE GUAGNEREL, CLAUDE REGNIER BESENGUY, ANTHOINE SALMON MARGUILLIERS POUR LORS.

2° Il est rare que la date de la fonte ne fasse pas partie de l'inscription; elle est tantôt entièrement en chiffres, tantôt entièrement en lettres, tantôt moitié en chiffres et moitié en lettres.

3° L'inscription renferme aussi assez souvent le nom de la cloche, quelquefois même on y retrouve ceux qu'elle a successivement portés depuis l'époque où elle a été fondue

pour la première fois. On lisait sur la grosse cloche de la cathédrale de Beauvais, avant 1793, les vers suivants qui faisaient connaître le nom qu'elle avait autrefois reçu et celui qui lui fut donné lorsqu'on la refondit en dernier lieu :

Quondam Guillelmus, Pacis sum dicta Maria,
Nam me construxit Guillelmus episcopus olim.
Casus fortuitus sonitu privavit amœno ;
Augetur nomen, pondus, cum corpore vires,
Rex Ludovicus erat, præsul Debarque Joannes.
Anno milleno centum quater octuageno.

Guillaume de Grez, qui donna cette cloche, vivait vers le milieu du XIII^e siècle; elle fut coulée de nouveau, ainsi que le porte la légende, sous le règne de Louis XI. Ce prince avait fondé, dans la cathédrale de Beauvais, une chapelle sous le titre de Notre-Dame de la Paix, et c'est pour cette raison qu'on substitua au nom de Guillaume, que la cloche avait eu précédemment, celui de Marie de la Paix.

L'inscription de l'Emmanuel de Paris est conçue en ces termes :

Quæ prius Jacquelina, Joannis comitis de Monte acuto donum, pondus XVM, nunc duplo aucta, Emmanuel Ludovica Theresia vocor a Ludovico Magno ac Maria Theresia ejus conjuge nominata, et a Francisco Harlay primo ex archiepiscopis Parisiensibus, duce ac pari Franciæ benedicta die XXIX *Aprilis,* MDCL XXXII.

4° On accompagnait quelquefois le nom du saint patron de quelque invocation qui lui était adressée. On peut citer pour exemple une cloche de la cathédrale de Noyon, nommée *Marie d'Amboise*, et sur laquelle on lit:

Rogemus ergo, populi, Dei Matrem et Virginem, ut ipsa nobis impetret pacem et indulgentiam.

« Marie d'Amboise fut nommée et par tel nom fut baptisée l'an de grâce MCCCC quatre vins et I par bon sens. »

Et la petite cloche de Grindelwald en Suisse, que couronne cette prière :

O sancta Peterella, ora pro nobis.

5° Les noms de Jésus et de Marie, écrits en toutes lettres, ou simplement représentés par des monogrammes, font partie de plusieurs légendes. On les trouve sur la cloche de l'ancien palais épiscopal de Beauvais, qui fut faite en 1506, par ordre de Louis de Villiers, sur celle de Tricmilly et sur celle de Saint-Quentin-des-Prés.

6° Certaines inscriptions indiquent l'usage de la cloche qui les porte ; ainsi, sur les bords de celle du beffroi de Valenciennes, qui sonnait les heures, sont gravés ces vers :

Cheste noble cloque d'oneur
Fut faite l'an nostre Seigneur
XIII cens IIIIXX et VI.
Faire la fist Jehans Partis
Qui estais prosvos à ce temps
Avoceh ses douze pers sentans
Et se la fist maistre Robers
De Croisilles, pourquoi les vers
Discnt que tape sans séjour
Ving quatre heures nuit et jour
Pour oïr la communauté
Que Diex ait en saveté.

Sur une autre cloche du même beffroi, laquelle date de 1533, on lit:

Anne suis de nom, sans discors
Réjouissant les cœurs par vrais accords.

L'inscription du timbre de la grosse horloge de Poitiers contient ce qui suit :

Hanc campanam cum horologio ad notificandum horas diei et noctis fecit fieri inclitissimus princeps Johannes regis Francorum filius, etc.

Une cloche de la cathédrale de Metz, qui date de 1535, porte ces mots bien connus :

Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum, Defunctos ploro, pestem fugo, festa decoro.

La même légende existe sur une cloche d'une paroisse voisine de Metz, portant la date de 1350; on l'a reproduite sur le mouton qui supporte le bourdon de la métropole de Paris.

La cloche des Biens, donnée à Notre-Dame de Chartres par Anne de Bretagne, portait une inscription à peu près semblable, mais qui rappelait en outre la construction du nouveau clocher où elle fut placée ; la voici :

Anna, nova super arce, chori regina sonori
Vota traho, nubes arceo, solvo gelu.

7° D'autres inscriptions renferment des maximes ou des instructions tirées, le plus souvent, de la sainte Ecriture, telle que la suivante, qui se lit sur la *Quatr'une* de la cathédrale de Rouen :

Audite, populi, et attendite longe.

Et cette autre gravée sur une des cloches de Bethancourt (Oise), de 1617 :

Speravi in Dom. et non confundar.

8° Des passages de l'Ecriture sainte ont été employés pour célébrer la bienfaisance et les autres bonnes qualités des donateurs, comme celui-ci, tracé sur une des cloches de Morienval (Oise), laquelle date de 1787 :

Benignitas et humanitas apparuit.

9° L'église pour laquelle la cloche a été faite est désignée dans plusieurs inscriptions. On lit sur celle de 1421, qui se trouve dans l'église de Saint-Juste-en-Chaussée :

Perenelle suis nommée par Pierre Leclert, écuyer, qui, à Notre-Dame de Grâce m'a donnée et fus faite de Macmot le Merchier l'an MCCCCXXI.

Sur celle de Trumilly (Oise) :

Anne suis nomée en l'an mil V^c XLI pour l'églize Notre-Dame de Trumilly JHS *Maria*.

Sur celle de Pierrefonds (Oise) :

Marie suis nomée en l'an mil V^c LXXIII pour l'églize Saint-Sulpice de Pierrefons.

Et sur celle de Tartigny (Oise), de 1621 :

J'appartiens à l'églize de Tartigny.

10° L'ecclésiastique chargé des cérémonies

de la bénédiction a été aussi parfois désigné sur la cloche; c'est ce que l'on a fait sur l'*Emmanuel* de Paris, bénite par l'archevêque François de Harlay; sur une cloche de Briot (Oise), bénite par Claude de Cressent, docteur en théologie, vicaire de l'ordre de Citeaux et prieur de Beaupré.

11° Sur quelques cloches on a rappelé des souvenirs historiques d'une certaine importance. Celle de Dourdan (Seine-et-Oise), est de ce nombre; telle est l'inscription qui y est gravée:

Au venir des Bourbons, au finir des Valois
Grande combustion enflamma les François,
Tant je vous sonnay lors de malheureuses heures
La ville mise à sac, le feu en ce saint lieu
Maint bourgeois rançonné. O Dourdan, priez Dieu
Qu'à vous à tout jamais je les sonne meilleures.

Sur le timbre placé dans la lanterne du clocher neuf de Notre-Dame de Chartres, et qui fut fondu en 1520, on lit les vers suivants écrits en vers gothiques:

Facta ad signandos solis lunæque labores
Evehor ad tantæ culmina celsa domus
Annus erat Christi millenus, adde priori
Quingentos numero, bis quoque junge decem.
Illo quippe anno quo Francus convenit Anglum,
Perpetuaque simul discubuere fide.

On a encore, mais assez rarement, indiqué dans les incriptions le poids des cloches. Tout le monde connaît ces vers inscrits sur la *Georges d'Amboise* de Rouen:

Je suis nommée Georges d'Amboise
Qui bien trente-six mille poise;
Et cil qui bien me poisera
Quarante mille y trouvera.

Le bourdon de Reims, trois cloches de Notre-Dame de Paris, fondues en 1766, et une des cloches de Marest (Oise), qui date de 1784, présentent également des légendes qui indiquent quel est leur poids.

12° Lorsque le nom du fondeur se trouve sur la cloche, il fait tantôt partie de l'inscription principale, comme sur les cloches déjà citées de Valenciennes, de Saint-Just-en-Chaussée, de Reims;..... tantôt il est séparé, et dans ce dernier cas il est souvent renfermé dans un cartouche ou accompagné de quelque chiffre ou de quelque emblème. Le nom du fondeur Jaque, sur les cloches de Pierrefonds, de Jaulzy et de Trumilly, est contenu dans un petit encadrement, au-dessous de la représentation d'une cloche portée par deux anges et surmontée de deux coquilles. Un cartouche carré, faisant partie du socle d'une croix, renferme celui de *Vigoureu*, sur une des cloches d'Escames; celui de *Jean de Nainville* est surmonté, sur la cloche de Gerberoy, d'un écusson portant une cloche accompagnée de deux fleurs de lis. On voit par les exemples qui viennent d'être cités que, dans les différents siècles du moyen âge, on a indifféremment admis pour les inscriptions des cloches la langue latine et la langue française. Il serait difficile de prononcer d'une manière positive si l'une d'elles avait la préférence. Il nous a paru que le français était le plus souvent employé.

2° *Ornements.* — Les cloches antérieures au XV° siècle furent probalement peu ornées; celles du XIV°, que nous avons eu occasion de voir, n'ont guère pour ornements que des croix simples ou fleurdelisées, qui précèdent les inscriptions, et des moulures cylindriques formant des cordons plus ou moins rapprochés; mais aux XV°, XVI°, XVII° et XVIII° siècles elles furent très-fréquemment convertes de bas-reliefs d'un travail plus ou moins parfait. Un des sujets que l'on retrouve presque toujours, c'est Jésus-Christ attaché à la croix, quelquefois seul, quelquefois aussi accompagné de Marie et de saint Jean. Les cloches de Pierrefonds, de Champlieu, de Trumilly et de Notre-Dame du Thil, toutes les quatre du XVI° siècle, et celle de Roquemont de 1682, offrent Jésus en croix, ayant près de lui sa mère et son disciple bien aimé. Sur celles de Glatigny, de Saint-Sulpice, de Saint-Samson, de Bailleu-sur-Thérain, qui datent du XVII° ou du XVIII° siècle, on n'a placé aucun personnage auprès du divin crucifié. L'agneau, emblème du Sauveur immolé pour le salut des hommes, se trouve renfermé dans un médaillon circulaire sur les cloches de Champlieu et de Pierrefonds. Sur la cloche déjà citée de Bethencourt (Oise), Jésus-Christ est debout, la tête ceinte d'une auréole.

Marie n'est pas seulement représentée comme témoin de la scène sanglante du Calvaire, on la voit fréquemment encore ayant dans ses bras son divin Fils. On peut offrir pour exemple les cloches de Champlieu, de Saint-Quentin-des-Prés, de Tartigny, de Pont-Sainte-Maxence, de Duci, de Verberie, de Saint-Vaast, de Longmont, de Morcourt, d'Auger-Saint-Vincent, de Roquemont, d'Orrouy, de Mello. Le patron de l'église a été aussi très-souvent représenté; ainsi sur la cloche de 1597, qui se trouve dans l'ancienne église de Saint-Thomas, à Crépy-en-Valois, on voit saint Thomas de Cantorbéry en habits pontificaux; à Gilocourt l'on remarque saint Martin; à Pont-Point, saint Gervais; à Auger, saint Vincent, diacre; à Beauvoir, saint Denis; à Bailleu-sur-Thérain, saint Lubin; à Mello, saint Nicolas; à l'Héraule, saint Prix; à Pierrefonds, saint Sulpice; à Notre-Dame du Thil, saint Lucien. Les patrons des collateurs, ceux des donateurs et des donatrices, ceux des parrains et des marraines, et une multitude d'autres saints accompagnent souvent le patron de l'église. Une cloche de Briot, de l'an 1680, porte dix images de saints, parmi lesquels on distingue saint Eloi et saint Nicolas; sur une autre cloche de la même église, de 1693, on compte jusqu'à 38 figures. Au XV° et au XVI° siècle, ces images sont ordinairement renfermées dans des espèces d'encadrements carrés, que surmonte une arcade ornée de crochets.

A partir de la fin du XIV° siècle, on rencontre presque toujours sur les cloches les armoiries des églises ou des monastères pour lesquels elles ont été faites, celles du sei-

gneur du lieu, ainsi que celles des donateurs de la cloche et des parrains et marraines. Nous nous bornerons à citer une des cloches de la cathédrale de Beauvais, de 1693, sur laquelle on remarque un écusson aux armes du chapitre; la cloche de Gerberoy, où sont reproduites deux fois les armes de cette église ; la cloche de Saint-Gervais-Pont-Point, de 1779, portant l'écusson de l'abbaye de Montcel, dont l'abbesse était dame usufruitière et perpétuelle de la terre et seigneurie de cette commune ; celle de l'horloge de l'ancien palais épiscopal de Beauvais, faite par les ordres de Louis de Villiers, et qui porte les armes de la famille de Villiers de l'Ile d'Adam ; celle de Saint-Vaast, de 1647, sur laquelle se trouvent les armes de Marguerite de Montmorency, qui en fut marraine, et celle de Saint-Martin-le-Nœud, de 1593, qui eut pour parrain Louis de Mailly, seigneur de Rumaisnil, et sur laquelle on a moulé l'écusson des Mailly. Sur quelques cloches l'on a également placé l'écusson de France ; on le voit sur la petite cloche de Saint-Just, de 1421, et sur la seconde cloche d'Escames, qui fut fondue au commencement du XVII° siècle. A Escames, il est environné du collier de saint Michel.

Des guirlandes et d'élégants rinceaux servent quelquefois de bordures aux inscriptions et sont aussi placés de distance en distance, de manière à former plusieurs cordons parallèles. Sur d'autres cloches ces rinceaux sont remplacés par des couronnes de fleurs de lis, et cela a lieu surtout dans les paroisses qu'habitaient des princes de la famille royale ou d'autres seigneurs ayant des fleurs de lis dans leurs armes. Il est impossible de voir de plus gracieuses guirlandes que celles qui surmontent l'inscription de Trumilly. Quoique moins élégantes, celles qu'on remarque à Saint-Quentin-des-Prés sont encore d'un agréable effet. A Champlieu, à Pierrefonds, à Mellort, à Roquemont, des fleurs de lis, rangées à la suite les unes des autres, tiennent lieu de guirlandes. Les cordons de la cloche de Gerberoy se composent de têtes d'anges, de fleurs, d'oiseaux et de corbeilles pleines de fruits.

On s'est également servi de pampres, de rinceaux et de guirlandes de fleurs pour former des croix, qui remplacent sur certaines cloches l'image du crucifix.

Des ceps de vigne garnis de grappes de raisin forment, à Saint-Quentin-des-Prés, le pied et les branches d'une grande croix, auprès de laquelle l'on remarque la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste. A Gerberoy, des branches garnies de feuilles lancéolées et de fleurs à pétales arrondis ornent la surface d'une croix fleurdelisée dont le pied se compose de deux bandes inégales offrant des fleurs, des corbeilles, des oiseaux et des anges. Une croix peu différente des précédentes, mais dans la base de laquelle est inscrit le nom des fondeurs, orne la grosse cloche d'Escames, qui date de 1613. Il est une multitude d'autres ornements, tels que des groupes de têtes d'anges, des vases de fleurs, des figures emblématiques, des animaux chimériques, des dentelles, des festons, que l'on retrouve encore sur les cloches, mais qui cependant ont été moins fréquemment employés que la plupart de ceux qui ont été précédemment désignés. En considérant les inscriptions du XIII° siècle et du XIV°, on est porté à croire qu'elles ont été appliquées à l'aide de moules faits exprès pour chaque cloche ; mais il est incontestable qu'à partir du milieu du XV° siècle, on a généralement formé ces moules au moyen de lettres mobiles, en bois ou en métal, réunies de manière à composer des mots. Des traces qui se remarquent entre les différentes lettres, et qui forment même autour d'elles des encadrements rectangulaires, ne permettent pas d'élever des doutes sur ce point. Les moules gravés exprès ou faits avec des lettres mobiles étaient creux ; on s'en servait, comme on le fait encore maintenant, pour faire des empreintes en relief sur des feuilles de cire molle que l'on appliquait ensuite sur la fausse cloche ou le modèle ; ces empreintes se reproduisaient en creux sur la chape ou le surtout, et les lettres se formaient ensuite de nouveau en relief sur le métal. Les lettres des cloches les plus anciennes sont plus anguleuses aux XV°, XVI°, XVII° et XVIII° siècles ; elles sont ordinairement équarries, et quelquefois aussi bien formées et aussi nettes que sur les monnaies les mieux frappées. Les divers ornements ont aussi été formés au moyen de poinçons et d'estampilles en creux, que conservait le fondeur, ce qui explique pourquoi l'on retrouve communément les mêmes dessins sur les cloches coulées par les mêmes artistes, et pourquoi aussi plusieurs de ces dessins appartiennent à une époque antérieure à celle de la fabrication de la cloche. On s'est servi quelquefois des sceaux des églises et des cachets des seigneurs pour appliquer leurs armes sur les cloches ; c'est ce qui a été fait à Gerberoy, où l'on retrouve l'empreinte des deux sceaux du chapitre ; et à Saint-Quentin-des-Prés, où les armes du seigneur ont été moulées avec son propre cachet. Lorsque les fondeurs n'avaient pas assez de types à leur disposition, ils ont appliqué assez fréquemment, sur une partie plus ou moins étendue du modèle, des feuilles d'arbres ou de plantes qui se sont reproduites sur la cloche avec toutes leurs nervures, et en ont agréablement orné la surface. Des feuilles de vignes formées de la sorte ornent les cloches d'Orrouy, de Saint-Sauveur et de la Croix-Saint-Ouen. Des feuilles de laurier disposées en couronnes se remarquent sur celles de Jaulzi, de Pierrefonds, d'Escames et de Saint-Quentin-des-Prés ; les mêmes feuilles garnissent toute la surface de la cloche de Saint-Sulpice.

VI.

Moyens employés pour assembler les fidèles avant l'usage des cloches. — Les auteurs ne nous ont pas appris de quel signal on se servait avant l'usage des cloches dans les églises d'Occident, pour avertir les fidèles

de se réunir dans les temples; mais nous savons indubitablement qu'en Orient, avant 865, époque où les cloches furent introduites chez les Grecs, on employait communément des lames de bois pour donner le signal des réunions. On lit dans un fragment du livre des Miracles de saint Athanase, martyr de Perse, fragment rapporté dans le second concile de Nicée, en 787, que lorsque le corps de ce saint martyr approchait de Césarée en Palestine, tous les habitants de cette ville allèrent processionnellement au-devant de lui avec les croix, après s'être assemblés dans l'église au battement des bois sacrés. Dans une note placée en marge des actes de ce concile, par Athanase le Bibliothécaire, qui vivait au XIe siècle, on lit : *Orientales ligna pro campanis percutiunt.* On ne saurait assigner l'époque à laquelle cet instrument a été introduit en Orient, mais il est constant qu'il est fort ancien; car Théodore, évêque de Pétra, qui vivait dans le Ve siècle, en parle dans la *Vie* de saint Théodore le Cénobiarque, et on pourrait peut-être citer des auteurs plus anciens encore dans lesquels il en est également question. Les lames de bois ne furent pas les seuls instruments employés en Orient avant l'usage des cloches : on se servit encore d'autres signaux, du moins pour les communautés religieuses. Dans certains monastères, on se réunissait dans le temple au son des trompettes; c'est ce que nous apprend saint Jean Climaque, qui vivait dans le VIe siècle. Si nous y prenons garde, dit-il, dans son *Echelle sainte*, nous trouverons que lorsqu'au son de la trompette sacrée les frères se lèvent et s'assemblent visiblement pour aller à l'office de la nuit, nos ennemis invisibles s'assemblent invisiblement. La règle de saint Pacôme, écrite au commencement du IVe siècle, indique aussi la trompette comme le signal employé pour rassembler les religieux à l'église. En d'autres monastères, le canonarque ou réglementaire, et quelquefois l'abbé, allaient frapper à la porte des religieux pour les avertir de se rendre à l'office ou au travail. Pallade, évêque d'Hélénope, IVe siècle, dit de l'abbé Adole de Tarse, qu'au temps marqué il allait donner le signal à chaque religieux, en frappant sa porte avec un marteau. Cassien parle aussi de ce mode d'indiquer l'heure des exercices. Enfin les religieuses des trois monastères que sainte Paule établit à Bethléem étaient, au rapport de saint Jérôme, appelées à l'office divin au chant du mot *alleluia.* Baronius avance que, dans le temps des persécutions, on se servait du ministère d'un diacre ou d'un clerc, appelé *cursor*, qui allait par les maisons avertir les fidèles du lieu, du jour, de l'heure de l'assemblée. Cette assertion a été adoptée par le rituel de Beauvais, de l'an 1637 (part. II, tit. *De Benedict. camp.*, page 146); par le rituel de Bourges, de M. Ventadour et de M. de Montpezat; par Grimaud, dans son *Traité des cloches*, et par Beuvelet, dans ses *Instructions sur le Manuel.* Baronius cite à l'appui de son opinion une lettre de saint Ignace à saint Polycarpe, et une autre du même à Héron, diacre d'Antioche. Mais outre que beaucoup d'auteurs doutent de l'authenticité de ces lettres, il est incontestable que le mot *cursor*, qu'on lit dans la lettre à Polycarpe, désigne un député qu'on devait envoyer en Syrie, et non un ministre chargé de faire connaître l'heure du sacrifice et des assemblées, et cet avertissement donné au diacre Héron : *omnes nominatim inquire*, ne signifie pas qu'il faut qu'il aille de porte en porte pour convoquer les fidèles, mais qu'il doit s'informer de leurs noms et de leurs demeures, afin de les trouver au besoin. Ainsi l'opinion de Baronius est sans preuves positives. Il paraît toutefois assez croyable que, ne pouvant alors se servir d'aucun signal public, on faisait assez ordinairement connaître aux chrétiens le lieu et l'heure des réunions par le ministère d'hommes sûrs, clercs ou laïques, qui allaient de maison en maison.

VII.

Différentes dénominations des cloches, leur étymologie. — Les cloches sont appelées en latin *campanæ;* c'est sous cette dénomination qu'on les désigne ordinairement dans les Rituels. On se sert encore assez souvent du mot *nola*, mais cette expression est plus spécialement employée pour indiquer de petites clochettes. La plupart des écrivains ecclésiastiques, qui ont parlé des cloches, quoiqu'ils n'aient le témoignage d'aucun ancien auteur, s'accordent cependant, à cause de l'identité des expressions, à reconnaître que ces deux noms, *nola* et *campanæ*, tirent leur origine de la Campanie, province d'Italie, et de la ville de Nole qui est située dans cette province; mais ils sont divisés sur le motif qui les a fait donner aux cloches. Plusieurs avancent qu'on les a ainsi appelées, parce qu'on a commencé à en faire usage dans les églises, à Nole, ville de Campanie, soit du temps de saint Paulin, soit à une autre époque. D'autres croient que ces dénominations leur sont venues de ce que, pour la fabrication des cloches, on employait de préférence, lorsqu'on pouvait se le procurer, le cuivre de Campanie, qui était généralement regardé comme le meilleur, ainsi que nous l'apprennent Pline et Isidore de Séville. Dans les auteurs ecclésiastiques et les livres liturgiques, les cloches sont encore nommées *signum*, parce qu'elles donnent le signal des réunions. L'emploi de cette dénomination remonte au moins au commencement du VIIe siècle. Les Grecs appellent les cloches λαοσύναγον, de λαός, *peuple*, et συνάγω, *réunir.*

Les auteurs ne sont pas d'accord sur l'origine et l'étymologie du mot cloche. Fauchet croit qu'on a adopté cette expression, parce que, dans leur mouvement, les cloches représentent l'allure d'un homme qui boite; ce qu'on appelait en vieux français *clocher.* Les Bollandistes et Ménage la font venir de l'allemand *gloke* (cloche). Ce qui prouve, suivant eux, son origine allemande, c'est que dans la basse latinité, cloche était souvent rendu par *glocca* ou *glogga.* Quelques au-

teurs la dérivent de καλεῖν, *appeler;* d'autres, de κλεόζειν, *sonner* avec la bouche; d'autres, enfin, veulent qu'elle vienne du mot latin *glocitatio*, par lequel on désigne le cri que font les poules pour appeler leurs poussins.

Du temps de Charlemagne on se servait déjà du mot *clocca*, ainsi qu'on l'a vu précédemment.

APERÇU THÉORIQUE SUR LES CLOCHES.

La solution du problème qui consiste à déterminer les dimensions et le poids de plusieurs cloches qu'on veut réunir pour leur faire rendre un accord voulu, embrasse dans sa généralité la théorie qu'on peut établir à ce sujet.

La question ainsi posée, simple en apparence, exige cependant, pour la résolution, une connaissance approfondie de certaines lois géométriques et physiques que nous essayons d'indiquer ici, surtout en vue de pouvoir en déduire des formules précises et intelligibles, qui pourront servir à l'application; car nous ferons remarquer qu'entre autres théories celle relative aux cloches a toujours été traitée d'une manière très-obscure par les quelques auteurs qui en ont parlé, et que la plupart des fondeurs de cloches appliquent, sans les comprendre, certaines données empiriques dont ensuite ils font le plus grand mystère lorsqu'on essaye de les questionner sur les procédés qu'ils emploient.

Cependant nous signalerons les efforts de plusieurs fondeurs de France qui, par leur intelligence et leur savoir, sont parvenus à faire sortir leur art de la routine et à adopter une marche régulière dans leurs opérations. Nous citerons, parmi ceux-ci, Bollée du Mans, dont les ateliers ont produit les plus belles cloches de notre époque.

Notre aperçu théorique se compose d'un tableau général, où se trouvent résumées toutes les formules qu'il s'agit de connaître lorsqu'on voudra se rendre compte soi-même et résoudre les problèmes relatifs à la question. Mais avant nous le faisons précéder de considérations essentielles, qui justifient la manière dont ce tableau est raisonné; et, d'ailleurs, ces considérations, énoncées sous forme de propositions, contiennent des documents qu'il est bon de connaître pour concevoir la marche que nous avons suivie.

De la forme des cloches et de leur poids.

I. La forme des cloches, telle qu'elle est usitée généralement, est celle qui, reconnue par l'expérience, concourt à faire rendre à ces corps le plus beau son possible. Ces corps sont toujours semblables entre eux, c'est-à-dire qu'en comparant une cloche de 2 mètres de diamètre avec une autre de 1 mètre de diamètre, on trouvera que la première est double dans toutes ses autres dimensions, soit comme hauteurs, largeurs ou épaisseurs du métal qui la compose.

II. Le métal de cloche est généralement composé sur 100 parties, de 0.77 de cuivre rouge et 0.23 d'étain fin, et la pesanteur spécifique de ce métal est, à très-peu près, en nombre rond, de 9000 kilogrammes, de sorte qu'un mètre cube de ce métal pèsera ce poids. Ainsi, une cloche, dont la matière mesurerait exactement un mètre cube, ou qui déplacerait, par son immersion dans l'eau, un mètre cube de liquide, pèserait 9000 kilogrammes.

III. Les constructeurs ont pris pour point de comparaison l'épaisseur que présente le métal à la partie inférieure des cloches, là où frappe le battant, et qu'on appelle bord. Cette épaisseur sert de module, et on dit que telle cloche est en quinze bords lorsque cette épaisseur est contenue 15 fois dans le diamètre de la cloche.

IV. On distingue trois manières principales de construire les cloches, savoir :

En 14 bords, c'est-à-dire qu'une cloche en 14 bords aura pour diamètre 14 fois son bord ;

En 15 bords, c'est-à-dire qu'une cloche en 15 bords aura pour diamètre 15 fois son bord ;

En 16 bords, c'est-à-dire qu'une cloche en 16 bords aura pour diamètre 16 fois son bord.

Ainsi, une cloche en 14 bords, dont le bord aurait $0^m\,10^c$ d'épaisseur, présenterait un diamètre de ($0^m\,10^c \times 14$). $1^m\,40^c$

Que celle en 15 bords, dont le bord aurait aussi $0^m\,10^c$ d'épaisseur, présenterait un diamètre de ($0^m\,10^c \times 15$). 1 50

Que celle en 16 bords, dont le bord aurait aussi $0^m\,10^c$ d'épaisseur, présenterait un diamètre de ($0^m\,10^c \times 16$). 1 60

V. Pour déterminer le poids relatif de deux cloches, il faut s'appuyer sur cette considération géométrique : que les poids des corps semblables sont en raison directe de leurs cubes; ou bien : qu'un volume quelconque, s'il est semblable et double d'un autre, pèsera le poids du premier, multiplié par le cube du rapport qui existe entre eux.

Ainsi, une cloche de 1 mètre de diamètre, pesant 550 kilogrammes, étant comparée à une autre de $3^m\,00^c$ de diamètre, leur rapport sera comme 1 est à 3; la dernière pèsera donc 550 kilogrammes, multiplié par 3 élevé au cube, ou par 27 : alors la cloche de $3^m\,00^c$ de diamètre pèsera 27 fois 550 ou 14,850 kilogrammes.

Cette loi du rapport des corps semblables sert donc de base pour déterminer le poids d'une cloche quelconque, et nous en avons déduit la formule générale que nous indiquerons plus bas.

VI. D'après l'expérience fondée sur une appréciation théorique que nous ne développerons pas ici, nous avons trouvé que trois cloches : la première en 14 bords, la seconde en 15 bords, la troisième en 16 bords, ayant toutes trois la même épaisseur de bord, $0^m\,10^c$ par exemple, bien qu'avec des diamètres différents (puisque la première aura $1^m\,40^c$, la deuxième $1^m\,50^c$, la troisième $1^m\,60^c$, *pèseront le même poids et donneront le*

même son. (Dans ce cas, le poids commun de chacune des cloches sera 1856 kilogrammes, et leur son sera *ut*.)

Cette simple considération est importante, car elle nous sert à compléter le tableau général qu'on trouvera plus loin.

VII. En combinant les données précédentes qui ont été soumises à un calcul rigoureux, nous avons pu établir une formule très-simple, ayant pour but de pouvoir déterminer immédiatement le poids d'une cloche quelconque, connaissant seulement son diamètre et l'épaisseur de son bord.

Reprenons ici l'exemple, déjà cité au n° IV, des trois cloches ayant 0m 10c d'épaisseur de bord, et dont nous voulons déterminer ici le poids que nous supposons inconnu.

Pour cela, il s'agit de prendre le diamètre de chacune de ces cloches, de multiplier ce diamètre deux fois par lui-même (ce qui revient à l'élever au cube), puis de multiplier ce résultat par les nombres constants de :

675 pour la cloche en 14 bords ;
550 pour la cloche en 15 bords ;
453 pour la cloche en 16 bords ;

Ainsi :

La première cloche en 14 bords, de 0, 10c d'épaisseur de bord, ayant conséquemment 1m 40c de diamètre, son poids sera obtenu en multipliant 1m 40c deux fois de suite; ce qui donnera un premier résultat de 2m 75c, qui, multiplié ensuite par le nombre constant 675, produira le poids cherché, ou 1856k 25g

La deuxième cloche en 15 bords, de 0m 10c d'épaisseur de bord, ayant 1m 50c de diamètre, son poids sera obtenu en multipliant 1m 50c deux fois de suite, ce qui donnera 3m 375mill, qui, multiplié ensuite par ce nombre constant de 550, produira le poids cherché, ou 1856 25.

La troisième cloche en 16 bords, de 0m 10c d'épaisseur de bord, a 1m 60c de diamètre; son poids sera obtenu en multipliant 1m 60c deux fois de suite, ce qui donne 4m 10c, qui, multiplié par le nombre constant 453, produira le poids cherché, ou 1857 30.

Les poids obtenus ici sont les mêmes, à fort peu de différence près ; ce qui doit être, d'après la remarque que nous en avons déjà faite au n° VI.

Du son relatif des cloches et de leur tonalité.

VIII. Le son d'une cloche est relatif à son poids ou, ce qui revient au même, à sa dimension. Evidemment une cloche, double d'une autre, donnera un son plus grave que celle-ci.

IX. La tonalité d'un corps sonore quelconque est déterminée par une succession plus ou moins précipitée de vibrations, et chaque note de notre échelle musicale est représentée par le nombre relatif de leurs vibrations.

X. Deux cordes, dont l'une sera double de l'autre, tendues par un même poids, donneront deux sons différents, dont l'un sera l'octave de l'autre; c'est-à-dire qu'une corde d'un mètre de longueur, tendue au moyen d'un poids de 10 kilogrammes, et donnant un son déterminé, on obtiendra l'octave au-dessus de ce son, en prenant une autre corde semblable à la première, mais de 0m 50c de longueur, et sous-tendue par le même poids de 10 kilogrammes.

XI. Pour les cloches, la même relation existe; deux cloches, dont l'une sera double de l'autre, donneront aussi le même son à l'octave. Ainsi une cloche de 1m 50c de diamètre, donnant le son *ut*, l'octave au-dessus de ce son sera obtenue par une cloche de 0m 75c de diamètre, comme l'octave en-dessous sera produite par une cloche de 3m de diamètre.

XII. D'après les principes d'acoustique, en ce qui concerne la théorie des vibrations, on a trouvé que les treize sons de la gamme chromatique (la réduction de la coma opérée) étaient exprimés par la mise en vibration de treize cordes semblables, également tendues, mais qui auraient entre elles les longueurs relatives que nous donnons ici, avec le nombre absolu des vibrations simples qu'elles devront produire dans une seconde.

1e corde de 3m 00c	de longueur,	exprimant la	note *ut*,	donnera	128	vibrations simples.
2e corde de 2. 83	»	»	*ut* ♯ ou *ré* ♭	»	136	»
3e corde de 2. 66	»	»	*ré*	»	144	»
4e corde de 2. 53	»	»	*ré* ou *mi* ♭	»	152	»
5e corde de 2. 40	»	»	*mi*	»	160	»
6e corde de 2. 25	»	»	*fa*	»	170	»
7e corde de 2. 125	»	»	*fa* ♯ ou *sol* ♭	»	181	»
8e corde de 2. 00	»	»	*sol*	»	190	»
9e corde de 1. 90	»	»	*sol* ♯ ou *la* ♭	»	202	»
10e corde de 1. 80	»	»	*la*	»	213	»
11e corde de 1. 70	»	»	*la* ♯ ou *si* ♭	»	226	»
12e corde de 1. 60	»	»	*si*	»	240	»
13e corde de 1. 50	»	»	*ut*	»	256	»

Si dans ce tableau on suppose que les longueurs des cordes sont remplacées par les diamètres des cloches, et qu'on sache d'ailleurs, par expérience, qu'une cloche en 15 bords, de 3m 00c de diamètre, donnera le son fondamental *ut* (ce que nous avons constaté autant qu'il est possible de le faire), on aura alors le diamètre respectif des treize cloches

qui composeraient une gamme chromatique.

Ainsi quatre cloches disposées pour donner l'accord parfait, *ut*, *mi*, *sol*, *ut*, auraient pour diamètres :

la première	3 mètres	00 cent.
la deuxième	2	40
la troisième	2	00
la quatrième	1	50

Ces premiers principes étant admis, nous pouvons les résumer en un tableau unique, que nous donnons ici, et qui servira à déterminer les dimensions, les poids et la tonalité des cloches qu'on voudrait se procurer.

Nous ferons observer :

1° Que les sons et leurs vibrations absolues sont rapportés au diapason habituel qu'il est convenu, en musique, d'admettre comme point de départ.

2° Que le poids des cloches, tel qu'il est fixé ici, ne comprend pas les accessoires de ces mêmes cloches, tels que les battants, moutons, ferrures, etc.

3° Qu'il faut admettre pour les poids une certaine latitude en plus comme en moins des résultats consignés ici ; parce qu'en pratique on ne peut réaliser rigoureusement les données positives de la théorie, et que la moindre différence de similitude dans les formes, ou même une imperfection quelconque, peuvent, sans altérer les qualités d'une cloche, cependant produire des différences assez notables.

4° Qu'une différence de poids d'un dixième environ en plus ou en moins des chiffres fixés ici, n'altérerait pas sensiblement la tonalité, même pour l'oreille la plus exercée.

5° Qu'une exécution rigoureusement d'accord avec les chiffres théoriques est impossible, mais qu'on peut espérer au moins obtenir le plus d'exactitude possible, si les premiers principes sont bien établis et compris de ceux qui commandent et de ceux qui exécutent.

Tableau *général du poids, des dimensions et de la tonalité de treize cloches, disposées pour produire la gamme chromatique d'une octave.*

NOMS DES NOTES.	NOMBRE ABSOLU DES VIBRATIONS SIMPLES EN UNE SECONDE.	DIAMÈTRES DES CLOCHES EXPRIMÉS EN MÈTRES.			ÉPAISSEUR DES BORDS EN MÈTRES, COMMUNS AUX CLOCHES EN 14, 15 ET 16 BORDS.	POIDS DE CHAQUE CLOCHE EN KILOGRAMMES.
		EN 14 BORDS.	EN 15 BORDS.	EN 16 BORDS.		
UT ^{1}	128	2m 800	C, 3m 000	3m 200	C' 0m 200	C'' 14,850 kil.
UT ♯ ou RÉ ♭	136	2, 632	2, 830	3, 008	0, 188	12,605 »
RÉ ^{1}	144	2, 464	2, 660	2, 816	0, 176	10,351 »
RÉ ♯ ou MI ♭	152	2, 352	2, 550	2, 688	0, 168	8,977 »
MI ^{1}	160	2, 240	D, 2, 400	2, 560	D' 0, 160	D'' 7,603 »
FA ^{1}	170	A, 2, 100	2, 250	2, 400	0, 150	A' 6,292 »
FA ♯ ou SOL ♭	181	1, 982	2, 125	2, 265	0, 142	5,346 »
SOL ^{1}	192	1, 865	E, 2, 000	2, 130	E' 0, 133	E'' 4,400 »
SOL ♯ ou LA ♭	202	1, 770	1, 900	2, 056	0, 127	3,803 »
LA ^{1}	213	1, 680	1, 800	B, 1, 920	0, 120	B' 3,206 »
LA ♯ ou SI ♭	226	1, 586	1, 700	1, 813	0, 113	2,730 »
SI ^{1}	240	1, 492	1, 600	1, 705	0, 107	2,255 »
UT ^{2}	256	1, 400	F, 1, 500	1, 600	F' 0, 100	F'' 1,856 »

Nota. Pour avoir la même gamme, une octave au-dessous de celle-ci, il faudrait multiplier ces résultats par 8. Ainsi l'octave en-dessous de *sol*, serait une cloche qui pèserait 8 fois 4400 kil. produisant 35,200 kil. et donnant *sol*^{1}.

De même pour obtenir une octave en-dessus, il faudrait diviser ces résultats par 8. Ainsi l'octave au-dessus de *sol*^{1} serait une cloche qui pèserait la huitième partie de 4400 kilog. ou 550 kil., et donnerait ainsi *sol*^{2}.

Nous supposons maintenant, ce qui arrive le plus souvent, qu'une église possède deux cloches, l'une en 14 bords et l'autre en 16 bords, la première de 2m 10c de diamètre, la seconde plus petite, de 1m 92c, et qu'on veuille remplacer ces deux cloches par quatre neuves donnant l'accord parfait *ut*^{1}, *mi*^{1}, *sol*^{1}, *ut*^{2} en 15 bords ; on demande d'abord le poids des 2 anciennes cloches, afin de pouvoir les céder en compte au fondeur ; ensuite le diamètre avec le poids des nouvelles cloches dont il s'agit de confier l'exécution au fondeur.

Pour la solution de ce problème, il s'agit de prendre les chiffres établis dans les colonnes de ce tableau, et on trouvera d'abord que le poids des anciennes cloches est

pour la première (voir A et A')	6292 kil.
pour la seconde (voir B et B')	3206 *id.*

Pour les cloches neuves :

La première donnant *ut*^{1} aura 3m 00c de

diamètre ; son bord sera de 00m 20c, et elle pèsera, (voir C, C' et C'') 14850 kil.

La deuxième donnant *mi*' aura 2m 40c de diamètre ; son bord sera 0m 16c, et elle pèsera, (voir D, D' et D'') 7603

La troisième donnant *sol*' aura 2m 00c de diamètre ; son bord aura 0m 133c, et elle pèsera (voir E, E' et E'') 4400

La quatrième donnant *ut*' aura 1m 50c de diamètre ; son bord aura 0m 10c, et elle pèsera (voir F, F' F'') 1856

On voit qu'à l'aide de ce tableau il est facile d'obtenir tous les résultats essentiels qu'on doit connaître avant d'entreprendre ou de commander des cloches, et qu'on peut être en mesure de se mettre en garde contre l'ignorance ou la mauvaise foi de ceux qui usurpent le titre de fondeurs de cloches, qui souvent vous engagent dans des opérations ruineuses sans obtenir les résultats promis à l'avance.

Cet aperçu théorique nous a été communiqué par M. G. Guérin. On y trouve des renseignements très-utiles et qui, nous l'espérons, seront appréciés de ceux qui tiendront à se rendre compte d'une théorie scientifique fort difficile, et qui, jusqu'à ce jour, n'avait jamais été résumée d'une manière aussi complète et aussi claire.

CLOCHER. — I. Le clocher est un édifice ordinairement très-élevé, dans lequel on suspend les cloches. Il diffère du *campanile*, en ce qu'il fait partie du corps d'un édifice, et que le campanile en est entièrement séparé. Il diffère de la *tour*, en ce qu'il se termine par une pyramide ou un toit apparent, et que la tour finit par une plate-forme. Il y a ordinairement dans un clocher deux parties bien distinctes : la tour ou le clocher proprement dit, et la flèche qui le surmonte.

L'histoire des cloches et leur emploi dans les églises, pour appeler les fidèles aux assemblées chrétiennes, conduit naturellement à celle des clochers. Néanmoins, il est certain qu'on a fait usage de *clochettes* ou de petites cloches, avant de songer à construire des clochers. Les édifices destinés à renfermer les cloches, à les placer très-haut, afin de permettre au son de se répandre au loin, ne semblent pas apparaître avant le VIIe ou le VIIIe siècle. Il n'y en avait pas dans les basiliques primitives, et l'établissement en est entièrement dû à l'architecture chrétienne du moyen âge.

On a commencé vraisemblablement à placer les cloches dans la partie la plus élevée des églises, sur des assemblages de charpente. Ensuite on a bâti des campaniles, c'est-à-dire des clochers isolés, comme on fait encore en Italie. Il est à remarquer que beaucoup d'églises antiques en Italie, n'ayant point de clochers, furent pourvues de campaniles longtemps après leur construction première et leur fondation. Ces clochers carrés, que l'on voit à quelques monuments religieux de Rome et d'autres villes italiennes, quelquefois s'appuient sur le baptistère, quelquefois s'élèvent sur les murs de l'église : ils ont jusqu'à six étages ornés d'arcatures et de corniches. Ils sont construits en briques, mais ordinairement sur un étage en grand appareil ; leurs arcs bouchés ou ouverts forment deux, trois ou quatre retombées portant sur des colonnettes de marbre blanc, munies d'un tailloir énorme, et n'ont que deux ordres d'archivoltes ou quelquefois trois, en y comprenant le larmier qui les surmonte. Les corniches sont formées de dents de scie et de modillons en marbre blanc ; les intervalles des arcs et des autres parties vides sont quelquefois ornés de marqueteries fort simples ; ce sont des médaillons concaves, des croix grecques et latines, ou de simples carrés en porphyre, serpentine ou majolica ; quelquefois enfin l'un des étages est percé d'un *oculus*, et plus haut on distingue deux petites colonnettes et un arc saillants, figurant un petit porche suspendu. Telles sont, à quelques différences près, les tours de Sainte-Croix en Jérusalem, de Saint-Georges au Vélabre, de Sainte-Marie Bouche de la Vérité, de Saint-Jean et Saint-Paul, de Saint-Barthélemi, de Sainte-Françoise Romaine, au Forum. (*Voy.* à ce sujet une notice fort intéressante de M. J. Renouvier, *Bullet. monum.*, tom. VII, pag. 318.)

Quoique nous ayons eu en France quelques campaniles aujourd'hui détruits, il serait peut-être difficile d'affirmer et de prouver que les architectes ont constamment procédé de cette manière chez nous. Quoi qu'il en soit, des cloches assez pesantes et assez nombreuses furent placées d'assez bonne heure dans nos églises. Il résulterait d'un passage d'Anastase le Bibliothécaire, que le pape Etienne III fit élever, en l'an du Seigneur 770, une tour sur la basilique de Saint-Pierre, où il plaça trois cloches pour appeler les clercs et le peuple à l'office divin.

Ce fut principalement à partir du XIe siècle et du XIIe que les clochers furent regardés comme des membres indispensables d'une église ; mais leur emplacement était demeuré arbitraire, et le mode de construction variait en conséquence. Lorsqu'on n'en établissait qu'un, on le posait le plus habituellement au centre du transsept. Souvent ce n'était qu'une construction en charpente à toit conique, recouvert d'ardoises ou de tuiles ; d'autres fois c'était une tour de pierre encore peu élevée, surmontée d'une pyramide ; mais ailleurs ce clocher était au-dessus de l'entrée de l'église, dont la base formait le porche ; ou bien c'étaient deux clochers, un à chaque côté de la façade. D'autres monuments en eurent trois, deux à la façade et un au transsept, ou même cinq, comme l'antique et célèbre collégiale de Saint-Martin de Tours, deux à la façade, un à l'extrémité de chaque bras du transsept, et le cinquième sur l'intertranssept.

Il est presque impossible de décrire toutes les variétés de clochers élevés durant la pé-

riode romano-bizantine et la période ogivale. Nous nous bornerons à faire connaître les formes les plus communément usitées, et nous compléterons ces notions en donnant une courte description des clochers les plus célèbres de la France. Nous avons déjà donné la description des clochers les plus remarquables de l'Angleterre et de l'Allemagne, à l'article AIGUILLE (*Voy.* ce mot). Nous renvoyons pour d'autres détails aux articles FLÈCHES, TOURS, CAMPANILES.

Le *clocher-arcade* est la construction en ce genre la plus simple de toutes : on le rencontre, dans les campagnes, au-dessus du pignon des églises. Il présente une ou plusieurs arcades dans une petite construction élevée perpendiculairement sur le mur de la façade de l'édifice, et surmontée d'un petit pignon ou gable à double égoût. Quelquefois ces ouvertures sont décorées de colonnettes et de diverses moulures qui en indiquent le style. On connaît des clochers-arcades de l'époque romano-byzantine et l'époque ogivale.

La façade des églises romano-byzantines de quelque importance offre deux tours carrées, surmontées souvent d'une flèche très-élancée, comme on en voit un exemple à l'église abbatiale de Saint-Denis, près de Paris, et à celle de Saint-Etienne, à Caen. Les flèches de Saint-Etienne de Caen s'élèvent sur une base octogone ou à huit pans, et elles sont accompagnées, à leur naissance, sur chaque face, d'une espèce de clocheton ou de tympan qui, quelquefois, comme à Saint-Denis, est remplacé par une pyramide supportée sur des colonnettes. M. de Caumont pense que ces flèches ne doivent avoir été faites que dans le courant du XIIe siècle, et cela, parce qu'au XIe siècle on ne savait pas ajuster une pyramide à huit pans sur une tour carrée. Quoi qu'en dise M. Bâtissier, l'opinion de M. de Caumont est la seule admissible en ce point, attendu qu'elle seule *s'appuie* sur les faits, et la construction des pendentifs des coupoles, construction qui eut lieu surtout au XIIe siècle, ou à la fin du XIe siècle ne viendrait pas l'infirmer.

Quoi qu'il en soit, les clochers de la période romano-byzantine offrent une grande variété. En général, ce sont des tours carrées, à deux étages d'arcades en plein cintre, ouvertes ou aveugles. Il arrive que les petites arcades, au lieu d'être cintrées, sont *en mitre*, comme on en voit un curieux exemple au clocher de l'abbaye de Menat, en Bourbonnais. Il y a cinq ou six clochers de ce genre dans le centre de la France. La tour se termine rarement en plate-forme; quelquefois elle est recouverte d'un toit pyramidal à quatre pans : ailleurs elle est surmontée d'une haute flèche, en pierre de petit appareil, à base hexagone ou octogone. Souvent, en passant d'un étage à un autre, les constructeurs abattent les angles des étages supérieurs. L'espace laissé libre par les quatre premiers angles abattus est occupé par des clochetons en forme de tourelle, de pyramide, ou de fronton. On peut regarder le clocher de l'ancienne abbaye de Saint-Germain d'Auxerre comme un des mieux construits que l'on connaisse. Il y en a qui sont surmontés de flèches beaucoup plus élancées, il est vrai; mais cette tour a un aspect de solidité qui n'exclut pas l'élégance. Quelquefois, dans la campagne, le sommet de la tour présente deux pignons, avec un toit à double pente, ou quatre pignons.

Aucune province en France ne présente autant de tours et de flèches élégantes de la période romano-byzantine, que l'ancienne province de Normandie. « Nos grandes églises (de Normandie), dit M de Caumont, n'étaient pas moins vastes que celles des provinces centrales et méridionales. D'un autre côté, elles offrirent, vers la fin du XIe siècle, un élément qui ne s'est pas développé aussi bien, à cette époque, dans beaucoup d'autres contrées de la France, je veux parler des tours. Nos belles tours carrées, surmontées de leurs pyramides élancées, telles que nous en possédons en assez grand nombre dans nos campagnes, n'existent, je crois, nulle part à la même époque, dans des proportions plus heureuses; et je ne serais pas surpris que l'impulsion donnée par Guillaume le Conquérant et ses successeurs à l'architecture militaire et à la construction des fiers donjons qui s'élevèrent à profusion des deux côtés de la Manche, eût inspiré nos architectes. Nos plus belles tours se rapprochent effectivement beaucoup du XIe siècle, par leur ordonnance, des beaux donjons de l'époque, et n'en diffèrent que par leur diamètre. »

Dans les églises ogivales, les clochers offrent moins d'étages; il n'y en a souvent qu'un, présentant deux longues baies, dont les tableaux ébrasés sont garnis de colonnettes très-fines. Cette simplicité, au reste, va toujours en s'altérant, et au XVe siècle, les tours, fréquemment garnies de contreforts, couverts de panneaux, offrent des types ordinairement compliqués. A cette dernière époque, l'étage supérieur des tours, et même la tour entière, sont, dans un assez grand nombre de cas, de forme circulaire, ce qui avait été fort rare jusqu'alors. Au XVe siècle encore, la tour, ou carrée ou octogone, est surmontée d'une flèche pyramidale en pierre découpée à jour; les arêtes en sont ornées de feuilles grimpantes ou de crosses épanouies, et le sommet se termine par un bouquet de feuillages. Telles sont les flèches des églises de Thann, de Caudebec, de Honfleur et autres.

II.

En Angleterre il n'y a pas de clochers actuellement plus anciens que la conquête, et ceux qui jouissent en ce pays de quelque réputation sont bien postérieurs à l'invasion normande. Durant la première époque de la période ogivale, dans la Grande-Bretagne, on donna une élévation considérable aux clochers et aux flèches : on conserva parfois la forme de la pyramide quadrangulaire, em-

pruntée au style romano-byzantin, mais on adopta le plus communément la forme hexagonale ou octogonale, qui est plus élégante. A la base de la pyramide et dans la direction des quatre points cardinaux, on voit ordinairement quatre jolies fenêtres, ornées de moulures, de colonnettes et de feuillages : les angles de la tour sont couronnés de quatre clochetons. Durant la période du style anglais décoré, au XIVe siècle, les clochers furent surmontés de flèches très-aiguës. Il y a habituellement des galeries et des parapets à la base de la flèche, disposés de manière à servir de couronnement à la tour. La flèche elle-même ne diffère pas essentiellement de celle du style anglais primitif (XIIIe siècle); elle se distingue seulement par des détails, des ornements particuliers et une décoration plus abondante. On plaça alors fréquemment des feuilles grimpantes sur les angles, et de distance en distance, dans le sens de la hauteur, de petites bandes ou ceintures qui enveloppent le corps de la flèche et forment, dans les lignes, une interruption d'un effet agréable à l'œil. On observe des bandes ou ceintures d'une grande richesse d'ornementation, et quelquefois les clochetons des angles sont réunis à la flèche par de petits arcs-boutants. On trouve de beaux exemples de ce genre à la cathédrale de Salisbury; à Newark, dans le comté de Nottingham; à Uffington et à Heckington, dans le comté de Lincoln; à Loddington, dans le comté de Northampton; à l'église de Sainte-Marie, à Oxford.

Dans le style perpendiculaire anglais (XVe siècle), on continua à construire les clochers sur le même plan; mais les détails et certains arrangements sont tout à fait particuliers; d'ailleurs, à cette époque on éleva un petit nombre de flèches. Nous citerons en exemple ceux de l'église Saint-Michel, à Coventry; de Kettering, dans le comté de Northampton; de Laughton-en-le-Morthen, dans le comté d'York; de Tous-Saints, à Stamford; de Louth, dans le comté de Lincoln.

III.

Les anciens avaient placé la plus haute des pyramides d'Egypte au nombre des sept merveilles du monde, à cause de sa masse énorme et de sa hauteur prodigieuse. Ils avaient été frappés d'admiration en considérant l'imposante grandeur de ses proportions, les immenses difficultés de travail heureusement vaincues, et surtout l'élévation de sa tête, qui semblait se perdre dans la région des nuages. Combien les impressions sont plus saisissantes, quand on est au pied de la façade de l'église cathédrale de Strasbourg! La flèche pyramidale le dispute en hauteur au gigantesque Chéops; mais quelle différence dans la hardiesse de la construction! Ici, c'est l'élégance la plus exquise, la grâce la plus parfaite; là, c'est la lourdeur immobile, la solidité sans déguisement. La flèche de Strasbourg s'élance dans les cieux, aérienne et transparente; la pyramide d'Egypte s'attache à la terre, qu'elle paraît écraser de son poids; la première nous donne l'idée de la matière transformée, pour ainsi dire, sous le génie chrétien, prenant son essor vers le trône de Dieu pour y porter les vœux et les prières des fidèles; la seconde rampe à la surface du sol, comme un de ces monstres adorés jadis sur les rivages du Nil, n'osant lever la tête au-dessus des roseaux qui bordent le fleuve. Il y a dans ces deux monuments toute la distance d'une architecture sublime, inspirée par une religion divine, aux informes essais d'un art barbare et d'une civilisation au berceau!

Nous ferons ici une description détaillée du célèbre clocher de Strasbourg. Après avoir examiné successivement les différents portails, l'œil s'élève naturellement vers la tour, qui peut se diviser en trois parties, dont la première commence à la voûte de l'église et s'étend jusqu'à la plate-forme. A cette hauteur, la tour, prenant une figure octogone, ne se soutient plus que sur la maçonnerie de ses angles. Vient ensuite la flèche, qui s'élance majestueusement dans les airs; elle forme une pyramide octogone et à jour, dont les arêtes sont autant d'escaliers tournants, au moyen desquels on parvient à la couronne. Pour gravir ensuite sur la pierre octogone qu'on appelle le bouton, il faut se résoudre à monter à l'extérieur au moyen de barres de fer destinées à cet usage, et le voyageur ne sera récompensé de sa témérité, s'il ose braver le danger d'une si périlleuse ascension, que par le plaisir de jouir d'une vue un peu plus étendue.

On compte 635 degrés de différente hauteur pour parvenir au sommet de la tour. Il y en a 99 depuis le bas jusqu'à la première galerie, 5 depuis cette galerie jusqu'au second escalier, 98 jusqu'à la grille de fer, 25 jusqu'à la porte de l'endroit où sont les cloches, 73 jusqu'à l'escalier qui conduit à la plate-forme, 24 depuis cet escalier jusqu'au logement des gardes, et 5 depuis ce logement jusqu'à la plate-forme; ce qui fait 329 degrés depuis le rez-de-chaussée jusqu'à cette partie. De là on en compte 191 jusqu'à la seconde galerie, 36 jusqu'aux 8 escaliers tournants, le même nombre jusqu'aux 4 autres escaliers tournants, 24 jusqu'au petit escalier qui mène à la lanterne, et enfin 19 jusqu'à la couronne, à partir de laquelle on ne peut plus monter qu'extérieurement. Total, depuis la plate-forme jusqu'à la couronne, 326 degrés.

La plate-forme a 92 pas de contour; elle est entourée d'une galerie en pierre. A la galerie sont fixés deux tableaux indiquant, avec une précision parfaite, la position géographique des principales villes, leur distance de cet édifice, et la hauteur de ce dernier au-dessus du niveau de la mer : cette hauteur est de 657 pieds jusqu'à la plate-forme, de 774 jusqu'aux tourelles, et 886 jusqu'au sommet.

Pour s'élever au-dessus de la plate-forme, on monte l'un des escaliers que renferment les quatre tourelles.

D'une exécution aussi élégante que légère, ces tourelles sont entièrement détachées de la

tour principale, avec laquelle elles ne communiquent que dans leur partie supérieure, au moyen de ponts en dalles. L'une d'elles contient deux escaliers en limaçon, exécutés sur un même noyau et de manière que deux personnes puissent les monter ou les descendre en même temps, et se parler sans se voir.

De la galerie qui entoure le sommet de ces tourelles s'élève la flèche pyramidale. Huit escaliers tournants très-étroits conduisent ensuite à la lanterne et à la couronne. Le percement des diverses voûtes est si artistement exécuté, que, de cette hauteur, l'ouverture qui se trouve à chacune d'elles est en ligne perpendiculaire avec celle de la nef, ce qui permet à la vue de pénétrer jusqu'au pavé intérieur de l'église.

La voûte, appelée *Kreutz-Reihung*, qu'on aperçoit lorsqu'on est parvenu au-dessus des quatre escaliers tournants, est un morceau magnifique que les étrangers ne peuvent se lasser d'admirer. Le dessin en a été fait par l'architecte Arhardt.

La hauteur de la flèche de Strasbourg est de 142 mètres 12 centimètres, ou 437 pieds et demi. Cette hauteur est prodigieuse et elle paraîtra plus surprenante encore, si on y compare les édifices les plus célèbres par leur élévation.

La flèche de Strasbourg.	437 pieds	6 p.
Le fameux dôme de Saint-Pierre, à Rome. . . .	428	
La tour de l'église cathédrale de Vienne. . . .	425	
La coupole de Saint-Paul de Londres.	319	2
Le dôme de la cathédrale de Milan.	238	
Les tours de Notre-Dame de Paris.	204	
Le dôme des Invalides, à Paris.	334	

La cathédrale de Chartres a deux clochers célèbres. Tout le monde en France connaît le fameux adage qui dit qu'une église parfaite devrait unir le chœur de Beauvais, la nef d'Amiens, le portail de Reims et les clochers de Chartres. Les deux clochers sont à la façade principale : les tours qui accompagnent le grand portail servent de base à deux flèches élancées, dont l'une, plus simple que l'autre, est désignée communément sous le nom de *clocher vieux*, et se fait distinguer par des formes élégantes, sans être surchargée d'ornements. Nous avons vu des antiquaires qui préféraient cette flèche austère à la flèche commencée en 1507 et terminée en 1514, toute couverte de festons et de dentelles, et dont la réputation est partout répandue.

La cathédrale d'Autun présente une belle flèche posée hardiment sur le milieu de l'intertranssept : elle fut bâtie au XV^e siècle, et offre tous les caractères du style ogival tertiaire. A sa base est une balustrade en pierre découpée à jour d'une manière délicate : il est à regretter qu'elle soit bâtie en un calcaire grossier, qui se décompose trop aisément à l'air. Les angles de la pyramide sont ornés de crosses végétales. Cet ouvrage remarquable est dû à la munificence du cardinal Rollin : il le fit construire après l'incendie de 1465, qui réduisit en cendres l'ancien clocher et brûla la plus grande partie de la nef. La hauteur du clocher actuel est de 87 mètres 60 centim. au-dessus du sol.

On voit des flèches en pierre plus ou moins remarquables aux églises cathédrales dont les noms suivent : Angers, Bayeux, Bordeaux, Coutances, Luçon, Mende, Metz, Séez, etc.

CLOCHETON. — Les clochetons sont de petites tourelles surmontées de pyramides et dont l'usage principal est de flanquer les gables, de surmonter les contre-forts, de garnir les flèches à leur point de départ. Ils n'ont pas uniquement un but d'ornementation; ils servent encore, surtout sur les contre-forts, à donner plus de solidité au point où l'arc-boutant vient s'appuyer, en pesant fortement en cet endroit. On confond généralement le *clocheton* avec le *pinacle*, et il faut avouer qu'il est difficile de les distinguer par la forme et l'ornementation : la seule particularité qui pourrait servir à les caractériser, c'est leur position différente.

On ne rencontre jamais de clochetons dans les monuments antiques : c'est un membre d'architecture propre à l'art chrétien. Ils ne commencent à paraître que dans les monuments du XI^e siècle, et ils suivent ordinairement la forme des flèches en pyramides, qui surmontent les tours. Ils sont carrés, hexagones, ou octogones, à angles lisses ou ornés de feuilles grimpantes, selon que les flèches elles-mêmes sont carrées, hexagones, ou octogones, à angles simples ou ornés. Cette seule indication suffirait déjà pour guider dans l'appréciation de l'âge de cette partie pittoresque de nos édifices religieux.

Les clochetons servent d'abord d'amortissement à des tourelles : ils ont alors assez souvent la forme d'un cône tronqué et arrondi au sommet. Au XII^e siècle, ils deviennent assez communs; ils accompagnent la flèche et en empruntent la forme élancée. La présence des clochetons à la base de la pyramide est nécessaire pour dissimuler les vides que laisserait la construction d'une flèche octogonale sur le sommet d'une tour carrée.

Durant la période ogivale, les clochetons sont assis au sommet des contre-forts et des niches. Ce sont d'abord de simples pyramides, dont les quatre faces sont nues ou garnies d'écailles de poisson. A dater du milieu du XIII^e siècle, les arêtes se hérissent de feuilles dont la pointe se dirige en haut ou en bas, selon le goût en vogue à cette époque. Il arrive aussi quelquefois que les clochetons de grande dimension, pour imiter mieux la flèche, se cantonnent, à leur base, de quatre autres clochetons plus petits.

Les clochetons ne sont pas toujours libres et dégagés. Il y en a qui sont appuyés sur les faces des contre-forts et engagés dans l'épaisseur de la muraille. C'est alors un simple ornement, et les côtés inclinés en sont habituellement ornés de feuilles.

La renaissance française construit des clochetons en forme de petits temples ronds, surmontés d'une coupole.

On confond souvent, dans les descriptions, le clocheton avec le *pinacle*, comme nous l'avons dit ci-dessus, et surtout avec le petit pignon. Le mot *pinacle* peut convenir à l'un et à l'autre; cependant, il est bon de le réserver exclusivement pour tous les couronnements qui n'ont pas la forme de petit clocher ou de petite flèche. Quant au *pignon*, il diffère essentiellement en ce qu'il n'est en réalité qu'un simple fronton, et qu'il est essentiellement vertical, tandis que le clocheton a toujours plusieurs faces, même lorsqu'il n'est pas entièrement isolé.

Les clochetons en bois ou en pierre surmontent fréquemment, à partir du XV^{e} siècle, les riches boiseries formant les stalles, et ces cloisons élégantes que les Anglais appellent *screen-work*.

CLOCHETTE. — Dès l'antiquité la plus reculée on faisait usage des clochettes en différentes circonstances. Quand les Romains obtenaient les honneurs du triomphe, on suspendait au char triomphal une clochette avec un fouet, pour faire souvenir le triomphateur qu'il était sujet aux vices et aux infirmités de la nature humaine, et qu'il pouvait mériter d'être condamné à des peines infamantes.

On s'est servi de clochettes de bonne heure dans nos églises. *Voy.* CLOCHES. Un des faits les plus singuliers, c'est qu'on suspendait des clochettes au bas des ornements sacerdotaux.

Nous nous contenterons de rapporter le fait suivant :

En 806, Guillaume, gouverneur d'Aquitaine, en entrant dans le monastère qu'il avait fondé dans les montagnes de Gellone, déposa le pieux fardeau dont il était chargé. Il offrit à l'église la vraie croix, qu'il tenait de la libéralité de Charlemagne; les reliques des saints, et de riches offrandes qui furent placées respectueusement sur l'autel du saint Sauveur. C'étaient des calices d'or et d'argent, avec leurs offertoires, des vêtements de soie, des étoles cousues d'or, des manteaux d'outre-mer, ainsi que des sacramentaires, des évangiles et d'autres manuscrits aussi précieux que nécessaires. Des ornements dorés et enrichis de pierreries furent aussi distribués aux divers autels du monastère. Parmi les dons qui sont spécialement désignés, était une petite cloche d'argent, qui fut suspendue à la voûte de l'église, près d'une belle fenêtre vitrée, d'où elle annonçait chaque heure du jour, et charmait, par sa douce et claire mélodie, les oreilles et le cœur de ceux qui pouvaient l'entendre.

C'est l'auteur des *Miracles de saint Guillaume* (ap. Boll., 28 mai) qui nous fait connaître cette cloche, en nous apprenant qu'elle fut brisée par un démon chassé du corps d'un possédé. *Dæmon... exiens per fenestram vitream satis decoram satisque speciosam, eodem momento concessit* (vel *concussit*) *scillam argenteam ad templi laquearia suspensam quam B. Willelmus illuc secum detulerat et cum multis aliis præclaris donariis ad laudem Dei obtulerat : quæ per singulas horas opus Dei prima denuntiabat et vocis suæ melodia aures audientium ac mentes demulcendo excitabat.*

CLOITRE. — Le cloître, dans les abbayes et les monastères, est la principale partie des lieux réguliers, et consiste en un carré de bâtiments compris en quatre galeries, lequel est placé d'ordinaire entre l'église, le chapitre et le réfectoire, et au-dessus duquel est le dortoir. Les cloîtres servaient à plusieurs usages anciennement dans les monastères : 1° c'était là que les moines faisaient leurs lectures, comme il paraît par l'*Epitome* de l'empereur Louis, sur la règle de saint Benoît, la *Concorde* de saint Dunstan, cap. 5, les actes de saint Volgang, cap. 7; c'était du côté qui touchait l'église que l'on faisait la lecture morale, c'est-à-dire au nord; 2° du côté de l'occident se tenait la classe; 3° à l'orient était le chapitre. C'est Pierre de Blois qui fait cette distinction dans son sermon XXV. Du Cange en conclut que ces différents exercices se faisaient dans le cloître même; mais il paraît s'être trompé : ils se faisaient dans des bâtiments attenants au cloître.

Il y avait autrefois en France des cloîtres auprès de plusieurs grandes cathédrales, et il y en a de cette espèce auprès de la plupart des cathédrales d'Angleterre. Cette disposition rappelle le temps où les chanoines vivaient en commun; ce qui explique aussi l'origine de plusieurs cérémonies et usages qui ont continué d'être gardés, même lorsque les chanoines ont été sécularisés. On trouve encore en cela l'explication de la construction des cloîtres, comme à la cathédrale de Tours, longtemps après que les chanoines ne menaient plus la vie régulière. Ainsi, les cloîtres ont donné naissance à plusieurs coutumes religieuses, et plus tard ces mêmes coutumes ont occasionné la construction des cloîtres, même dans un temps fort voisin de la renaissance.

Il y a encore en France plusieurs cloîtres fort curieux, notamment à Arles, à Elne, à Aix, à Tours, à Saint-Vincent de Châlons-sur-Saône, à Saint-Aubin d'Angers, etc.

Cloîtres de Saint-Jean de Latran et de Saint-Paul-hors-des-Murs, à Rome. — Par une coïncidence singulière, les incendies qui ruinèrent ces deux églises à deux époques très-éloignées, en 1300 et en 1823, ont respecté les cloîtres qui y avaient été ajoutés vers la fin du XII^{e} siècle. L'architecte, n'étant pas gêné par l'emploi de vieux matériaux et retenu par des traditions toujours imposantes à Rome, a pu construire dans le système adopté partout au XII^{e} siècle. Les quatre galeries de ces cloîtres se composent d'arcades à plein cintre, disposées par deux, trois ou cinq, entre de grosses colonnes ou des piliers, et retombant sur des colonnettes simples ou accouplées. Les fûts sont extrêmement variés : unis, cannelés,

rudentés, entrelacés; les chapiteaux sculptés en feuilles et dessins variés. Toutes les archivoltes, les frises et les corniches de l'entablement qui les surmontent sont garnies de marqueteries polychromes; des pierres dures colorées, des bronzes, des émaux d'or et d'argent, y forment des treilles, des palmettes, des rinceaux, des gammades et tous les compartiments propres au style romano-byzantin. Les chapiteaux, les fûts même, portent quelquefois de petites marqueteries. Quelques têtes plates et quelques animaux bizarres sont les seules sculptures qu'on y remarque. Toutes les galeries sont couvertes par une voûte d'arête. Malgré le luxe de leur ornementation, ces cloîtres n'ont pas la grâce et l'originalité ordinaires au style romano-byzantin; leur effet résulte plutôt de la polychromie des petits matériaux employés, que de l'arrangement architectonique et de la saillie des sculptures, et cet effet est petit. Ces galeries sont aujourd'hui remplies d'antiquités de toutes les époques.

Cloître de Saint-Trophime, à Arles. — Ce cloître célèbre est formé par une galerie quadrangulaire, enfermant un préau dans son centre. Toutes les parties de cette enceinte ne paraissent pas être de la même époque. Les galeries du nord et du levant sont évidemment les plus anciennes. Au premier coup d'œil, elles semblent appartenir à la même époque que le portail de l'église: on retrouve cependant des différences notables dans leur construction. On s'aperçoit que la galerie du nord a été élevée la première. On y reconnait le style romano-byzantin dans toute sa pureté, avec son caractère noble et grave, ses colonnes courtes, ses chapiteaux presque romains, son cintre parfait et la sobriété de ses ornements. Cette galerie est d'ailleurs mieux bâtie et l'appareil plus soigné; tandis que la galerie du levant montre l'art romano-byzantin expirant et prêt à céder sa place à l'ogive.

Ces deux galeries présentent des anomalies de construction assez remarquables. Les colonnes, la plupart assez grossièrement galbées, sont, les unes rondes, les autres à pans; ici, les bases sont carrées; là, elles sont polygonales; quelques colonnes sont en marbre blanc, d'autres en cipollin ou en marbre rouge. Il est évident qu'elles ont été taillées dans des fûts antiques. On remarque, dans la galerie la plus ancienne, quelques chapiteaux à personnages, représentant des traits empruntés aux livres saints; mais la plupart sont corinthiens. Le travail en est généralement pur, les détails nets et bien fouillés, et le dessin correct et élégant.

Les galeries du midi et du couchant sont de la fin du XVe siècle et appartiennent au gothique le plus orné. Ici, l'ogive a remplacé le cintre, les colonnes sont plus sveltes, les chapiteaux sont décorés de pampres traités avec une extrême délicatesse et chargés de curieux bas-reliefs; les voûtes ogivales sont traversées, dans l'intervalle des arcs-doubleaux, par des nervures à filets qui se croisent au sommet et retombent de chaque côté de la galerie sur des piliers formés par des groupes de colonnettes. Dans celle du midi, les piliers correspondant aux arcs-doubleaux sont décorés de niches richement ornées et accompagnées de dais sculptés à jour. Ces niches étaient autrefois garnies de statues.

Dans les entre-colonnements sont placées les figures des saints apôtres. Les grands panneaux des pilastres des angles représentent des sujets du Nouveau Testament, traités avec une verve, une variété d'expression et une délicatesse de ciseau admirables.

Cloîtres des cathédrales d'Angleterre. — Nous avons donné une courte description des principaux cloîtres des cathédrales d'Angleterre dans la notice qui se trouve ci-dessus sur ces monuments. *Voy.* CATHÉDRALE.

Cloître d'Aschaftembourg.—Dans l'église nommée *Stift*, c'est-à-dire *Fondation*, vous trouverez du roman grossier et rude, du roman fleuri aux entre-lacs de fleurs et d'oiseaux, des ogives à lobes finement découpés.

Quant au cloître, c'est un reste précieux du roman de transition, qui précéda l'architecture ogivale du XIIIe siècle. Il est composé de quatre promenoirs dans la direction des quatre points cardinaux; chacun d'eux est divisé en travées percées de trois arceaux; celui du milieu domine les autres, bien que la retombée des trois se fasse sur la même ligne horizontale; quatre colonnes et deux pilastres dolés sur les angles reçoivent ces arceaux, légèrement surhaussés et sans archivoltes: car l'archivolte est remplacée par une saillie du mur, qui suit la courbe des arcs. Nous n'avons pu nous rendre compte de l'élévation inégale du mur d'appui qui reçoit les colonnes, généralement grêles relativement aux bases et aux chapiteaux, dont les ornements sont empruntés à la nature végétale. Les chapiteaux sont presque tous variés dans la masse et dans les détails: les uns en consoles rappellent comme un souvenir des chapiteaux à volutes de l'antiquité; la corbeille des autres ressemble à un cône tronqué et renversé; ceux-ci sont en forme de pyramide, la base en haut, et s'amortissent en cône tronqué; ceux-là sont à crosses feuillagées, d'une belle composition et d'un beau travail. Les bases des colonnes n'ont pas plus de similitude entre elles que les chapiteaux; quelquefois elles se composent d'un tore, d'une scotie, d'un astragale ou d'un listel, puis d'un gros tore et d'une plinthe. Dans celles-ci le tore inférieur et la plinthe sont réunis par des empatements en forme de petites bornes, placés sur la diagonale de cette plinthe; d'autres fois une scotie, élevée et sans profondeur, sous un tore arrondi, et une espèce de pyramide tronquée et aplatie, dans la forme de certains chapiteaux romans, sur une plinthe qui n'en est distinguée que par un trait de gouge, forment une autre base; enfin, il en existe dont la scotie est presque invisible,

et la plupart ont des plinthes de différentes hauteurs.

CLOTURE DU CHOEUR. — I. La clôture du chœur ne fut, dans le principe, qu'une simple cloison, que l'art embellit ensuite. Ce fut le plus ordinairement une addition à la construction primitive. Cette disposition, fort ancienne, dans les églises d'Occident, prit un grand développement au XIIIᵉ siècle. Elle se composa d'une muraille assez élevée, établie entre les piliers du sanctuaire; de nombreuses sculptures la décoraient au dehors et au dedans du chœur; sur le devant, un jubé, offrant tout le luxe de l'architecture et de la statuaire, permettait de faire la lecture de l'Epître et de l'Evangile sur un point suffisamment élevé pour que les assistants prissent part à cette partie importante de la cérémonie religieuse. Malheureusement presque tous les beaux jubés du moyen âge sont tombés en France. *Voy.* JUBÉ. Quelques cathédrales ont conservé la clôture du chœur; mais elle n'est pas antérieure au XIVᵉ et au XVᵉ siècle; celle du chœur de Notre-Dame, à Paris, est du XIVᵉ siècle; celles de Chartres et d'Amiens sont postérieures.

Ecoutons, sur la destruction des jubés et des clôtures du chœur, les plaintes éloquentes de l'auteur des *Eglises gothiques* (vol. in-12, par M. Smith): « Ce sanctuaire, que le moyen âge dérobait aux yeux avec tant de soin, au-dessus duquel planait un nuage d'encens, qui rappelait cette nuée qui vint se reposer sur le sanctuaire du temple de Jérusalem au moment de la consécration, ce sanctuaire est aujourd'hui ouvert de toutes parts. On prétend que ces clôtures n'ont aucune signification. On nie et la tradition de l'ancien sanctuaire conservé dans le nouveau, et l'allégorie du voile qui se déchira du haut en bas, au moment solennel où le sacrifice fut consommé, allégorie si bien représentée par l'ouverture de la riche portière du jubé gothique, au moment de la consécration. On ne veut voir dans ces riches barrières, où l'art avait prodigué toutes ses magnificences, comme à Notre-Dame de Paris, à Notre-Dame de Chartres, à Notre-Dame d'Amiens, à Sainte-Cécile d'Alby, que de mesquines précautions prises contre le vent et le froid, par les chanoines, au temps où ils chantaient matines au milieu de la nuit. Le clergé tout-puissant du moyen âge célébrait les saints mystères dans cette enceinte, impénétrable aux regards et presque à la pensée; depuis, le célébrant n'a pas cru pouvoir jamais être assez en vue. Alors on a abattu les jubés et les clôtures qui le dérobaient aux regards. »

En Angleterre, les clôtures du chœur s'appellent *screen*, et la partie antérieure est désignée sous le nom de *rood-screen*, parce qu'elle était surmontée d'une croix, avant l'époque de la prétendue réformation. Dans le symbolisme des églises, l'arc antérieur du *rood-screen*, comme séparant le chœur d'avec la nef, indique littéralement la séparation du clergé d'avec les laïques; mais symboliquement il exprime la division entre l'Eglise militante et l'Eglise triomphante, c'est-à-dire la mort des fidèles. Cette pensée est exprimée d'abord dans le grand symbole par excellence, la croix triomphale, l'image de celui qui par sa mort a vaincu la mort, et qui a devancé son peuple en traversant la vallée ténébreuse. Les images des saints et des martyrs apparaissent dans les panneaux inférieurs comme nos modèles dans la foi et la patience; les couleurs qui brillent dans la clôture même nous parlent de leurs épreuves: le rouge cramoisi dépeint leurs tourments; l'or, leurs victoires. Les sculptures à jour, si curieusement travaillées, sont l'emblème de ce voile qui cache encore à l'Eglise militante la vue des choses célestes. Et parce que les bienheureux martyrs ne sont passés de ce monde dans l'autre que par la voie d'amères souffrances, de même les moulures de l'arc du jubé représentent les divers genres de tourments auxquels ils furent soumis. La foi fut leur soutien, et elle doit être le nôtre; la foi est donc représentée dans ses articles principaux sur certaines moulures du jubé ou de la clôture, comme cela se voit à l'église de Bishop'-Hull (Sommerset), par le *credo* en lettres dorées et en relief; ou bien elle est représentée par quelque action notable dont elle fut le principe. Ainsi, dans l'église de Cleeve (Sommerset), l'histoire de la destruction du dragon parcourt non-seulement la clôture du jubé, mais aussi la clôture du nord. Mais comme la puissance des malins esprits s'exerce contre nous jusqu'au moment où nous quittons ce monde, et non après, les formes les plus horribles sont aussi quelquefois sculptées sur le côté occidental de l'arc du jubé. Les remarques qui précèdent serviront peut-être à éclaircir une difficulté que plusieurs archéologues ont de la peine à s'expliquer. Comment se fait-il, puisque le chœur est infiniment plus orné que la nef, que ce soit le côté de l'ouest ou de la nef, et non le côté de l'est ou du sanctuaire, qui reçoive invariablement la plus grande part de l'ornementation? La voie étroite qui conduit au royaume des cieux est figurée par l'excessif rétrécissement des arcs de la clôture normande, et la séparation finale de l'Eglise triomphante d'avec tout ce qui est impur se révélait dans le jugement dernier qu'on retrouve presque toujours peint à fresque au-dessus de la clôture, et dont il existe encore plusieurs spécimens, entres autre celui de la Trinité à Coventry, et beaucoup d'autres qu'on découvrirait encore, si l'on se donnait la peine de gratter le badigeonnage qui recouvre souvent ces endroits. Non-seulement le jugement général, mais encore le jugement particulier y est représenté. Sur le côté sud du mur du sanctuaire de l'église de Preston (Sussex) est une fresque dont le sujet est le pèsement des âmes par saint Michel: le démon est là à côté, avide de sa proie; mais, par l'intervention de la sainte Vierge, la balance penche en faveur du pécheur. Il existait probablement autrefois au-

dessous de cette peinture un autel dédié à la sainte Vierge. Les actes inspirés par la foi sont dépeints dans des positions analogues. Ainsi, dans la même église, sur le mur septentrional du sanctuaire, se trouve le martyre de saint Thomas de Cantorbéry, peint à fresque. Il existe quelquefois des *rood-screen* à double arcade, très-remarquables, à Trinedon, à Wells, à Darlington (Durham), et à Barton (Cumberland). (*Du symbolisme dans les églises du moyen âge*, par MM. Neale et Webb, chap. VIII, p. 196.)

Avant de donner la description de nos plus célèbres clôtures de chœur en France, nous placerons ici l'article archéologique des *screen* ou clôtures de chœur, traduit du *Glossaire d'architecture* publié par M. Henry Parker :

« *Screen*, clôture servant à séparer une partie d'une salle ou d'une église du reste de l'édifice. Dans les salles domestiques du moyen âge on établissait le plus ordinairement un *screen* vers la partie inférieure de l'appartement, de manière à former une espèce de vestibule. On entrait dans la salle par une ou plusieurs portes ouvertes dans le *screen*; celui-ci était en bois, et à sa partie inférieure, jusqu'à la hauteur d'environ 8 pieds, il était formé de panneaux pleins, tandis que la partie supérieure était découpée à jour. Dans les églises, les *screens* furent employés à divers usages, comme d'entourer le chœur, de servir de clôture à des chapelles particulières, à protéger des tombeaux, etc. Celui qui était placé à la partie occidentale du chœur fut généralement appelé *rood-screen*, ou *screen de la croix*, parce qu'on y plaçait une croix à la partie la plus élevée et au milieu, avant l'époque de la réformation. Le *screen* était fait de bois ou de pierre, et enrichi non-seulement de moulures et de sculptures, mais encore de l'éclat de la dorure et de la peinture. Le *rood-screen* dans les cathédrales et les grandes églises était communément clos dans toute sa hauteur, mais souvent aussi la partie inférieure seulement, jusqu'à la hauteur d'environ 4 pieds, était fermée, le reste étant découpé à jour. Le plus ancien spécimen de *screen* qui soit mentionné se trouve à l'église de Compton (Surrey); il est en bois et porte les caractères de la transition du style romano-byzantin au style ogival primitif. Il consiste en une série de petites colonnettes octogones, avec chapiteaux sculptés, supportant des arcades simples semi-circulaires. Les spécimens qui restent du style ogival primitif sont en pierre : quelques-uns sont des murailles closes, ornées plus ou moins de panneaux, d'arcades et autres motifs de décoration; d'autres sont fermés seulement à la partie inférieure, et ont la partie supérieure formée d'arcades ouvertes à jour. On voit des exemples de *screens* du style du XIVe siècle à l'église de Stanton-Harcourt, dans le comté d'Oxford, et à l'aile septentrionale du chœur de la cathédrale de Chester. La partie inférieure est simple et la partie supérieure consiste en de petites arcades à plusieurs lobes, appuyées sur des colonnettes annelées ou meneaux élancés. On trouve des *screens* de la dernière partie du XIVe siècle dans les églises de Northfleet, de Newington et d'Artford, dans le comté de Kent ; à Bignor, dans le comté de Sussex ; à Cropedy et à Dorchester (Oxfordshire); à Sparsholt (Berks); à Lavenham (Suffolk); à Morden Guilden (Cambridgeshire), et en plusieurs autres lieux. Tous ces *screens* ont leur base solide, et leur sommet découpé à jour, formé de meneaux en colonnettes portant un réseau surmonté d'une corniche. Les *screens* en pierre de cette même époque sont très-variés et souvent très-riches. Quelques-uns ont leur sommet entièrement à jour, comme ceux de bois, et quelques autres sont en entier clos et enrichis seulement à leur surface de panneaux, d'arcades, de niches, de pinacles, de fleurs et de feuillages, et d'autres ornements caractéristiques du style ogival secondaire. On en connaît de curieux modèles à Lincoln, dans quelques autres cathédrales ou églises importantes. Les *screens* dans le style perpendiculaire anglais, du XVe siècle, sont très-nombreux et offrent une extrême variété dans la combinaison de leurs ornements. Il y en a quelques-uns qui sont décorés avec la profusion la plus extraordinaire et la délicatesse la plus exquise. »

II.

Clôture du chœur de la cathédrale de Paris. — Cette clôture était autrefois chargée sur ses deux faces de sculptures remarquables : celles de l'intérieur représentaient l'histoire de la Genèse; elles avaient été exécutées, en 1303, aux frais du chanoine Fayet; celles de l'extérieur, dont une partie a échappé aux actes d'un vandalisme impitoyable, offraient, dans une multitude de scènes variées, toute la suite du Nouveau Testament. Ces figures, exécutées en plein relief, sont l'ouvrage de Jehan Bary et de Jehan Bouteiller, son neveu, tous les deux *maîtres-maçons et imagiers de Notre-Dame en l'an* M.CCC.LI. On admire dans tous les groupes qui composent encore la clôture une grande naïveté de pose et d'expression. Le dessin n'est pas, sans doute, irréprochable partout, mais au point de vue de l'art et de la science, ces statuettes n'en sont pas moins intéressantes. Elles avaient été peintes et dorées primitivement, comme celles d'Amiens : on ne voit plus que des restes de peinture et de dorure propres à faire soupçonner leur ancienne magnificence, propres aussi à nous initier aux procédés employés dans leur décoration.

Clôture du chœur de la cathédrale de Chartres. — La clôture qui environne le chœur est enrichie d'une curieuse suite de bas-reliefs dans le genre de ceux qui ornent la clôture des chœurs de Paris et d'Amiens. Ce travail fut commencé en 1514, sur les dessins de Jean Texier, dit communément *Jean de Beauce*. Il est aussi digne de fixer l'attention par sa disposition générale que par la multitude et la délicatesse des ornements. Le XVIe siècle avait perdu la première qua-

lité du style, qui est la simplicité, mais il avait voulu se former un caractère spécial par l'abondance et la perfection des ornements, qu'il répandait partout avec prodigalité. Les dessins les plus capricieux, les feuilles les plus finement découpées, les arcades, les frontons, les dentelles, les aiguilles, se pressent et s'unissent étroitement. Quarante groupes, composés de nombreuses statuettes, représentent les principaux traits de la vie de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge. Chaque trait d'histoire est séparé par des pilastres décorés d'une profusion d'arabesques et d'ornements d'un excellent choix. Sous certains rapports, la clôture de Chartres est inférieure à celle d'Albi, mais elle ne doit pas moins être considérée comme un des plus remarquables exemples de ces belles enceintes du moyen âge.

Clôture de la cathédrale d'Amiens. — Cette clôture est une des merveilles du genre; elle est composée d'une suite de beaux groupes de statuettes en pierre, reproduisant divers traits de la vie de saint Firmin, ses prédications, ses miracles, son emprisonnement et son martyre; la découverte de son tombeau par saint Salve à Saint-Acheul, son exhumation et la translation de ses précieux restes. Les sculptures, surmontées d'un couronnement de la plus riche et de la plus délicate exécution, conservent quelques restes des peintures et des dorures qui les embellissaient autrefois. On a cherché, il y a peu d'années, à faire disparaître les traces du vandalisme aveugle des hommes de la révolution, en restaurant avec soin les parties mutilées. Les travaux exécutés par MM. Duthoit, d'Amiens, et Caudron, de Paris, sont généralement heureux, quoiqu'ils ne soient pas partout irréprochables.

Clôture du chœur de la cathédrale d'Albi. — Les sculptures qui forment la clôture du chœur de la cathédrale d'Albi ne sont pas moins dignes de fixer l'attention que celles du jubé : même prodigalité de ciselures, même luxe de moulures; le pourtour intérieur présente 72 niches renfermant autant de statues d'anges, travaillées avec goût, variées avec intelligence. La naïveté, la grâce, brillent dans leurs traits, qui semblent respirer le ciel. Le sanctuaire renferme celles des douze apôtres, tenant chacune dans ses mains des légendes écrites en caractères du XV^e^ siècle, dont l'ensemble forme le *Credo*, symbole de la foi chrétienne. On remarque derrière l'autel une statue de la sainte Vierge, chef-d'œuvre de simplicité et d'expression. L'extérieur de la clôture du chœur est encore décoré d'un grand nombre de statues représentant des patriarches et des prophètes.

CLOU (TÊTE DE). — Ornement propre au style romano-byzantin, composé d'espèces de petites pyramides fort basses, offrant de la ressemblance avec une tête de gros clou.

COEUR. — On appelle quelquefois *cœur allongé*, dans les formes du style flamboyant qui garnissent le réseau des fenêtres ou les compartiments d'une balustrade, une ouverture ressemblant à une feuille *cordiforme*. Les cœurs allongés sont communement alternativement droits et renversés.

Il y a aussi, sur des chapiteaux, surtout au XII^e^ siècle, des feuilles en forme de cœur; on en rencontre également sur d'anciens sarcophages, sur des pierres tombales, sur des cuivres funéraires : on en voit encore dans l'ornementation de la peinture sur verre.

COFFRE. — Dans les auteurs anciens, on dit souvent un *coffre* d'autel, pour désigner un tombeau d'autel fait en bois. Dans saint Grégoire de Tours, on lit que plusieurs autels étaient en forme de *coffre*. Cette expression convient encore aux vieux reliquaires, et il n'est pas étonnant qu'on l'ait appliquée et aux autels et aux reliquaires, puisque les autels primitifs n'étaient pas autre chose que la châsse ou le *reliquaire* où étaient déposés les ossements d'un martyr.

COIN ÉMOUSSÉ (MOULURE EN FORME DE). — On s'est servi de cette expression pour désigner un larmier dont les angles sont abattus et qui est fort commun dans l'architecture romano-byzantine.

COLLATÉRAL. — On appelle *collatéral* chacune des nefs mineures ou bas côtés qui accompagnent la nef principale d'une église. La prolongation de ces nefs autour de l'abside ou sanctuaire se nomme *déambulatoire*.

COLLÉGIALE (EGLISE). — Une église collégiale est celle où il y a un collége ou chapitre de chanoines, et où il n'y a pas de siége épiscopal. Il y a des églises collégiales de fondation royale; les autres sont de fondation ecclésiastique. Quelques collégiales étaient anciennement des abbayes qui ont été sécularisées.

Il n'y avait pas en France, avant la révolution, de collégiale plus ancienne et plus célèbre que celle de Saint-Martin de Tours. L'église primitive avait été élevée sur le tombeau de l'illustre thaumaturge des Gaules, et saint Grégoire de Tours nous en a donné la description : « Voyant, dit-il, les miracles qui s'opéraient continuellement au tombeau de saint Martin, Perpetuus jugea que la petite chapelle, ou *celle*, élevée sur les restes de ce grand saint, n'était pas digne de tels prodiges. Il la fit disparaître et bâtit à la place une grande basilique qui subsiste encore aujourd'hui, à 550 pas de la ville : elle a 160 pieds de long sur 60 de large; jusqu'au plafond elle a 45 pieds de haut. Il y a 32 fenêtres dans le chœur et 20 dans la nef, et 48 colonnes. Dans tout l'édifice on compte 52 fenêtres, 120 colonnes et 8 portes, dont 3 dans le chœur et 5 dans la nef. » (*Hist.*, lib. II, cap. 14.)

Lorsque cette basilique, d'un travail admirable (*miro opere*, lib. X, cap. 31), fut achevée, on en fit la dédicace en 492, et on transporta dans l'abside le corps du saint évêque : *in cujus apsida beatum corpus ipsius venerabilis sancti transtulit.* (*Ibid.*)

Nous ne ferons pas ici l'histoire de l'antique église de Saint-Martin de Tours et de ses diverses reconstructions; quelque inté-

ressant que soit ce sujet, nous serions entraînés trop loin de notre but, d'autant plus que ce monument a été ruiné par la révolution. Il n'en reste plus aujourd'hui que deux tours, dont l'une, *la Tour de Charlemagne*, ainsi nommée, parce qu'elle est bâtie sur le tombeau de la reine Faltrade, femme de Charlemagne, morte à Tours, date du XIᵉ siècle, dans sa partie principale, le sommet étant plus moderne; l'autre, *la Tour de l'horloge*, date du commencement du XIIᵉ siècle. Voilà tout ce qui reste aujourd'hui de cette insigne église, où étaient les reliques du patron des Gaules, où sont venus tour à tour des papes, des empereurs, des rois, des princes et une foule innombrable!....

L'ancienne collégiale de Saint-Quentin de Vermandois est encore un des plus célèbres monuments du moyen âge. Si elle a perdu sa richesse et sa puissance, elle conserve au moins l'édifice témoin de sa grandeur et de son éclat. Nous en donnerons ici la description archéologique, nous abstenant de détails historiques. Cette église, qui, avec l'ancien hôtel de ville, forme aujourd'hui le plus bel ornement de la ville de Saint-Quentin, est aussi l'un des plus vastes et plus remarquables édifices religieux du nord de la France, qui possède un si grand nombre d'églises monumentales.

Le plan de la collégiale de Saint-Quentin est en forme de croix archiépiscopale, c'est-à-dire à deux transsepts. Le premier ou le transsept occidental est placé à la suite de sept grandes travées, sans y comprendre celle de l'orgue. Le second transsept ou le transsept oriental est après le chœur, qui a quatre travées; l'abside a sept travées. La région absidale présente cinq chapelles extrêmement intéressantes par leurs dispositions architecturales. A l'ouverture de chaque chapelle sur les collatéraux, il y a deux colonnes monocylindriques, supportant des retombées, ce qui fait que chaque chapelle communique avec les nefs mineures par trois élégantes ogives. Une disposition architectonique analogue se trouve à l'église de Saint-Remi, de Reims, et à la cathédrale d'Auxerre.

L'ensemble de l'église présente les caractères du style ogival du XIIIᵉ siècle et du XIVᵉ. Le croisillon nord du transsept oriental est du XVᵉ siècle : il y a été bâti sous le règne de Louis XI. La façade occidentale est moderne et n'a rien de remarquable.

En faisant l'analyse d'une des travées de l'abside, on trouve un pilier monocylindrique, très-élancé, accompagné de deux colonnettes ou tores majeurs, placés, l'un en avant et l'autre en arrière. Les chapiteaux à feuillages sont bien sculptés. La galerie est ouverte sur le vaisseau par trois petites ogives, et la balustrade n'en offre qu'un seul au milieu, le reste étant plein, de chaque côté, jusqu'à la colonne qui sépare les travées : la galerie est aveugle. Elle est surmontée de hautes fenêtres divisées en deux parties par un seul meneau, et chaque fenêtre est couronnée par une rosace à plusieurs divisions. Le tout est d'un effet fort agréable.

Le premier transsept est séparé du chœur par une espèce de haute balustrade, composée d'un rang d'ogives qui portent des espèces d'ouvertures circulaires. Le portail a un tympan intérieur à jour, d'un style flamboyant très-riche et surchargé d'ornements. Il y a au-dessus une belle galerie également à jour, avec une grande fenêtre flamboyante. Les voûtes sont portées sur des nervures prismatiques. Le croisillon du même transsept, du côté opposé, n'a pas de portail. La muraille est divisée en deux étages. Le premier est formé de deux belles ogives, et le second d'une fenêtre à trois compartiments, avec une rose flamboyante au sommet.

Chaque travée du chœur est formée par une grosse colonne centrale, ayant une colonnette en avant et un faisceau de colonnettes en arrière, toutes destinées à supporter la retombée des arcs-doubleaux et des nervures des voûtes. Les fenêtres supérieures sont à trois compartiments et, par conséquent, plus larges que celles de l'abside.

Le premier transsept a deux travées de profondeur : il n'a point de portes à l'extrémité des croisillons. L'architecture en est originale et d'un bon goût. Ainsi, sur la muraille du croisillon, à gauche, on a mis en saillie les mêmes meneaux qui se trouvent dans la galerie et dans la fenêtre supérieure.

Le long des bas côtés de la nef, il y a quatre chapelles d'un côté et trois seulement de l'autre. La chapelle du baptême a un curieux retable en pierre.

En plusieurs endroits, on voit des fûts de colonnes à huit pans.

Sous la tribune de l'orgue on voit que les travées sont du XIIᵉ siècle; ce que l'on reconnait aisément aux bases et aux chapiteaux des colonnes. Les chapiteaux surtout sont caractéristiques : ils sont formés de feuilles grasses recourbées au sommet. Les voûtes sont en ogive et supportées sur des nervures très-fortes, composées d'un tore entre deux plates-bandes. La voussure du portail d'entrée est du même style et de la même époque. On y a placé postérieurement des piédestaux pour mettre des statues : le sommet du portail, comme nous l'avons dit ci-dessus, est moderne.

Chacune des chapelles absidales est composée de 9 travées ogivales et est éclairée par 5 fenêtres ouvertes; ces chapelles peuvent être prises comme modèle d'élégance. Sous le chœur il y a une crypte de la fin du XVᵉ siècle : on y voit le tombeau du martyr saint Quentin.

Nous ne finirons pas cette courte notice sans mentionner une belle statue en pierre, représentant la sainte Vierge. Elle est du XVᵉ siècle et placée dans une des chapelles latérales, où elle est à peine aperçue sous les ridicules affublements dont on l'a vêtue.

Après avoir parlé de deux grandes collégiales, nous terminerons en plaçant ici la description d'une église collégiale moins importante, mais également intéressante sous

le double rapport des souvenirs historiques et de l'architecture; nous voulons dire la curieuse église de Candes, au diocèse de Tours, où mourut saint Martin, le 11 novembre, en 397 ou 400. L'aspect général de l'église de Candes est très-pittoresque; on y voit des tours à mâchicoulis, comme dans quelques rares édifices du midi de la France, à Elne et à Maguelonne. Une inscription placée dans la nef fait connaître que l'église de Candes fut bâtie en 1215; cette date ne peut être appliquée qu'à la nef principale et non à l'édifice entier. Le sanctuaire doit être rapporté à un âge un peu plus reculé, ainsi que l'on pourra facilement s'en convaincre par les caractères architectoniques dominants; l'abside faisait sans doute partie d'une église antérieure à celle qui existe maintenant; les voûtes sont à ogive naissante et appuyées sur des nervures toriques, telles qu'on les pratiquait durant la phase transitionnelle; l'ossature de ces voûtes est établie avec science et exécutée avec goût. Dans toute la partie supérieure de l'église, on remarque des moulures arrondies, des chevrons brisés, des chapiteaux à feuillages fantastiques et tous les détails propres au style romano-byzantin du XII^{e} siècle; les fenêtres sont à plein cintre et montrent une décoration sévère, en rapport avec la gravité de la construction primitive.

On ne peut regarder sans un vif sentiment d'admiration la grandeur, l'élégance et la hardiesse des nefs. Le plan de l'église représente la croix latine; les nefs latérales sont arrêtées au transsept. Nulle part on ne rencontrera des piliers plus élancés, des colonnes plus gracieusement groupées et plus légères. Les chapiteaux, posés comme une corbeille de feuillages au sommet de ces fûts grêles et effilés, sont formés de crosses végétales recourbées ou de feuilles largement découpées. Des ogives à lancette et une ornementation riche et abondante annoncent le progrès de l'art au XIII^{e} siècle, tandis que plusieurs fenêtres cintrées témoignent de la persistance du style byzantin.

L'effet de l'église de Candes, à l'intérieur, est imposant et solennel : les lignes essentielles sont habilement tracées, les détails heureusement combinés avec les masses principales; partout règne la plus heureuse harmonie. Deux massifs carrés, très-épais, forment les piliers du transsept, destinés probablement à porter un poids plus considérable que la flèche légère qui les surmonte. A l'entrée de la nef principale, aussi bien qu'à l'entrée des collatéraux, des pilastres y sont engagés; la base de ces derniers est taillée inférieurement en biseau : sur ces pans coupés s'étalent une foule de sculptures d'une délicatesse de travail si merveilleuse, qu'elles font oublier bien vite ce que cette disposition a de bizarre et d'irrégulier. En présence de ces ciselures fines et variées, on n'a pas la force de critiquer : ce sont des rinceaux, des figures, des formes capricieuses, des dessins fantastiques, que l'on peut regarder d'aussi près qu'un ouvrage d'orfévrerie. Il ne serait pas invraisemblable que ces sculptures fussent postérieures au XIII^{e} siècle; la manière dont elles sont traitées rappelle le genre du XIV^{e}.

L'extérieur de l'église de Candes n'est pas moins intéressant que l'intérieur. Nous nous arrêterons spécialement en face du portail le plus orné.

Quatorze statues dans des niches ogivales trilobées garnissent les parois latérales et reposent sur un soubassement orné d'oiseaux, de monstres et de ces mille fantaisies que les sculpteurs de cette époque savaient si bien imaginer et si bien exécuter. Dans ce soubassement on observe d'autres niches moins développées, d'où s'échappent des têtes de rois et de reines entourées de rinceaux, de végétations étranges, dans lesquelles serpentent et se meuvent une foule d'animaux de toute espèce. La pose des statues est pleine de mouvement et de vie; les draperies, largement jetées, ne tombent point en plis lourds et disgracieux; les étoffes unies, ne sont point couvertes de bijoux, de galons et de broderies, comme on le pratiquait constamment à l'époque romano-byzantine; l'expression du visage, le calme et la pureté des traits, l'élégance des costumes, le type même de la figure, tout annonce la manière du XIII^{e} siècle.

Malheureusement cette pompeuse décoration a souffert; on avait employé les couleurs pour rehausser le mérite de la statuaire; quelques fragments seuls peuvent encore faire soupçonner ce genre de magnificence, assez fréquemment mis en usage au moyen âge. Le tympan porte quelques figures, dont la principale paraît être celle de la sainte Vierge. Le porche est un des plus curieux que l'on connaisse; il est voûté en ogive, et les nervures viennent toutes reposer au centre sur une mince colonnette qui semble en supporter tout le poids. Quand on ne connaît pas ces artifices de construction, qui trompent l'œil en déguisant les supports réels, on est tenté d'accuser l'architecte de témérité, en voyant une masse énorme appuyée sur une colonne grêle et fragile; ce narthex forme un avant-corps flanqué de deux tours quadrilatérales, couronnées de mâchicoulis. La porte extérieure est en ogive entourée d'une archivolte; au-dessus on voit deux fenêtres, ou plutôt deux étroites meurtrières. Le long de la façade il existe deux arcatures à trilobes superposées, d'une structure originale; dans chaque arcade se trouve une statue ou un bloc de pierre qui attend encore le ciseau de l'artiste.

La porte occidentale est fermée probablement par suite d'une mauvaise entreprise sous Louis XIV, et offre peu d'intérêt; elle est dépourvue d'ornements et flanquée de tours à mâchicoulis qui lui donnent l'aspect d'une courtine de forteresse.

COLLIER. — On appelle *collier de perles ou d'olives*, ou chapelet, une petite moulure taillée au-dessous des oves et de quelques autres moulures.

COLOMBE. — La réserve eucharistique fut gardée pendant longtemps, dans nos églises, dans un vase d'or ou d'argent, en forme de colombe. *Voy.* à ce sujet de longs détails aux articles AUTEL et CIBOIRE. Nous y ajouterons, comme documents à consulter, quelques notes latines fort intéressantes du P. Lebrun, extraites de son édition in-4° des *OEuvres de saint Paulin*, évêque de Nole :

« Spiritum sanctum olim columbæ specie expressum fuisse, docet concilium Constantinopolitanum, anno 537, sub Menna habitum, ubi actione v, habes, in epistola clericorum Antiochiæ de Severi sacrilegio. « τὰς εἰς τυπὸν τοῦ Ἁγίου Πνεύματος χρύσας τε καὶ ἀργύρας περιστερὰς, κ. τ. λ. *Columbas aureas et argenteas in formam Spiritus sancti super divina lavacra et altaria appensas una cum aliis sibi appropriavit, dicens non oportere in specie columbæ Spiritum sanctum nominare.* »

« Jure merito columba super sancta lavacra suspenditur, quod Spiritus sanctus columbæ specie super Christum baptizatum apparuerit (Matthæi III), et quia Spiritus sanctus aquas fæcundavit, unde Paulinus ait :

Sanctus in hunc cœlo descendit Spiritus amnem,
Cœlestique sacras fonte maritat aquas.

« Quod super altaria quoque columbas suspensas fuisse refert concilium, id jam olim Basilio Magno fuit usitatum, qui eucharistiam columbæ aureæ inclusit, et super altare suspendit, uti habetur cap. VI Vitæ ejus per Amphilochium ; qui mos in pluribus ecclesiis etiamnum in templis nostris durat.

« Et quia in textu Paulini *crux* sequitur, suspicor Spiritum sanctum columbæ specie cruci insedisse. Plane ex antiquo Ecclesiæ ritu columbæ crucibus insidebant, vel eas supervolabant. Columba crucem supervolat in absida Lateranensis ecclesiæ, quam exhibet Jacobus Bosius lib. VI, de Cruce triumphante, cap. XII. Columba super crucem apparet in lapide altaris, apud Chiffletium in Vesontione, pag. 208. Vetustissima columbæ effigies in fastigio crucis inventa Malipore sive civitate S. Thomæ, uti memoriæ prodidit Hieronymus Osorius de rebus gestis Emmanuelis lib. III ; Maffæus, Hist. Indicæ lib. I et XII ; Ciacon., lib. de Signis crucis, cap. 35 ; Baronius, tom. 1, ann. 57.

« Inter crucis hujus adorationem D. Thomas fuit occisus : ne quis suspicetur crucem hanc, quam columba superstat, D. Thomæ sepulcro impositam, sicut Longobardi perticas cum columbis sepulcris eorum qui peregre obierant, imponebant, ut memorat Paulus Diaconus, lib. V Histor. Longob. cap. 34. « Ad perticas autem locus ipse dicitur quia ibi olim pertica, id est trabes erectæ steterant, quæ ob hanc causam juxta morem Longobardorum poni solebant. Si quis enim in aliquam partem, aut in bello, aut quomodocumque exstinctus fuisset, consanguinei ejus intra sepulcra sua perticam figebant, in cujus summitate columbam ex ligno factam ponebant, quæ illuc versa esset, ubi eorum dilectus obiisset, scilicet ut sciri posset in quam partem is qui defunctus fuerat, quiesceret. » Refert quoque Nicetas lib. V, Juris Græcolatini responsor. lib. I, gentiles quosdam columbas ad sepulcra mortuorum immolasse.

« Cave hic mendacissimum Josephi Scaligeri commentum, qui in commentatione ad numisma argenteum Constantini imp. Byzantini, a Marquardo Frehero illi propositum, hæc habet, post explicatam vetustissimam Trinitatis picturam per verba, *agnum*, *columbam*, quod ex Paulo hausit, etsi eum non nominet : « Hæc erant, inquit, symbola simplicissima illorum temporum, cum formas rerum aut animalium, non autem humanas auderent pingere. Nam anchoram, navem, piscem, columbam, sculpebant aut pingebant, hominem non item ; οὐ γὰρ, inquit Clemens, εἰδώλων πρόσωπα ἐναποτυπωτέον, οἷς δὲ τὸ προσέχειν ἀπείρηται. » Fallitur et fallit Scaliger. Clemens ibi non de imaginibus sacris agit, sed de palæ in annulo sculptura, quam non vult esse inter christianos alicujus idoli (v. g. Neptuni, etc.), sed potius rei alicujus aut animalis, quæ rem aliquam bonam insinuare possit. Locus est lib. III, *Pædagog.*, cap. 11 : « Sint autem nobis signacula, columba vel piscis, vel navis quæ cursu celeri a vento fertur, vel lyra musica qua usus est Polycrates ; vel anchora nautica, quam insculpebat Seleucus. » Rationem autem addit, cur hac signacula probet : « Et si sit piscans aliquis, meminerit apostoli et puerorum, qui ex aqua extrahuntur. Neque enim idolorum sunt imprimendæ facies, quibus vel solum attendere est prohibitum. Imo, inquit, non omnia inanimata vel animata convenit sculpi. Sic nec ensis, vel arcus, iis qui pacem sectantur ; nec pocula, iis qui sunt moderati et temperantes. Multi autem libidinosi nudatos eos habent quos amant, vel amicas ; ut ne si velint quidem, possint affectionis amoris oblivisci ; quod libido et intemperantia eis perpetuo in mentem revocetur. » Loco perspecto perlectoque claret quam perverse Scaliger quæ de idolis dicuntur, ad sanctorum imagines transferat. Si, inquit, Clemens, symbola aliqua sculpere in palis annulorum delectet, ea insculpite quæ sensum aliquem mysticum insinuent, ut sint columba, piscis, navis, quo videlicet meminerimus Petri apostoli, qui factus est piscator hominum ; et puerorum, qui ex fonte baptismatis levantur.

« Forte columbæ meminit, et ad baptismum refert, tum quia olim super baptisteria suspendi solita, uti jam probavimus ; tum quia columba e diluvio ramum oleæ ad arcam retulit in baptismi mysterium. Ambrosius, lib. de iis qui mysteriis initiantur, cap. 3 : « Dimisit Noe columbam, quæ cum ramo olivæ legitur revertisse. Vides aquam ? Vides lignum ? Columbam aspicis, et dubitas de mysterio ? Aqua est ergo qua caro mergitur, ut abluatur peccatum : sepelitur illic omne vitium. Lignum est, in quo suspensus est Dominus Jesus, cum pateretur pro nobis. Columba est, in cujus specie descendit Spiritus sanctus, sicut didicisti in Novo Testamento, qui sibi pacem animæ, tranquillitatemque mentis inspirat. » Cyrillus Catechesi

illuminatoria 17 : « Hujus aliqua ex parte ferebat typum secundum quosdam columba illa Noe. Nam sicut per illius lignum et aquam facta est ipsis quidem salus, nobis autem initium novæ generationis, et columba reversa est ad eum sub vesperam, habens virgam oleæ : sic, inquiunt, et Spiritus sanctus descendit super verum Noe, alterius generationis factorem. »

« Quam vero inepte dicat Scaliger, tempore Paulini, cujus verus de cruce, agno, et columba affert, non fuisse ausos christianos pingere humanas formas, vel ipse Paulinus prodit et eum redarguit, qui epistola 12, ex qua sua Scaliger deprompsit, meminit S. Martini in templo picti, una cum Paulini imagine :

Adstat Martinus perfectæ regula vitæ,
Paulinus veniam quo mereare docet.
Hunc peccatores, illum spectate beati,
Exemplar sanctis ille sit, iste reis.

« Omni sæculo ante Paulinum, humanas sanctorum formas effigiatas fuisse, fuse probat Bellarminus lib. II de Imaginibus, cap. 9 et 10. Vide Gretzerum, tom. III, de Cruce, lib. I, cap. 26. »

COLONNE. — La colonne se compose de trois parties : le corps qu'on appelle *fût*, la tête qu'on appelle *chapiteau*, et le pied qu'on appelle *base*. Le chapiteau est surmonté de l'entablement, ou sert à supporter la retombée des arcades ou des nervures des voûtes. L'origine de la colonne remonte aux temps les plus éloignés, et on la retrouve dans les monuments primitifs de l'Egypte, de l'Assyrie, de l'Inde, de la Grèce et de l'Italie. Chacun des peuples anciens, qui fit usage de la colonne pour l'ornement de ses temples, en détermina les proportions, la forme et les diverses parties d'une manière particulière. Nous sommes accoutumés à les juger et à les apprécier d'après les modèles élégants que les Grecs nous en ont donnés, et qui ont été reproduits ou imités constamment dans tous les pays d'Occident.

I.

Les colonnes étaient regardées par les anciens comme une partie essentielle de l'architecture des temples et des édifices publics. Nous connaissons cinq espèces de colonnes en usage chez les anciens (nous ne parlons ici ni des Egyptiens, ni des Assyriens, ni des autres peuples de l'Asie). Les Grecs en employaient trois, l'*ordre dorique*, l'*ionique* et le *corinthien*. Outre ces trois ordres, les Romains employèrent encore l'*ordre toscan* et l'*ordre romain* ou *composite*. Ces colonnes diffèrent non-seulement par les proportions de leur hauteur et de leur épaisseur, mais encore par le caractère particulier à chacune, qui naît de la distribution différente des parties et du plus ou moins d'ornements de chacun de ces ordres. Le caractère de l'ordre dorique est une noble simplicité ; la colonne ionique a le caractère d'une beauté mâle et sévère, et la colonne corinthienne celui de l'élégance et de la magnificence ; l'ordre toscan a le caractère de la force et de la plus grande simplicité ; l'ordre composite celui de la plus grande richesse.

II.

Dans les premiers temps, les colonnes des Grecs étaient en bois ; dès que ce peuple eut appris à travailler la pierre et le marbre, on employa aussi ces matières pour en faire des colonnes. Elles étaient quelquefois, mais rarement, monolithes, c'est-à-dire d'une seule pierre ; le plus souvent elles étaient composées de quatre, de cinq ou d'un plus grand nombre de blocs de pierre. Le chapiteau des colonnes doriques était ordinairement travaillé d'une seule pierre. L'abaque était quelquefois d'une pierre ajoutée ; c'est ainsi qu'on le voit au temple de la Concorde à Agrigente. On trouve cependant aussi des fûts d'une seule pierre ; telles sont quelques colonnes du grand temple de Sélinus, et les colonnes d'un édifice moins ancien, d'un temple d'architecture corinthienne parmi les ruines d'Ephèse.

Les différents blocs d'une colonne étaient joints sans mortier, et réunis par des coins ou bouchons de bois. Ces blocs étaient si bien unis, qu'on pouvait à peine apercevoir les jointures, ainsi qu'on l'observe encore sur différentes colonnes qui nous sont restées de l'antiquité, telles que celles du temple de Jupiter Panhellenius, dans l'île d'Egine, et celles du temple de Junon et de la Concorde à Agrigente. Selon l'opinion la plus vraisemblable, on obtenait cette réunion exacte des blocs, en frottant les deux surfaces qui devaient se toucher, jusqu'à ce qu'elles fussent absolument unies et jusqu'à ce qu'il ne restât aucune trace de la jointure. On peut croire que cela venait aussi de ce qu'on ne terminait la surface extérieure que lorsque la colonne était dressée. Chaque bloc était percé dans son milieu d'un trou carré de trois à quatre pouces ; on y adaptait un morceau de bois. Le milieu de ce bois carré était occupé par une broche cylindrique d'environ deux pouces de diamètre, qui réunissait ensemble deux blocs. Un observateur habile a remarqué que l'union des blocs avait lieu parfois d'une manière différente de celle qui est ci-dessus indiquée ; cette remarque est appuyée sur des faits qui ont été constatés dans les ruines de Pæstum. Au milieu de la surface de chaque bloc il y a une excavation circulaire de 3 à 4 pouces de diamètre et d'autant de profondeur ; au milieu de cette excavation il y a un trou ou canal qui traverse le bloc entier. Dans l'excavation on plaçait probablement un cylindre de bois ou de pierre pour réunir le bloc supérieur au bloc inférieur. Ce cylindre servait de pivot pour faire mouvoir le bloc supérieur sur celui qui en était le support ; en même temps on versait dans le canal une matière liquide, peut-être une espèce de chaux, qui, en mouillant les deux surfaces qui se frottaient l'une contre l'autre, facilitait ce même frottement, et en se combinant avec la poussière détachée des deux blocs, formait un mortier fin qui rem-

plissait exactement les jointures des pierres. Lorsqu'un bloc était bien assujetti, il paraît qu'on remplissait le canal du même mortier.

Les ruines des édifices des anciens ne nous offrent plus de modèle des colonnes grecques primitives, c'est-à-dire de *colonnes toscanes*. Nous ne connaîtrions point du tout leur disposition, si Vitruve ne nous en avait laissé une description. Quant aux colonnes d'ordre dorique, il nous en reste un grand nombre et de différentes époques. La colonne ionique était, dès les premiers temps, plus nette, et avait une forme moins conique que la colonne dorique. Les dimensions en hauteur en ont beaucoup varié : dans les temps les plus reculés, la hauteur était de 8 diamètres; par la suite, on donna à ces colonnes la hauteur de 8, 9 et même 10 diamètres. Selon Vitruve, on donnait à la colonne corinthienne la même hauteur qu'à la colonne ionique; le chapiteau seul avait une plus grande élévation. La *colonne romaine* est absolument semblable à la corinthienne; elle n'en diffère principalement que par les volutes ioniques qui se trouvent dans le chapiteau.

Le corps de la colonne antique est cylindroïde et légèrement conique, c'est-à-dire que le diamètre de son pied est un peu plus large que celui du sommet.

La hauteur ordinaire du fût de la colonne toscane, y compris l'astragale, est de 12 modules, ou 6 fois son diamètre inférieur.

La hauteur du fût de la colonne dorique est de 14 modules.

La hauteur du fût de la colonne ionique, depuis la partie inférieure de la volute qui descend plus bas que l'astragale, est de 15 modules, 17 parties.

La hauteur du fût corinthien, y compris l'astragale, est de 16 modules.

La hauteur du fût composite est de 16 modules, 12 parties.

III.

On appelle *colonne en balustre*, celle qui a la forme d'un balustre; *colonne bandée*, celle qui a des bandes unies ou sculptées, qui excèdent le nu du fût cannelé. On appelle *colonne à cannelure lisse*, celle qui n'admet aucun ornement dans les cannelures. Quand les cannelures reçoivent des ornements de feuillages, on l'appelle *colonne cannelée ornée*. La colonne est *cylindrique*, quand elle a partout le même diamètre. La colonne *coloritique* est ornée de feuillages ou de fleurs tournés en spirale autour du fût. La *colonne feuillée* a le fût taillé en feuilles. La *colonne fuselée* ressemble à un fuseau par son renflement. La *colonne menue* est ornée de coquillages. La *colonne rustique* a des bossages. La *colonne ovale* est celle dont le fût est aplati, ou dont le plan est ovale. La *colonne pastorale* est celle dont le fût est imité d'un tronc d'arbre, avec écorce et nœuds. La *colonne polygone* a le fût taillé à facettes ou à pans. La *colonne serpentine* est faite de plusieurs serpents entortillés, dont les têtes servent de chapiteau. La *colonne torse* a le fût contourné en vis.

IV.

Par rapport à la disposition, on appelle *adossée* ou *engagée*, la colonne qui tient au mur; *angulaire*, celle qui est à l'encoignure; *doublée*, celle qui est jointe à une autre; *flanquée*, celle qui est engagée de la moitié ou d'un tiers de son diamètre, entre deux demi-pilastres; *isolée*, celle qui n'est attachée à aucun corps; *liée*, celle qui est attachée à un autre par un corps; *accouplée*, celle qui touche presque à un autre; *nichée*, celle qui entre dans un mur creusé; *solitaire*, toute colonne unique et isolée. Les *colonnes cantonnées* sont engagées dans les quatre encoignures d'un pilier carré. On appelle *groupées*, les colonnes placées trois à trois, ou quatre à quatre, sur un même piédestal ou socle; *majeures*, celles qui régissent l'ordonnance d'une façade.

V.

La colonne antique, plus ou moins parfaitement imitée, se retrouve dans les monuments du style latin, ou romano-byzantin primordial, du moyen âge. Dans certaines églises primitives, on employa, pour la décoration, des colonnes empruntées à des édifices profanes : ces colonnes sont parfois maladroitement posées, et on a vu des fûts d'un certain ordre couronnés de chapiteaux d'un autre ordre. Ces emprunts se pouvaient faire dans les provinces où l'architecture antique a élevé des constructions nombreuses; mais dans les autres provinces, les architectes furent réduits aux ressources ordinaires de leur propre talent et de celui des artistes et des ouvriers qu'ils avaient sous la main. Alors, la dégénérescence du style antique est rapide, et la colonne devient bientôt un simple support sans élégance, rappelant l'idée d'utilité et non pas celle de décoration.

Nous arrivons de cette manière aux grossières et informes colonnes des églises de la première époque romano-byzantine. Dans la plupart des édifices appartenant à cette époque, et dont les restes sont arrivés jusqu'à nos jours, la colonne a toujours une base et un chapiteau, mais le fût n'a plus aucune proportion en rapport avec sa hauteur, et les ornements du chapiteau sont d'un dessin barbare.

On appelle *piliers-colonnes* les supports à fût gros et court de l'architecture romano-byzantine; ils doivent être regardés, en effet, comme des piliers, car ils sont bâtis en massifs de pierres ou de moellons, et non formés de tambours ou de tronçons. On en voit de cette espèce, avec toute la rudesse d'un art dans l'enfance, dans les cryptes et les parties basses des églises romano-byzantines. Ils n'ont ordinairement que quelques moulures simples, au lieu de chapiteau, et une plinthe pour base.

Dès le XIe siècle, la colonne, sans revenir aux proportions modulées des anciens,

prend une forme élancée et élégante et se couronne d'un chapiteau historié ou à feuillages, qui n'est pas toujours dépourvu d'élégance ni d'originalité. A cette époque apparaissent fréquemment les colonnes cantonnées : disposition qui continuera d'être usitée jusqu'à l'abandon du style ogival. Généralement les colonnes sont cantonnées sur les faces d'un pilier carré; ce n'est que par exception qu'elles sont placées sur les angles. Elles sont ordinairement engagées jusqu'à la moitié de leur épaisseur; quelquefois elles sont seulement accolées. Il arrive aussi assez souvent que la colonne, placée sur la face antérieure du pilier, s'élance jusqu'à la voûte, pour recevoir la retombée de l'arc-doubleau, tandis que celles qui sont sur les autres faces ne s'élèvent qu'à la hauteur du pilier lui-même. Vers le milieu du XI^e siècle, on voit ces colonnes assez petites qui tendent à se multiplier et à se grouper, tantôt par l'addition de quatre autres colonnes intermédiaires, lorsque l'arcade se compose d'archivoltes à faces verticales en retraite, tantôt présentant deux colonnes accouplées sur sa face : alors une espèce de petite architrave couronne ces colonnes et reçoit les retombées des arcades latérales. Ordinairement les espaces entre les colonnes se garnissent de roseaux et de pieds-droits rectangulaires; ou bien encore on voit ces colonnes accouplées se reproduire sur les quatre faces du pilier, et une colonne intermédiaire de même diamètre s'inscrire aux angles rentrants, de manière que le noyau du pilier se dissimule entièrement sous un entourage de douze colonnes égales.

Il arrive quelquefois, durant la période romano-byzantine, que les colonnes reposent sur une base qui n'est pas appuyée sur le sol. Alors elle est placée en encorbellement par une tête d'homme ou d'animal sur un culot, un cul-de-lampe ou une console. On a fait usage de cette disposition dans les endroits où l'espace manquait en largeur.

On remarque encore que les colonnes, surtout aux portails de la même période romano-byzantine, sont posées sur des lions ou sur le dos d'autres animaux : on en voit même qui sont appuyées sur les épaules de personnages renversés à terre, dont quelques-uns ont la tête couronnée.

Pour la base des colonnes durant la période romano-byzantine, *voyez* l'article Base.

VI.

Au XII^e siècle, à l'époque de la transition du style romano-byzantin au style ogival, le fût des colonnes de petite dimension, principalement au portail des églises, est couvert de ciselures représentant des dessins géométriques, des torsades, des spirales, des perles, des têtes de diamant, des feuillages, des rinceaux, des entre-lacs. Durant la phase transitionnelle, le fût des colonnettes prend des formes extraordinaires : deux colonnettes, par exemple, se tordent ensemble comme un câble, s'entrelacent, se nouent comme deux serpents, se plient en zigzags. Ces étranges formes, inspirées par le caprice, ne sont données qu'à des colonnes décoratives ou à de simples colonnettes : on ne les voit jamais aux véritables colonnes, c'est-à-dire à celles qui sont destinées à supporter la construction.

Durant la période romano-byzantine, on ne fit guère usage de colonnes monolithes : on chercha alors à dissimuler les tronçons des colonnes par des annelets ou bracelets, placés à différentes hauteurs sur le fût de la colonne; on ne voit guère alors de fûts monolithes que pour les colonnettes.

On a fait une remarque curieuse sur la manière dont on arrondissait le fût des colonnes et colonnettes romano-byzantines. On commençait par le tailler à pans et on arrivait ainsi à toute la précision désirable, en abattant successivement toutes les arêtes qui devenaient de moins en moins saillantes. On voit une colonne à demi taillée par ce procédé au portail de la petite église de Balan, au diocèse de Tours. Le fût des colonnettes était parfois arrondi au tour, et l'on voit alors la trace évidente de l'outil du tourneur. J'ai plusieurs fois vérifié ce fait en compagnie de M. Guérin, architecte de la cathédrale de Tours, sur des monuments romans en Touraine, notamment à Preuilly et à Chinon.

VII.

Le style ogival continua d'employer les colonnes et les colonnettes suivant la disposition usitée au XII^e siècle : elles furent toujours groupées de la même manière; elles différèrent seulement par les détails de la base et du chapiteau. Les architectes de la période ogivale ne firent guère usage de la colonne monocylindrique que dans la région absidale : par exception, on en peut voir, mais rarement, en d'autres endroits, comme à la cathédrale de Châlons-sur-Marne. Communément le corps du pilier représente une colonne de ce genre, cantonnée de fortes colonnettes, légèrement engagées, parfois seulement appuyées, parfois même entièrement isolées, comme à la cathédrale de Laon, en France, et à celle de Cantorbéry, en Angleterre. Cette disposition est propre au XIII^e siècle. Bientôt après, les colonnettes se multiplient et diminuent leur diamètre, de sorte que les piliers présentent l'aspect d'un faisceau de colonnettes. La présence du pilier central ne se trahit que par les angles qui apparaissent au dehors, au niveau de la saillie des colonnettes. Plus tard ces mêmes colonnettes diminueront encore leur diamètre, modifieront leur forme et ne seront plus que de minces nervures prismatiques couvrant entièrement le pilier. Cela eut lieu au XV^e siècle et au commencement du XVI^e. *Voy.* Nervures.

La colonne isolée ne se montre que dans de petites dimensions et sert à porter les arcades du triforium, ou les triboles de la balustrade, ou les arcatures qui ornent le nu des murailles.

L'architecture de la renaissance tend à imiter les formes de la colonne antique; mais avant d'atteindre à une imitation entière, elle employa des colonnes et des pilastres ornés d'un chapiteau d'une forme originale. *Voy.* Pilastre, Base, Chapiteau, Accouplées (*Colonnes*).

COLONNETTE. *Voy.* Colonne.

COMBLE. — On appelle *comble*, en général, la charpente du sommet d'un bâtiment, recouverte en plomb, en ardoise ou en tuile; ce qui comprend toute espèce de toits. On réserve cependant assez ordinairement la désignation de *comble* aux charpentes, plus ou moins compliquées, qui forment la couverture d'un édifice de quelque importance. Les combles ont diverses dénominations suivant leurs différentes formes.

On appelle *comble à deux égouts*, celui qui est formé par deux plans inclinés sur le rampant d'un pignon; *comble brisé*, celui dont chacun des deux plans inclinés est brisé de manière que la partie supérieure forme égout et que la partie inférieure soit presque verticale : ce comble est plus généralement connu sous le nom de *comble à la Mansard*, quoique l'architecte Mansard n'en soit pas l'inventeur. Le *comble en pavillon* se compose de quatre plans dont la disposition est pyramidale.

Le comble des églises fut toujours très-aigu, principalement durant la période ogivale. Cette forme a été adoptée pour plusieurs raisons : d'abord, elle était mieux en rapport avec la forme des voûtes ogivales; elle facilitait ensuite l'écoulement des eaux et empêchait la neige de séjourner sur les toits, précaution indispensable dans les pays du nord; elle opérait enfin moins de poussée sur les murailles; avantage très-grand, car les murailles, étant si élevées, n'auraient pu résister à une puissance qui aurait tendu à les écarter.

Pendant longtemps il n'y eut de voûtes dans les églises que sur l'abside, ensuite le chœur, et plus tard les basses nefs. La charpente des combles restait apparente au-dessus de la nef principale et du transsept. Les tirants et les aiguilles, ou, en d'autres termes, les *entraits* et les *poinçons*, furent ornés souvent de sculptures, de peintures et de dorures.

Dans toutes les églises voûtées en pierre, le comble est tout entier au-dessus des voûtes.

L'arête longitudinale, ou faîtage du comble des édifices importants, était ornée autrefois de tuiles ou briques moulées en forme de petits créneaux, d'arcades, de crochets, et autres motifs d'ornementation. D'autres fois cet ornement était une espèce de dentelle de plomb, représentant une arcature renversée, des cœurs, et toute sorte de découpures analogues, dans le goût de chaque époque. Plusieurs églises ont conservé ce genre de décoration, et nous en possédons encore d'assez nombreux modèles. *Voy.* Crête.

COMPARTIMENT. — Dessin composé de plusieurs figures disposées avec symétrie et avec régularité pour orner la surface d'une muraille, d'un pavé, d'un vitrail, d'une voûte, d'un lambris, d'un panneau, d'un plafond, d'un plancher, par des moulures, ou des dessins, ou même par de simples variétés de couleurs ou de matières. Les compartiments peuvent être nus, colorés, ornés de toute sorte de manières par la sculpture, la peinture et la mosaïque. Une suite d'arcades figurées (*voy.* Arcature), les travées d'une balustrade, les divisions d'une rose ou d'une verrière, forment des compartiments. On voit des compartiments dans tous les styles d'architecture : ils ont été employés par nécessité, ou comme motif de décoration.

COMPOSITE (Ordre). — Le composite est un des cinq ordres d'architecture. *Voy.* Ordre, Chapiteau, Colonne, Base, Entablement, Architecture.

CONCHA. — Dans les basiliques civiles, transformées en basiliques religieuses, en face de la nef centrale et au delà du transsept, l'édifice s'arrondissait en hémicycle, formant supérieurement une tête de niche, c'est-à-dire offrant un renfoncement qu'on peut comparer à un quart de sphère. C'est notre voûte en cul-de-four, appelée *concha* par les Latins, et ἁψίς par les Grecs. C'était là qu'était le siége, *tribuna* ou *tribunal*, du juge principal et de ses assesseurs. Cette même partie était encore appelée *absida gradata*, ἐξέδρα. *Voy.* Abside, Basilique.

CONCHULA. — Petite abside. On trouve cette expression plusieurs fois dans les écrits de saint Paulin de Nole, pour désigner les absides latérales, qui accompagnent l'abside majeure. Ainsi, en faisant la description de la basilique qu'il avait fait construire à Nole, en honneur de saint Félix, après avoir parlé de l'abside majeure, il ajoute : *duabus dextra lævaque conchulis.* Les basiliques ainsi bâties à trois absides étaient désignées sous le nom de *triconchæ*, τρίκογχος, τρίκογχον. Ainsi on lit dans la chronique d'Alexandrie, à l'année 39 de l'empire de Théodore, que l'on fit des prières solennelles dans la basilique, τρικόγχῳ : *litaniarum in triconcho* VIII *idus Novembris.*

CONFESSION. — Dans les souterrains obscurs des catacombes on offrit constamment le saint sacrifice sur le tombeau d'un martyr. Ce tombeau, recouvert d'une table de marbre, quelquefois d'une simple dalle de pierre, était placé au centre d'une des salles ou *cubicula*, et se nommait *memoria*, *titulus*, *martyrium* ou *confessio*.

Les autels principaux des églises de Rome et de plusieurs autres villes d'Italie ont conservé le nom de *confession*. Les écrivains ecclésiastiques appliquent ce nom et au tombeau et à l'autel élevé plus tard au-dessus. Ainsi la *confession de saint Pierre* signifie proprement le tombeau de saint Pierre.

A partir du vᵉ ou du vɪᵉ siècle, la *confession* se développe et devient une espèce d'église souterraine. *Voy.* Crypte.

CONFESSIONNAL. — La confession des péchés à un prêtre ayant juridiction, pour en recevoir l'absolution, est d'institution di-

vine. Dès le temps des apôtres la confession auriculaire fut en usage, comme on en voit la preuve dans les Épîtres de saint Paul; mais, dans les plus anciens auteurs ecclésiastiques, il n'est point fait mention de *confessionnaux*. Le prêtre, pour entendre les confessions des fidèles, se plaçait sur un siége d'honneur, emblème de sa puissance spirituelle, et les pénitents venaient s'agenouiller devant lui ou à côté de lui. Cet usage se conserve encore en plusieurs pays, notamment en Irlande. Lorsque les conciles eurent prescrit de mettre une séparation ou une grille serrée entre le confesseur et les femmes qui se présentaient pour faire leur confession, ce qui n'eut lieu qu'au XVIe siècle, alors commença l'emploi du confessionnal proprement dit. Ce ne fut d'abord qu'une cloison en bois, avec une grille vers le milieu, placée d'un seul côté; on en voit encore de ce genre en plusieurs églises d'Italie. Bientôt après on plaça une cloison de chaque côté, et le siége du confesseur fut fixé solidement à ces deux cloisons : de là l'origine du meuble usité dans nos églises. Pour ménager la timidité et la pieuse confusion de la pénitence, on plaça des voiles à chaque cloison, de manière à cacher les pénitents aux regards curieux et indiscrets du public : le prêtre resta toujours à découvert; cette disposition nécessita la forme exacte du confessionnal, telle qu'elle s'observe en Espagne, en Belgique, en Allemagne et ailleurs. Ce n'est guère qu'en France que le prêtre lui-même fut caché par un voile mobile ou une cloison opaque.

Ce simple exposé des faits explique pourquoi, dans nos monuments chrétiens, on ne trouve pas de *confessionnaux* remontant au delà du XVIe siècle, et pourquoi la plupart des confessionnaux qui se voient dans nos églises sont tout à fait modernes. M. Didron dit avoir observé un confessionnal en style du XVe siècle, dans l'église de Notre-Dame de Nuremberg, en Bavière. Quoi qu'il en soit de cette observation isolée, il demeure constant que les modèles des confessionnaux à introduire actuellement dans nos églises monumentales n'existent pas. Celui que M. Lassus a dessiné pour les *Annales archéologiques*, tom. I, pag. 265, ne doit pas être considéré comme un type à imiter.

Pour établir, dans les églises monumentales, de l'harmonie entre l'ameublement et le style architectonique, il est nécessaire d'adopter, pour établir les confessionnaux, la forme consacrée par l'usage, et de suivre, dans le profil des moulures et l'ornementation, le style dominant de l'édifice. Ce sera l'œuvre de ceux qui auront étudié attentivement les diverses phases de l'art chrétien du moyen âge, et qui en connaîtront assez les ressources et les procédés pour composer un ensemble irréprochable.

Dans une des nefs latérales de l'église de Saint-Bavon, à Gand, en Belgique, on voit de magnifiques confessionnaux en style moderne.

CONFESSUS.—L'un des divers noms donnés à l'abside de la basilique.

CONFRÉRIE. *Voy.* ARCHITECTE.

CONGÉ.—Le congé est une moulure en forme de petit cavet, qui sert à raccorder une moulure avec une autre, ou avec la partie lisse d'un membre d'architecture. On l'appelle aussi *Apophyge*. *Voy.* MOULURES.

CONQUE. — Un des noms de la voûte en cul-de-four qui couvre la *tribune* ou *tribunal* des basiliques. *Voy.* CONCHA.

CONSOLE.—La console, du mot latin *consolidare, consolider*, est une espèce de modillon ou de corbeau, employée principalement pour supporter un corps en saillie d'un grand poids, comme une statue, un vase, une colonne suspendue, les nervures d'une voûte, etc. On distingue, en architecture, plusieurs variétés de consoles : la console avec enroulements est celle qui a des volutes en haut et en bas; la *console arrasée* est celle dont les enroulements affleurent les côtés; la *console gravée* est celle qui a des gravures; la *console plate* est celle qui est en manière de corbeau; la *console en encorbellement* est celle qui a des enroulements et des nervures : elle sert à porter des membres d'architecture d'un poids considérable; la *console renversée* est celle dont le plus grand ornement est en bas; la *console rampante* est celle qui suit la pente d'un fronton aigu pour en soutenir la corniche.

Au moyen âge, dans les monuments religieux et les édifices civils, la console reçoit des formes et des ornements d'une extrême variété et qui ne semblent motivés que par le caprice des architectes ou des sculpteurs; on y voit le plus souvent des figures humaines et des feuillages, quelquefois des figures fantastiques et des ornements bizarres.

Les consoles servent encore à supporter le couronnement d'une tour et les créneaux, ou d'autres fortes saillies, ordinairement ouvertes en dessous pour former des *barbacanes* par lesquelles les assiégés faisaient tomber de l'eau bouillante, du sable rougi au feu, sur les assaillants arrivés au pied de la muraille et se disposant à y appliquer les échelles d'escalade. Plusieurs églises présentent des consoles de ce genre et des restes de fortifications militaires. Ce sont des signes curieux des mœurs du moyen âge, qui doivent être conservés avec soin; nous en avons observé dans des églises et des constructions de monastères.

CONSTRUCTION.—I. A l'article APPAREIL nous avons donné de longs détails sur les différents modes de construction usités dans l'antiquité et au moyen âge. Nous allons maintenant indiquer sommairement les caractères archéologiques qui ressortent de la construction et que l'on peut apprécier au premier aspect des monuments.

Antérieurement au XIe siècle, la construction des églises offre la plus grande ressemblance avec la construction gallo-romaine de petit appareil, telle que nous l'observons dans les monuments ou plutôt les débris des monuments élevés dans les Gaules, du-

rant le temps de l'occupation romaine. Ce mode de construction en petites pierres à peu près cubiques ou cunéiformes, peut être considéré comme un caractère très-significatif, car il disparut à peu près complétement au XIe siècle. Quelques édifices cependant furent bâtis en pierres de moyen et de grand appareil, surtout dans le centre et le midi de la France, où les matériaux sont abondants et d'un emploi facile. Les architectes des édifices religieux de l'époque romano-byzantine primordiale firent entrer dans leurs constructions une grande quantité de briques d'une forme et d'une fabrication analogues à celles de l'antiquité. Non-seulement ils s'en servirent fréquemment pour faire les cintres; ils les établirent encore par zones horizontales pour simuler des assises régulières, et quelquefois comme motif d'ornementation. C'est ainsi que souvent les moulures et les corniches furent remplacées par une ou plusieurs rangées de briques, et que l'on chercha, par l'opposition des couleurs, à former sur les parois des murailles des espèces de dessins symétriques.

Un des premiers effets qui se manifestèrent dans la renaissance de l'architecture au XIe siècle, se fait sentir dans les soins nouveaux apportés à l'exécution matérielle, très-négligée jusqu'alors. On sent l'augmentation des ressources, le savoir-faire des ouvriers, surtout la préoccupation de durée. Le petit appareil romain, si fréquent dans la première période, se retrouve encore quelquefois, mais il est généralement remplacé par le moyen appareil. Dans nos provinces centrales, où les matériaux de construction se trouvent aisément de bonne qualité, on ne fit usage presque partout que du grand et du moyen appareil. L'appareil réticulé et l'appareil en feuilles de fougère, d'un effet assez agréable par la régularité symétrique des pierres qui les composent, se firent remarquer assez souvent aux façades occidentales. Il faut regarder ces deux appareils particuliers plutôt comme motifs de décoration que comme procédés usuels. *Voy.* CIMENT.

A partir du XIIe siècle, la construction des monuments religieux fut toujours faite en pierres de grand appareil.

Il est à remarquer que les pays riches en matériaux sont ceux où les traditions antiques se sont le mieux conservées; on y a également fait un usage à peu près constant du grand appareil, comme cela eut lieu dans le midi de la France. Seulement les assises ne sont pas toutes d'égale hauteur, et les pierres ne sont pas apprêtées avec autant de soin et de perfection que dans les monuments romains.

II.

Dans les archives du département de l'Yonne, à Auxerre, M. Quantin, archiviste, a retrouvé les mémoires des ouvriers employés aux travaux de la cathédrale de Sens, au XIVe siècle : ils se trouvent dans les comptes du chapitre. Les dépenses des tailleurs de pierre sont divisées par semaines; le compte porte le nom des ouvriers et le salaire que chacun d'eux gagne et que paye maître Gilo de Naily, chanoine, proviseur de la fabrique.

Première semaine de six jours. — A Pierre de Roissy, appareilleur du maître des œuvres, 15 sous tournois; à Jean de Fumo, 9 sous; à Girard de Roissy, 9 sous; à Alexandre, 9 sous; à Etienne Lonneciennes, 7 sous 6 deniers; à un nommé Prévosteau, 7 sous 6 deniers; pour le goujat, 3 sous, et 26 deniers pour le vin de la nouvelle œuvre; c'est-à-dire qu'à chaque semaine on donnait du vin aux ouvriers. Les tailleurs de pierre restent en ce petit nombre jusqu'à la 13e semaine qu'arrivent Hurt Chafaudier, son compagnon, et trois valets, puis Simon d'Ailly et Colin de Poilly. Ils font ordinairement des semaines de 6 jours.

La pension (*salarium*) du maître des œuvres, Nicolas de Calmis, est de 10 livres par an; il ne réside pas à Sens. Lorsqu'il vint, à la Saint-Jean, visiter l'œuvre, on lui paya 50 sous pour ses frais de voyage.

Son appareilleur, Pierre de Roissy, reçoit 50 sous de pension par an en sus du prix de ses journées.

La veille de la fête de l'Ascension, le chapitre fait donner pour 5 sous de vin aux maçons de l'œuvre; plus tard, nous leur verrons donner un mouton pour cette fête, qui paraît avoir été celle que les maçons ou tailleurs de pierre avaient choisie pour être leur propre fête.

Tel est le mode d'action et de travail des maçons de la cathédrale de Sens en 1330. Le prix de la journée du contre-maître ou appareilleur ne dépasse pas 2 sous 6 deniers tournois; celui de la journée d'un compagnon, 1 sou 6 deniers et même 15 deniers. Le charpentier gagne également 2 sous, et ses valets 1 sou par jour.

Une telle exiguïté de salaire doit étonner au premier coup d'œil, et on s'explique comment des gens, jugeant sur l'apparence, ont pu dire et écrire même que les cathédrales avaient été construites pour de faibles sommes; que le clergé, disposant à son gré de la personne de ses serfs, *gens taillables et corvéables à merci*, les forçait à y travailler et leur donnait à peine de quoi pourvoir à leur subsistance.

Mais en pénétrant plus avant dans les ténèbres du passé et en examinant attentivement les comptes des revenus des établissements religieux de Sens, on se forme une tout autre idée des choses.

Pour y parvenir, M. Quantin propose un calcul bien simple.

Il faut d'abord savoir combien la somme connue peut acheter de blé, et en comparant le prix de la mesure de blé connue en usage dans le temps et le pays dont il s'agit avec celui d'une mesure correspondante aujourd'hui, voir combien de fois ce prix de la mesure du blé du temps est comprise dans la somme qu'on veut évaluer.

Nous sommes assurés que le bichet de blé, mesure du chapitre de Sens, pesait 36 livres ou 23 litres à peu près, et que sa valeur, aux XIVe et XVe siècles, était de 2 sous 4 deniers tournois, et, de 1420 à 1520, de 3 sous tournois en moyenne.

Or, l'hectolitre de blé valant à Sens, ces dernières années, 19 francs en moyenne, les 23 litres du bichet ancien de la même ville vaudraient aujourd'hui 4 fr. 30 cent.

Veut-on apprécier, par exemple, les 623 livres tournois de la recette de la fabrique en 1319? en sachant d'abord qu'il fallait 2 sous 4 deniers pour avoir un bichet, lesquels 2 sous 4 deniers vaudront 4 fr. 30 c. (l'hectolitre supposé à 19 fr. et la livre de 20 sous, 36 fr. 85 c.), les 623 livres vaudront donc 22,957 francs.

Les 15 sous pour six jours payés à Pierre de Roissy, appareilleur, feront 2 sous 6 deniers, ou 4 fr. 60 c. par jour; l'ouvrier qui gagnait 9 sous par semaine, ou 18 deniers par jour, gagnerait 2 fr. 70 c.; le maître des œuvres, qui recevait 10 livres de pension par an, recevrait donc 368 fr. 50 cent.

Ces détails sur le prix des constructions ou de la main-d'œuvre nous ont paru mériter d'être mentionnés : ils sont fort curieux par eux-mêmes et propres à jeter quelque lumière sur une question importante. Nous possédons quelques-uns des comptes de la construction de la cathédrale de Tours au XIVe siècle. Ils ne sont pas moins curieux que ceux de Sens. Nous ne les faisons pas paraître ici, parce que nous ne connaissons pas exactement la valeur du blé à la même époque, en Touraine, et qu'on n'en pourrait pas tirer les mêmes inductions.

CONTRACTURE. — Retrécissement ou diminution qui se fait dans la partie supérieure des colonnes. On ne remarque de contracture que dans les colonnes des ordres classiques : elle n'a pas été usitée dans l'architecture du moyen âge, ou du moins les faits qu'on en pourrait citer ne seraient que de rares exceptions.

CONTRASTER. — En architecture, contraster signifie éviter la répétition de la même chose, pour plaire par la variété. Aucun style d'architecture n'a mieux réussi à éviter la monotonie que le style ogival : il fait usage, dans un plan où l'unité est toujours gardée, de contrastes inattendus et pleins de naïveté.

CONTRE-ABSIDE. — Le comité historique des arts et monuments appelle *contre-abside* l'abside placée à l'ouest, dans certaines églises, vis-à-vis de l'abside orientale, qui est la véritable abside régulière. Les contre-absides sont très-rares en France. Il y en a une à la cathédrale de Nevers. *Voy.* Abside.

CONTRE-ARCATURES DÉCOUPÉES. — Les festons ont été ainsi appelés dans les instructions du comité historique des arts et monuments. *Voy.* Festons.

CONTRE-BOUTER ou Contre-buter. — C'est empêcher la poussée d'une voûte ou d'une arcade avec un pilier et un arc rampant. *Voy.* Arc-boutant, Contre-fort.

CONTRE-CHEVRON. *Voy.* Chevron.

CONTRE-CLEF. — C'est un voussoir ou claveau joignant la clef à la droite ou à la gauche : il y en a deux, par conséquent, dans un arc.

CONTRE-CORBEAU. — Petit modillon placé entre deux plus grands, et qui reçoit la retombée de deux petits arcs que couronne un autre arc, portant sur les deux grands modillons. Cet arrangement fut en usage vers le commencement du XIIIe siècle.

CONTRE-COURBE ou Contre-Courbure. — On appelle *ogive à contre-courbe*, ou *contre-courbure* celle qui offre une forme concave au lieu d'une forme convexe. *Voy.* Arc, Ogive.

CONTRE-FORT. — Le contre-fort, dans sa plus simple construction, est un pilier élevé en saillie sur l'extérieur d'une muraille pour lui donner plus de solidité, ou relié à une muraille par un arc-boutant. Il est donc plus ou moins engagé et quelquefois entièrement isolé.

Le contre-fort a été employé pour consolider les murs des grandes églises, et il montre toujours une préoccupation de force et de durée que le constructeur a cherché à donner à l'édifice qu'il a élevé. Dès le commencement du XIe siècle, on a bâti des contre-forts le long des murailles des monuments religieux. On a même quelquefois bâti les murs de manière qu'en faisant des retraites successives, ils fussent très-épais à la base, moins épais au milieu et assez légers au sommet, et fissent, pour ainsi dire, contre-fort continu.

Les premiers contre-forts ne furent que des espèces d'éperons peu saillants et sans ornements; mais à mesure que les murailles s'élèvent à une hauteur considérable, ils prennent plus de force et d'importance. Au XIe siècle, vers la fin de la seconde époque romano-byzantine, dans la région absidale principalement, le contre-fort est en forme de colonne à demi engagée, avec base et chapiteau. Le contre-fort est aussi quelquefois composé de divers ressauts qui communiquent du mouvement à la construction.

Avant l'introduction des voûtes dans les églises, les contre-forts étaient établis arbitrairement par l'architecte, et à des distances qui n'étaient déterminées par aucune nécessité absolue de la construction. Mais du moment que les nefs sont couvertes de voûtes, les contre-forts sont placés à l'endroit où s'exerce la poussée des nervures, et ils deviennent d'autant plus vigoureux que les voûtes ont une plus grande portée et que les murs sont plus hauts. Au XIIe siècle, époque à laquelle on construisit beaucoup d'églises entièrement voûtées, les contre-forts sont épais et d'une masse considérable. Pour en dissimuler la pesanteur, les angles en sont ornés de colonnettes, et quelquefois la surface, au moins en plusieurs points, en est décorée d'appareils variés et coupée de distance à autre par des glacis. Chaque ressaut

est pourvu d'un larmier par-dessous, de manière à en assurer la conservation.

Au XIIIe siècle, les voûtes se développent encore et sont établies à une hauteur que l'œil mesure avec effroi. Quand on contemple, à l'intérieur des églises, ces voûtes qui ne semblent reposer que sur de fragiles appuis, l'imagination est saisie d'étonnement, et il faut que la raison intervienne pour calmer ses frayeurs. C'est, en effet, que la solidité des voûtes est assurée, surtout à l'extérieur, par de robustes contre-forts et des arcs-boutants qui vont affermir la muraille au point où la poussée doit avoir lieu. Dans les endroits où la poussée doit être plus forte, on établit, pour la neutraliser, des contre-forts qui supportent deux arcs-boutants. Au XIIIe siècle, les contre-forts sont ornés de colonnettes sur leurs angles et couronnés de pinacles ou clochetons. Les faces en sont interrompues de distance en distance par des ressauts, et parfois décorées de clochetons aplatis ou d'espèces de frontons, dont les rampants sont couverts de feuilles recourbées au sommet.

Les grands édifices à cinq nefs ou à trois nefs, avec chapelles sur leurs flancs, offrent deux rangs de piliers et par conséquent deux rangs d'arcs-boutants; le premier rang des piliers latéraux se trouve dans l'intérieur de l'église, où il se dissimule sous les profils du pilier ordinaire; le second est enclavé dans le mur.

Le contre-fort est devenu un membre d'architecture tellement essentiel au style ogival qu'il entre constamment dans la construction et même dans la décoration de tous les objets, comme les reliquaires, qui empruntent leur ornementation ou leur forme à l'architecture. C'est ainsi que l'on voit des contre-forts d'une grande délicatesse d'exécution aux tombeaux d'autel, aux niches, aux châsses, aux œuvres d'orfévrerie, aux chandeliers, etc.

Les contre-forts qui appuient des angles droits, soit à une tour, soit au bout d'un transsept ou d'une chapelle, décrivent eux-mêmes entre eux un autre angle droit opposé par le sommet. Ils semblent n'être que la terminaison du mur qui est derrière eux; on voit aussi, cependant, l'angle droit butté par un seul contre-fort, qui se déploie alors en prolongement de la diagonale. La première disposition est presque la seule en usage jusqu'au XIVe siècle; à partir de cette époque, c'est la seconde qui domine presque exclusivement.

L'architecture de la renaissance a fait usage des contre-forts, à peu près de la même manière que l'architecture ogivale pure, à l'exception des clochetons ou pinacles, qui furent modifiés. Dans l'architecture moderne, on est obligé souvent, par les nécessités de la construction, d'établir des contre-forts dans les grands monuments. On a cherché à les dissimuler sous des formes parfois singulières, toujours désagréables, de consoles renversées, etc.

Voici comme nous avons apprécié l'effet des contre-forts et des arcs-boutants, autour des églises gothiques, dans notre *Archéologie chrétienne*, pag. 237 : « Les clochetons couronnés de pyramides octogones se dressent autour de la cathédrale comme une épaisse forêt. De tous les côtés, on voit les courbes des arcs-boutants s'entre-couper en venant s'appuyer sur les contre-forts. Ce système d'arcs-boutants si nombreux et si importants, employés à l'extérieur des édifices gothiques, passe aux yeux de quelques-uns pour une merveille de construction et l'application d'une science avancée, tandis que d'autres le considèrent, au contraire, comme une imperfection, et ne voient dans ces immenses arcs en pierre que des étais, pour ainsi dire, dont on n'a pas osé dégager l'édifice.

« Il est incontestable que ce système fut imposé par la nécessité aux architectes des églises ogivales; ils ne pouvaient assurer la solidité des murailles, sans cesse poussées par la pesanteur des voûtes, sans les buter fortement par de nombreux et solides appuis. Nous ne pouvons cependant nous empêcher d'admirer le génie inventif des architectes chrétiens, qui parvint à faire de cette nécessité un motif particulier de décoration. *Voy.* ARC-BOUTANT. Les angles des contre-forts furent ornés de colonnettes, leurs faces chargées d'ornements, ou coupées à jour pour servir de niches à de belles statues. La pointe pyramidale posée au sommet fut garnie, sur ses bords, de crosses végétales, et terminée par une touffe de feuilles épanouies. Comme les arcs-rampants allaient soutenir le haut des murs, on sut en tirer un parti excellent pour l'écoulement des eaux pluviales du grand comble. On les creusa d'un aqueduc dans toute leur longueur, et pour rejeter les eaux à une grande distance des fondations, on prolongea le canal par une forme bizarre de monstre ou de chimère. »

CONTRE-IMBRICATION. — Lorsque les imbrications, au lieu d'être formées de corps avançant les uns sur les autres, comme les écailles d'un poisson, présentent, au contraire, des découpures creuses en retrait les unes sur les autres, on les appelle *contre-imbrications*. Ce terme a été donné et expliqué dans les *Instructions* du comité historique des arts et monuments. Il est à remarquer que dans plusieurs clochers appartenant à des églises entièrement à plein cintre, on voit des contre-imbrications figurant des ogives, et qui ne semblent pas avoir été taillées postérieurement aux autres parties de l'édifice.

CONTRE-LOBES. — Cette expression se trouve dans les *Instructions* du comité historique des arts et monuments. Les *contre-lobes* sont les festons arrondis qui garnissent les intrados de quelques arcs. On les appelle *contre-lobes*, parce qu'ils sont le contraire des lobes : ceux-ci sont saillants, les autres sont creux.

CONTRE-RETABLE. — Pièce principale d'un retable, formée par un tableau ou un

bas-relief. *Voy.* Retable, Autel. On ne voit de contre-retable qu'aux autels non isolés.

CONTRE-ZIGZAGS. — *Voy.* Chevron. Les contre-zigzags sont des chevrons dont les angles sont opposés.

CONVENANCE ARCHITECTURALE.—Un édifice quelconque doit toujours être en rapport avec sa destination : tel est le premier principe qui doit diriger l'architecte lorsqu'il le bâtit, et guider l'artiste ou l'antiquaire qui l'apprécie. Or c'est là précisément ce qui fera à jamais la gloire de nos monuments religieux du moyen âge.

L'ensemble, le plan, l'ordonnance, les accessoires, les détails, tout y est en harmonie avec les idées chrétiennes, avec les besoins du culte catholique; en un mot, tout s'y trouve motivé par les *convenances* de la liturgie et de l'esprit chrétien. *Voy.* Disposition des églises.

C'est là ce qui excite l'enthousiasme des appréciateurs éclairés de nos vieux monuments gothiques. Et non-seulement l'architecture y est en rapport de convenance avec la célébration des mystères chrétiens et la pompe des cérémonies du culte, mais encore elle y répond, par ses dispositions et ses ornements, aux diverses impressions de l'âme.

Le sanctuaire tel qu'on l'a fait avant la renaissance de l'art païen est celui qui offre le plus d'analogie avec le sanctuaire de notre cœur, plein de profondeur et de mystère, souvent brisé, où règnent le vague et l'infini, d'où partent des soupirs qui s'élèvent sans cesse. On a dit, avec un dédain affecté, que nos bons aïeux n'avaient guère songé à ces dispositions symboliques dont on leur fait honneur aujourd'hui. Soit ! Nous verrons tout à l'heure que si leurs architectes, trop ignorants, avaient en vue bien moins la pensée qu'une forme capricieuse, il faut convenir que le hasard les a admirablement servis. En attendant, entrons dans un de ces temples innombrables qu'ils ont élevés : c'est Notre-Dame de Paris, c'est la cathédrale d'Amiens, ou celle de la vieille capitale de la Normandie. Le nom de la vénérable basilique, où tant de générations croyantes vinrent prier, vous a déjà remué l'âme et préparé aux plus salutaires impressions. Son portail grandiose, qui ne peut être la façade d'aucun autre monument, n'a pas besoin d'une inscription en grosses lettres, comme ceux de la Madeleine et de Notre-Dame de Lorette, à Paris : de loin vous savez déjà que c'est là la maison de Dieu ; et comme la dévotion envers Marie prit un nouvel essor au XIIe siècle, presque toujours une statue colossale de la protectrice de la France vous avertit que la première église du diocèse l'a prise aussi pour sa patronne. Vous voilà sous le portique : « De là, dit M. de Caumont, l'œil « saisit tout l'espace du temple, parcourt la « nef centrale, glisse avec étonnement sous « ces voûtes à la fois légères et gigantesques, « pour venir se perdre dans le lointain où « apparaît le rond-point, et alors on ne peut « se défendre d'une vive exaltation, d'une « sorte de tressaillement ; cet aspect frappe « les sens comme le ferait une poésie sublime, ou une belle mélodie. » Avancez : voici le plan symbolique qui domine, la croix ! Admirez ce vague et mystérieux lointain, cette multitude de chapelles qui rayonnent autour de l'abside, ces nefs prolongées dont les colonnettes en faisceaux se confondent et se perdent dans la perspective ; levez la tête pour contempler *ces voûtes noires de siècles* (1) qui sont suspendues à plus de cent pieds d'élévation ; considérez ces immenses fenêtres ; à midi même vous pourrez fixer vos regards sur ces vitraux aux mille couleurs ; leur éclat doux et velouté vous permettra d'y lire, en tableaux, l'histoire des deux alliances. Puis allez vous recueillir derrière un de ces piliers, si, toujours plus pénétré de crainte et de respect, vous n'osez, comme le publicain de l'Évangile, regarder au fond du sanctuaire. Vous avez oublié le monde dans ce lieu digne de la Divinité. Mais le jour baisse, la lampe seule répand une faible lueur qui invite au recueillement ; la cloche de l'Angélus sonne ; il faut sortir, et vous sortez à regret, bénissant celui qui est venu consoler l'humanité par sa présence, celui qui nous a comblés de bienfaits et qui a inspiré au génie chrétien la création de ces asiles où l'âme se repose si bien des fatigues du dehors. L'auteur, très-peu orthodoxe, d'un voyage de Paris à la mer, s'écrie lui-même, à la vue de la merveilleuse église de Saint-Ouen : « Voyez ! voyez ! Devant tant de prodiges liés l'un à l'autre avec une magie divine, si vous restez froid, si des larmes d'admiration ne vous viennent pas aux yeux, je vous plains alors : c'est que vous n'avez jamais ni souffert, ni pleuré. » Qui parlera ainsi à la vue de nos églises modernes ?

Examinez ces voûtes que l'antiquité n'a jamais osé faire si larges : il y en a qui ont à peine six pouces d'épaisseur ; elles ne sont pas en grosses pierres de taille, mais en petites pierres noyées dans le mortier ; quelques-unes restent découvertes depuis la révolution sans que les pluies, si fréquentes dans le nord, les aient endommagées. Au dehors sont des arcs-boutants dont la courbe gracieuse va porter à l'aplomb des murs extérieurs sur des piliers-boutants qui, comme à Beauvais, n'ont guère plus de trente pouces à chaque face et sont surmontés de jolis clochetons. On dirait qu'ils ne sont là que pour l'ornement : cependant leur âge prouve déjà que leur résistance est en équilibre avec la pesanteur des masses qui pèsent sur eux. Et ce sont là les œuvres des temps qu'on appelle barbares ?

La description des monuments de style ogival est une matière inépuisable. Les poëtes et les prosateurs romantiques y ont puisé et y puisent encore une foule de détails intéressants : malheureusement ils ne sont pas tous inspirés par un attachement vif et sincère pour notre culte : quelquefois même vous trouvez à la fin des pages les plus déli-

(1) Châteaubriand.

cieuses une pensée dont l'impiété attriste autant qu'elle étonne. Quelques-uns s'écrient: « Le génie qui inspira ces créations sublimes s'est éteint avec la foi ! » Ce n'est pas ici la place d'une réfutation : notre religion éternelle a eu contre elle des ennemis bien autrement redoutables que nos romanciers! Il est trop vrai que nous avons peu d'espoir de voir encore la foi et le zèle enfanter tant de prodiges pour nos églises ; mais le catholicisme est bâti sur une pierre qui défie les efforts du temps et de l'erreur, et si nous ne voyons plus surgir de nouvelles cathédrales comme celles du moyen âge, nous prierons dans une cabane, s'il le faut, et nous n'aurons que plus d'admiration pour les admirables basiliques qui resteront debout.

L'auteur d'une récente description de la cathédrale d'Amiens dit sur la fin ces paroles qui nous amènent à notre sujet : « En con« templant la noble basilique, la première « merveille léguée à la France par la France, « on sent qu'une grande et sainte pensée « présida à cette œuvre gigantesque, lors« que de nos jours une cité des arts voit éle« ver dans son sein des temples aux formes « antiques et païennes, aux toits plats, aux « colonnes lourdes et massives : l'âme, sous « leurs galeries étroites, manque d'air et « d'espace pour prendre son essor. » Je voudrais encore pouvoir citer en entier le morceau si remarquable qui termine le *Cours d'Architecture religieuse*, professé à Caen par M. de Caumont, page 268 et suivantes. Le savant auteur se résume en disant que la forme est tout dans l'architecture antique, et que dans l'architecture ogivale il y a la forme et la pensée : que si la première est plus pure comme art, la seconde est plus touchante et plus religieuse. Il ajoute même, et je cite ses expressions : « Que les basiliques « de Saint-Pierre de Rome, de Saint-Paul de « Londres, de Sainte-Geneviève de Paris, « chefs-d'œuvre de l'école moderne, sont « loin, malgré leur grandiose et leur somp« tuosité, d'exciter en nous ce sentiment « involontaire de vénération et de grandeur, « cette émotion indéfinissable qui s'empare « de notre âme quand nous contemplons, « même avec des dispositions indifférentes, « l'intérieur des édifices étonnants, bâtis « dans les XII^e, XIII^e et XIV^e siècles.

CONVENTUEL. — On appelle *bâtiments conventuels* ceux qui font partie d'un couvent, d'un monastère ou d'une abbaye ; et *église conventuelle*, toute église appartenant à une maison religieuse ou régulière.

COQUILLE. — La voûte en coquille est une voûte en quart de cercle ouverte, dont le pôle est au milieu du fond sur l'imposte, duquel s'élèvent des rangs de voussoirs qui s'élargissent comme les côtes des coquilles jusqu'à la face; elle sert à couvrir des niches. Elle fut employée souvent dans l'architecture de la renaissance, et les artistes l'ont exécutée avec une rare élégance.

CORBEAU. — Le corbeau, en architecture, est le nom générique de toute pierre saillante destinée à porter quelque objet, comme la corniche de l'entablement. On emploie très-souvent le mot corbeau comme synonyme de modillon. Le corbeau ou modillon, dans l'architecture antique, est supposé représenter l'extrémité des chevrons de la charpente du comble. Il n'y a que les ordres dorique, corinthien et composite, qui en aient fait usage.

L'architecture chrétienne, au moyen âge, a fréquemment employé les corbeaux ou modillons, au-dessous des corniches de l'entablement, à l'extérieur des églises. On voit cependant des exemples de leur emploi à l'intérieur des édifices, comme à la nef de Saint-Maurice d'Angers, de Notre-Dame de la Couture au Mans, et de la cathédrale de Metz.

Dans le style romano-byzantin primordial, les corniches sont très-simples et s'appuient sur des modillons qui simulent l'extrémité des solives et ne sont pas taillés en figures grimaçantes, comme cela eut lieu souvent aux XI^e et XII^e siècles. A cette dernière époque, en effet, les corbeaux présentent les formes les plus variées; ce sont des têtes d'hommes ou d'animaux fantastiques, des feuilles ou des fruits, des volutes, des étoiles à quatre rayons ou des fleurs à quatre pétales, des angles de corniche, quelquefois même des obscénités.

Les modillons ou corbeaux sont fréquemment réunis deux à deux par un petit arc, comme on peut le voir à la façade de Notre-Dame de Poitiers; ce genre de couronnement, appelé *arcature* (*Voy.* ce mot), a été observé sur tous les édifices de quelque étendue. Cette espèce de corniche, d'un bon effet, suit souvent l'inclinaison des rampants des toits, comme, dans certains monuments de l'architecture antique, les modillons placés sous la pente des frontons. En Bourbonnais, en Auvergne et dans le Nivernais, les modillons affectent une forme particulière : on ne peut guère les comparer qu'à des consoles assemblées. En Provence, on remarque des corniches soutenues sur des consoles renversées, comme dans les monuments d'ordre corinthien; la partie inférieure de la console est ornée d'une feuille d'acanthe. Enfin, en Italie, et surtout dans la Lombardie, dans le midi et l'est de notre pays, ainsi que dans les provinces que baigne le Rhin, les modillons du couronnement et les cordons qui indiquent les étages, présentent de légères arcatures de très-peu de relief. Dans les *Instructions* du comité des arts et monuments (2^e cahier, pag. 56), il est dit que ce couronnement doit son origine à l'imitation des arcatures de briques, disposées en *opus spicatum*, qui forment le sommet de la muraille dans quelques constructions romaines des bords du Rhin. Nous ne pensons pas que ce soit là l'origine véritable de cette ornementation : les plus anciens et les plus nombreux exemples s'en trouvent en Italie.

Il faut noter qu'à l'époque de transition, au XII^e siècle, la corniche fut plus ornée qu'au XI^e siècle, tandis que les corbeaux ou modillons se simplifièrent considérablement.

Ils furent réduits à la forme de consoles terminées inférieurement en pointes serrées et aiguës, comme des dents de scie. En architecture, de même que dans tous les arts, il n'y a jamais passage brusque d'une forme à une autre forme; aussi, pendant quelque temps, retrouve-t-on encore les modillons à têtes grimaçantes, employés conjointement avec les premiers; quelquefois même l'alternance est parfaitement régulière.

L'architecture ogivale a fait peu usage des corbeaux : on en voit cependant dans quelques églises. Ils sont remplacés communément par les *feuilles entablées*, c'est-à-dire par des feuilles largement épanouies au-dessous de la corniche.

CORBEILLE. — On appelle *corbeille* d'un chapiteau la partie qui se trouve entre l'astragale et le tailloir. On considère la corbeille dans sa forme générale et indépendamment de ses ornements ou des feuillages qui l'enrichissent. Dans les monuments de la période romano-byzantine, la corbeille du chapiteau reçoit des formes très-variées. Elle peut être cylindrique, cubique, conique, en cône tronqué et renversé; cordée, c'est-à-dire en forme de cœur; pyramidale, ou en pyramide tronquée et renversée; urcéolée, c'est-à-dire resserrée un peu au-dessous de son sommet; campanulée ou en forme de cloche (*Voy.* CAMPANE); infundibuliforme, ou en forme d'entonnoir; godronnée, c'est-à-dire garnie de godrons ou renflements; scaphoïde, ayant une certaine ressemblance avec une barque ou nacelle. Cette désignation des différentes formes de la corbeille des chapiteaux a été faite dans les instructions du comité historique des arts et monuments.

CORDELIÈRE. — Une guirlande de feuilles ou de fleurs entourant l'écusson d'une dame fut longtemps le symbole de son célibat ou de son veuvage; mais, depuis le XV^{e} siècle, on trouve cet ornement remplacé par une cordelière en filets à nœuds, et les écrivains les plus experts dans l'art héraldique ne sont pas d'accord sur l'origine de cet usage.

Les uns disent que, dès l'année 1470, Louise de La Tour d'Auvergne, veuve de Claude de Montaigu, tué dans un combat, avait pris pour devise une cordelière à nœuds rompus, avec ce jeu de mots bien conforme à l'esprit de l'époque : *J'ai le corps délié*. Les autres donnent la priorité à Marie de Clèves, mère de Louis XII, dont on voyait le blason ainsi environné sur les vitraux de l'église des Cordeliers de Blois.

Ce qui paraît plus certain, c'est que la reine Anne de Bretagne, afin de témoigner la dévotion particulière qu'elle portait à saint François d'Assise, patron de son père, créa, pour les veuves et demoiselles de sa cour, un *Ordre de la Cordelière*. De même que le roi donnait aux chevaliers de Saint-Michel un collier à coquilles, cette princesse choisit pour signe distinctif de sa nouvelle institution un collier à nœuds, imitant le cordon des religieux franciscains : elle le conféra surtout aux nombreuses demoiselles qu'elle se plaisait à élever à ses frais dans son palais, et qu'elle nommait *ses filles*. Dès lors, les dames de l'ordre mirent le collier autour de leurs armoiries. La reine elle-même leur en donna l'exemple, après la mort de son premier époux, Charles VIII, arrivée en 1498. En même temps, elle adopta la légende déjà attribuée à Louise de La Tour d'Auvergne.

Des historiens médisants ont remarqué, à cette occasion, qu'elle fut mal inspirée dans son choix, car elle boitait et elle avait la taille très-peu déliée.

Nous trouvons la cordelière, non pas autour de l'écu d'armoirie, mais sur d'assez nombreux monuments, vers la fin du XV^{e} siècle et au commencement du XVI^{e}. En Touraine, dans le Blésois et ailleurs, on en rencontre fréquemment des exemples, notamment au tombeau des enfants de Charles VIII et de la reine Anne de Bretagne, à la cathédrale de Tours, à la chapelle du château de Loches, etc.

Sur l'*Ordre de la Cordelière*, vrai ou prétendu, on peut consulter l'abbé Justin, tom. II, c. 89, pag. 845, et Favyn, *Hist. de Nav.*, liv. X, pag. 524, et liv. XVIII, pag. 1270.

En architecture, on appelle quelquefois *cordelière* une moulure ronde, taillée en forme de corde.

CORDON. — Le cordon, en architecture ou en sculpture, est une moulure ou une réunion de moulures, quelquefois lisses, d'autres fois ornées, qui sert à différents usages, comme de marquer des divisions sur la surface d'une muraille, ou entre différents membres d'architecture.

Au XI^{e} siècle, les cordons sont presque toujours des larmiers dont les arêtes sont souvent abattues. Au XII^{e} siècle, ils se composent de moulures d'un profil quelquefois compliqué; ils sont ornés de feuillages au XIII^{e} siècle et au XIV^{e}, et très-souvent garnis de *feuilles entablées*. Au XV^{e} siècle, dans un très-grand nombre de cas, ils consistent en un rinceau de feuilles de vigne, de chardon, etc. Ceux qui sont formés uniquement de moulures sont ordinairement d'un profil très-fin, mais d'une extrême complication.

Les Anglais appellent *string* ou *string-course* le cordon orné de l'architecture du moyen âge. Suivant la définition commune qu'ils en donnent, c'est une bande ou ligne horizontale de moulures sur une construction, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur.

On a quelquefois regardé comme ayant une signification symbolique le *cordon* ou *string-course* qui suit le contour entier d'une église à l'intérieur : il figurerait le lien qui unit ensemble tous les membres de l'Eglise spirituelle, comme il rattache entre elles toutes les parties de l'église matérielle.

CORINTHIEN. — L'ordre corinthien est celui que l'on a toujours regardé comme le plus propre à donner l'idée d'une grande richesse d'architecture et de décoration. On prétend que l'invention de l'ordre corinthien est due à un sculpteur athénien, du nom de Callimaque. Vitruve en rapporte l'histoire dans son IV^{e} livre, chap. 1er. L'origine du

chapiteau corinthien, ainsi racontée, ressemble beaucoup à une fable; mais cette fable est si riante que nous devons la conserver, comme nous devons respecter la disposition de la feuille d'acanthe que le premier auteur de ce chapiteau a su déployer avec tant de goût. Callimaque, dit-on, passant près du tombeau d'une jeune fille grecque, aperçut sur le gazon, au milieu d'une touffe de cyprès et de lauriers-roses, une corbeille pleine de fleurs, recouverte d'une large tuile. Autour de la corbeille, offrande de souvenir, de grandes feuilles d'acanthe, favorisées par la saison, s'étaient épanouies, et en montant jusqu'à la tuile s'étaient gracieusement recourbées en volute. Cet ensemble parut à l'artiste si frais et si élégant, qu'il en traça sur-le-champ un croquis, auquel il ajouta la régularité que ne donne jamais la nature. Le chapiteau corinthien est orné de deux rangs de feuilles, de huit grandes volutes et de huit petites qui semblent soutenir le tailloir. *Voy.* CHAPITEAU.

Il nous est parvenu beaucoup moins de monuments de l'ordre corinthien faits par les Grecs que de ceux des autres ordres. A voir les débris qui ont échappé au temps, on pourrait croire qu'ils donnèrent toujours la préférence à l'ordre dorique. Les monuments d'ordre corinthien, dont on découvre des restes à Athènes et dans d'autres villes grecques, sont pour la plupart des ouvrages des Romains. C'est à Rome qu'il faut aller chercher les plus beaux modèles de cet ordre. Le caractère de richesse attaché au corinthien tient aux proportions, aux formes, à leur disposition nombreuse et variée, autant qu'à la sculpture qui en embellit les détails. *Voy.* ORDRE, BASE, CHAPITEAU, ENTABLEMENT.

CORNICHE. — I. Le mot corniche vient du latin *coronis*, qui signifie *achèvement*, *couronnement*; c'est un membre d'architecture, faisant la troisième partie de l'entablement et lui servant de couronnement. On entend aussi par le mot corniche toute saillie à profils, qui couronne, ou recouvre, ou est censée protéger un corps vertical, comme un piédestal, un contre-fort, un pilier.

La corniche toscane est la plus simple de toutes: elle a peu de moulures et elle n'a point d'ornements. La corniche dorique est ornée de mutules et denticules. La corniche ionique a quelquefois ses moulures taillées d'ornements, avec des denticules. La corniche corinthienne est celle qui a le plus de moulures; elle est ornée de modillons, quelquefois de denticules. La corniche composite a des moulures taillées, des denticules et des canaux sous son plafond.

On appelle *corniche de couronnement* celle qui est la dernière d'une façade; *corniche architravée*, celle qui est confondue avec l'architrave, la frise en étant supprimée; *corniche mutilée*, celle dont la saillie est retranchée et coupée au droit du larmier, ou réduite en plate-bande avec une cymaise; *corniche en chanfrein*, celle qui est la plus simple et qui n'a point de moulures; *corniche continue*, celle qui, dans toute son étendue et ses retours, n'est interrompue par aucun corps; *corniche coupée*, celle qui ne règne pas de suite, mais qui est interrompue dans son cours par quelque corps; *corniche circulaire*, celle du dehors ou du dedans de la tour d'un dôme; *corniche cintrée*, celle qui, dans son élévation, est tournée en arcades; *corniche rampante*, celle d'un fronton aigu.

II.

Dans les monuments religieux du moyen âge, la corniche commence par être de la plus grande simplicité durant l'époque romano-byzantine primordiale. Les premiers architectes chrétiens brisèrent l'entablement antique et n'en conservèrent que la corniche: souvent cette partie est construite de la manière la plus barbare. Elle consiste fréquemment, à l'extérieur, en un simple larmier soutenu par des modillons carrés ou en chanfrein. Au XI^e siècle et au XII^e, la corniche est parfois chargée d'ornements variés et formée de moulures très-nombreuses; on y voit des damiers et des ornements géométriques de différent genre.

Dans les monuments à ogives, l'agencement particulier des toits fit abandonner l'usage des corniches. Après le milieu du XIII^e siècle, en effet, les corniches proprement dites commencent à disparaître, ou du moins les moulures qui les représentent sont si peu considérables que l'on peut dire avec vérité qu'elles n'existent plus.

CORPORAL. — Le corporal est un linge bénit, sur lequel on pose les espèces consacrées pendant la messe. Nous en dirons un mot seulement sous le rapport archéologique. Il doit être en toile de lin, et jadis il recouvrait l'autel en entier. On trouve le mot *corporal* usité dès la plus haute antiquité ecclésiastique. Il est employé dans tous les ordres romains, dans le sacramentaire de saint Grégoire, dans saint Isidore de Séville, dans les Capitulaires des rois de France de l'an 810. *Voy.* AUTEL, *accessoires de l'autel durant la période romano-byzantine.*

COSTUME. — Pour la reproduction des vitraux d'église, suivant le style usité aux différentes époques du moyen âge, les artistes modernes sont embarrassés souvent pour le costume à donner aux divers personnages. Il n'y a évidemment aucun embarras possible, quand il s'agit de restaurer des vitraux historiques, exécutés à une époque connue. Le restaurateur est forcé de suivre avec la plus grande exactitude les modèles qu'il trouve dans l'œuvre primitive, sans pouvoir s'en éloigner en quoi que ce soit. Ainsi, s'il s'agit de restaurer des verrières du XIII^e siècle, de restituer quelques personnages qui ont été brisés, ou de refaire quelques panneaux qui ont disparu, les poses, les costumes et tous les détails de la composition doivent être imités, que dis-je, copiés. Ce travail difficile et délicat ne saurait être confié qu'à des artistes de goût, très-versés dans la connaissance de l'iconographie chrétienne et dans les études archéologiques.

Voici où naît la difficulté. Lorsqu'il faut

placer des vitraux peints dans une vieille église, du XIIIe siècle par exemple, qui en est absolument dépourvue, est-il nécessaire de donner aux personnages des costumes usités au XIIIe siècle, lorsque les traits historiques représentés appartiennent à un autre siècle? En un mot, est-il nécessaire de commettre une faute de chronologie et d'histoire? Ainsi, dans une composition figurant un trait de l'histoire de l'Ancien Testament, faudra-t-il habiller Josué comme un chevalier des croisades, avec une cotte de mailles et un casque en acier, lui mettant en main une bannière surmontée de la croix? Nous pensons que cela n'est point nécessaire. L'archéologie est fondée sur des principes rationnels : elle ne forcera jamais un artiste à s'engager dans une fausse voie. Or ne serait-ce pas diriger l'art chrétien dans une fausse route que d'astreindre les artistes à copier servilement les tableaux sur verre composés et exécutés au moyen âge? S'il en était ainsi, il faudrait se resigner à calquer les tableaux anciens, et ne rien composer pour la première fois. Ne serait-ce pas condamner l'art religieux à la barbarie et à la stérilité, et éteindre l'enthousiasme et l'inspiration?

Les vitraux modernes seront irréprochables sous le rapport de l'archéologie, s'ils sont exécutés selon le *style* de l'époque archéologique à laquelle appartient le monument. Le style est caractérisé par une certaine manière de faire, par la pose des personnages, la recherche ou la simplicité des draperies, le système de la décoration et ces mille détails qu'il est assez difficile de décrire, mais que l'œil de l'archéologue et de l'artiste apprécie aisément. L'effet des vitraux modernes, en style du XIIIe siècle, sera comparable à celui des vitraux anciens, quoique les premiers soient d'un dessin pur et correct, tandis que les derniers seront d'un dessin le plus souvent fort imparfait, si dans ceux-là, comme dans ceux-ci, on emploie des verres hauts en couleur, vigoureux de ton, épais, réunis ensemble par des plombs également solides; si les morceaux de verre sont de petite dimension, de façon à produire, de loin, l'effet d'une mosaïque harmonieuse et douce à l'œil ; si les draperies des costumes, quels que soient d'ailleurs ces costumes, sont traitées avec la simplicité usitée au XIIIe siècle, c'est-à-dire avec des traits vigoureux et des demi-teintes propres à soutenir la fermeté des traits principaux ; si la composition est tranquille et sage, sans ces mouvements exagérés que certains artistes modernes appellent de l'expression et qui ne sont souvent que la caricature des sentiments naturels ; si, enfin, les détails de l'ornementation sont fidèlement reproduits et traités avec la même sobriété ou la même abondance, selon les circonstances, en évitant ce fini précieux qui ne fut usité qu'au XVIe siècle.

Comment, en effet, la correction du dessin, la pureté du trait, la régularité de la forme, qui doivent être de toutes les époques et de tous les styles, pourraient-ils nuire à l'effet d'un vitrail en *style du XIIIe siècle?* Ce serait une puérilité que d'attacher de l'importance, comme style, à la barbarie du dessin. Quant à la naïveté de la composition, elle est fort intéressante ; mais nous n'y saurions prétendre, attendu que les artistes anciens faisaient usage de leur génie propre et de leurs ressources, comme les artistes modernes font usage de tout ce qu'ils ont à leur disposition, en fait de talent, de science, d'expérience et de ressources particulières. On ne fait jamais remonter un art quelconque à son berceau ; on peut le ramener à des traditions originelles, à une voie meilleure, à des procédés plus convenables ; on ne lui fera jamais reprendre le caractère naïf, qui n'appartient qu'aux époques hiératiques.

Il peut se présenter des difficultés bien plus graves encore, sous le rapport du costume, dans l'exécution des vitraux peints, que celles que nous avons exposées. On construit actuellement de nombreuses églises en style chrétien du moyen âge, grâce à une heureuse réaction due aux travaux archéologiques. Ces églises peuvent être dédiées à des saints dont la canonisation est postérieure au XIIIe ou au XIVe siècle, par exemple, dont on aura choisi le style architectural pour la construction de l'édifice. En fait, on a placé des monuments de ce genre sous un vocable inconnu au moyen âge, en l'honneur de la dévotion au sacré cœur de Jésus, sous l'invocation de la sainte Vierge conçue sans péché, sous celle de saint Louis de Gonzague, de saint François Xavier, de saint François de Paule, de saint Vincent de Paul, etc. Comment habillera-t-on dans le costume du XIIIe siècle des saints personnages qui ont vécu trois ou quatre siècles plus tard? Où trouver un modèle du *sacré Cœur de Jésus* dans les verrières anciennes? Comment représenter la sainte Vierge, honorée dans son immaculée Conception, si on n'adopte pas la figure aujourd'hui consacrée pour rappeler ce mystère? Dans les cas ci-dessus mentionnés, il faut évidemment suivre le *style* de l'époque architectonique choisie pour la construction du monument, et ne pas s'écarter des costumes historiques des personnages dont on représente les actions les plus mémorables.

Ne serait-ce pas une exigence ridicule que celle qui voudrait priver la piété chrétienne de la représentation des saints qui ont vécu dans des temps rapprochés des nôtres? L'Église a placé sur nos autels des saints que sa bienheureuse fécondité a produits depuis le XIIIe siècle : pourquoi ne les pourrions-nous pas honorer par des images dans des églises bâties de nos jours? Il est donc nécessaire que l'art soit au service de la liturgie. L'archéologie pratique doit être la servante de la religion, et non la régulatrice de nos saintes cérémonies, de nos objets de dévotion, de nos images pieuses. *Voy.* CONVENANCE, AMEUBLEMENT.

COTE. — Les côtes sont les listels ou filets longitudinaux qui séparent les cannelures sur le fût des colonnes cannelées. On ap-

pelle *côtes de dôme* les saillies qui excèdent le nu de la convexité du dôme dans le sens de la hauteur ; elles sont quelquefois simples, en forme de plates-bandes ; d'autres fois elles sont ornées de moulures. Les *côtes de coupe* sont des saillies qui séparent la douille d'une voûte sphérique en parties égales. Elles sont parfois enrichies de compartiments.

COTÉ (Bas). *Voy.* Collatéraux, Nefs, Bas Côtés.

COUDÉE. La plupart des monuments antiques sont mesurés par *coudées.* Cette mesure eut d'abord pour type vague la longueur de l'avant-bras, depuis le coude jusqu'à l'extrémité des doigts, la main étant étendue. Cette mesure a été ensuite précisée, mais de diverses manières, dont aucune ne nous est connue que par des conjectures plus ou moins incertaines. Quelques auteurs donnent à la coudée dont parle l'Ecriture 1 pied 824 millièmes de pied, ou la 400e partie d'un stade ; d'autres réduisent cette longueur à 1 pied 4 pouces 5 lignes (pied du Capitole, lequel a 10 pouces 10 lignes et 6 points), mesurés sur le pied de France. Selon Vitruve le pied faisait les deux tiers de la coudée. Suivant des observations et des conjectures ingénieuses faites au commencement de ce siècle et consignées dans la collection des Mémoires de l'expédition d'Egypte, la coudée égyptienne, la même vraisemblablement que celle des Hébreux, aurait été de 19 pouces 6 lignes du pied de France.

COUPE. — I. On appelle *coupe*, en architecture, le dessin géométral de la section verticale d'un édifice. La coupe a pour but de faire voir la distribution des étages et le système de construction de l'intérieur de l'édifice, de même que le plan en fait connaître la distribution sur la superficie du terrain et que l'élévation en montre les façades extérieures. On multiplie les coupes selon qu'il est nécessaire pour faire connaître les détails intérieurs, l'épaisseur des murailles à diverses hauteurs, l'agencement des combles, etc. Sans cela il serait impossible de comprendre un projet de construction, ou de rendre compte, uniquement par la description, d'un monument ancien de quelque importance.

II.

La *coupe des pierres* est l'art de tailler les pierres pour former, par leur assemblage, des arcs, des voûtes, des pièces de construction de toutes les formes. Cet art, qu'on appelle aussi *art du trait* ou *stéréotomie*, est celui qui apprend à donner aux pierres la forme qu'elles doivent avoir pour se soutenir avec solidité dans les positions qu'il faut qu'elles occupent. L'étude de la coupe des pierres, basée sur la géométrie, a été portée au plus haut degré au xve siècle et au xvie, époque où les artistes aimaient à se créer des difficultés pour avoir l'honneur de les vaincre, sentiment qui leur fit entreprendre et exécuter des travaux vraiment surprenants, mais qui ne sont pas toujours d'un goût irréprochable.

III.

Dans la construction, *coupe* signifie l'inclinaison des claveaux. On dit ainsi : donner peu ou beaucoup de coupe à un voussoir, pour indiquer que ses lits se rapprochent ou s'éloignent de la perpendiculaire.

COUPOLE. — On appelle coupole la partie concave d'une voûte sphérique, telle que l'intérieur d'un dôme. On se sert quelquefois indistinctement des mots coupole et dôme, pour désigner l'ensemble de la voûte sphérique. Le mot de *coupole* vient de l'italien *cupola :* la coupole est une espèce de coupe renversée. Les anciens la connaissaient, mais ils en firent usage dans un très-petit nombre de cas. La forme des temples ronds en rendait l'emploi nécessaire.

On peut dire que la coupole appartient à l'architecture chrétienne, à cause de l'emploi fréquent qui en fut fait dans nos églises. Quelques églises de forme circulaire, appartenant à l'époque romano-byzantine primordiale, furent recouvertes de coupoles ; mais c'est dans les monuments byzantins particulièrement que cette espèce de voûte a été souvent usitée. On peut même dire que la coupole constitue le caractère essentiellement distinctif de l'architecture orientale. Dans nos églises d'Occident bâties au xie siècle et surtout au xiie, on remarque assez fréquemment des coupoles byzantines, construites généralement au-dessus de l'intertranssept. Nous avons eu l'occasion d'en observer plusieurs très-habilement bâties dans les monuments du centre de la France. *Voy.* Byzantin, Age des églises, Voute.

Les coupoles, dont l'architecture moderne a renouvelé et multiplié l'usage, sont ordinairement construites en pierre. Ce n'est guère que depuis la renaissance qu'on en a bâti en bois. *Voy.* Charpente.

COURONNE. — I. Dans le moyen âge, la couronne est devenue un signe constant de la dignité impériale, royale et seigneuriale. En France, les rois de la première race se contentaient d'ordinaire d'un diadème d'or ; quelques-uns portaient une *couronne à pointes*, ou *couronne radiale*, à la manière des empereurs romains, comme on le peut voir sur les médailles du Bas-Empire ; car les empereurs de la race des Césars ne portaient qu'une couronne de laurier. On remarque sur les monnaies fabriquées sous la seconde race, que la tête des rois est toujours couronnée de laurier. Louis VI et Louis VII, de la troisième race, portent une couronne en forme de bonnet carré, avec des fleurons ou des fleurs de lis aux extrémités. (Le Blanc.) Charlemagne fit faire une couronne d'or enrichie de pierres précieuses et rehaussée de quatre fleurons. Elle était autrefois dans le trésor de saint Denis. Sous la seconde race, c'était la coutume que les rois, dans les grandes fêtes, parussent à l'église avec leurs ornements royaux, la couronne sur la tête, le sceptre en main et revêtus d'un manteau royal. Dans le xie siècle, ils la recevaient de la main des évêques. Ainsi Yves de Chartres dit, dans ses Epîtres

(*Ep.* 66, 67, 84), que le roi Philippe reçut une fois, à Noël, la couronne de la main de l'archevêque de Tours, et une autre fois, à la Pentecôte, de quelques évêques de la province belgique ; ce qui n'avait rien de commun avec le sacre, puisque Philippe avait été sacré à Reims, en 1059, par l'archevêque Gervais, et que le sacre ne se faisait pas deux fois, mais une fois seulement, au commencement du règne.

Les premières couronnes, des empereurs d'Allemagne ont été d'abord le diadème, ceint d'un double rang de perles : le *camelaucium* des empereurs d'Orient. Sous Charles le Chauve, la couronne impériale était composée d'un diadème d'un double rang de perles, et d'un bonnet surmonté d'une croix, sur un bonnet fermé par le haut avec des pointes de lambeaux de perles : ses successeurs ont adopté la même couronne. L'empereur Lothaire, selon l'abbé Suger, était coiffé d'une mitre, entourée vers le haut d'un cercle d'or en guise de casque. Dans la suite, la couronne impériale a été composée de quelques pointes avec des perles, ou quelquefois de feuilles de trèfle. Depuis le règne de l'empereur Rodolphe II, la couronne impériale est composée d'un bonnet formé de quatre feuilles, entre lesquelles se trouvent des pointes avec des perles, et de trois arcs, dont celui du milieu soutient le globe ; du bonnet circulaire descendent deux fanons ou rubans.

Les anciennes couronnes royales n'étaient d'abord qu'un simple cercle, telles sont celles d'Agilulphe, roi des Lombards, que l'on voit à la bibliothèque nationale, et celle que l'on voit sur la tête du roi David, dans une miniature d'une Bible de Charles le Chauve, qui se trouve également à la bibliothèque nationale, à Paris. Quelquefois on a appliqué à ce cercle des feuilles d'une plante inconnue, ou d'une plante de fantaisie. Entre les feuilles se trouvent communément de grandes perles, ou des pointes ornées de perles.

La couronne papale ou la *tiare* est formée d'un bonnet élevé, entouré de trois cercles placés l'un au-dessus de l'autre ; au sommet se trouve un globe. Chaque cercle a, comme ceux des couronnes royales, quatre feuilles entre lesquelles sont des pointes garnies de perles. Quelquefois on trouve aussi les cercles garnis de rayons pyramidaux au lieu des feuilles et des pointes ordinaires. Elle est accompagnée de fanons pendants, comme la mitre des évêques. La plus ancienne tiare n'était qu'un bonnet rond élevé, entouré d'abord d'une seule couronne. Boniface VIII en ajouta une seconde, et Benoît XII une troisième.

Il paraît que Charles le Chauve est le premier qui accorda aux ducs le droit de porter la couronne. Depuis, les comtes et tous les gentilshommes, suivant leur titre, portèrent la couronne, au moins au-dessus de leurs armoiries. Les couronnes de duc consistent en un cercle d'or garni de pierres précieuses et rehaussé de huit fleurons fendus en feuilles d'ache. Celle de marquis est un cercle d'or à quatre fleurons alternés chacun de trois perles en forme de trèfle. Celle de comte est un cercle d'or surmonté de neuf rayons pyramidaux terminés par de grosses perles. Celle des vicomtes est un cercle d'or avec quatre doubles pointes surmontées d'une grande perle. Celle des barons consiste en un cercle entouré de plusieurs cordons de perles. Celle des chevaliers est un simple cercle d'or sans ornements ; aussi les chevaliers préféraient-ils mettre un casque au-dessus de l'écu de leurs armes.

Sur les couronnes du moyen âge, on peut consulter les ouvrages héraldiques, principalement ceux de Paliot, du P. Menestrier, de Gatterer, et l'excellente dissertation de Du Cange à la fin de son édition de Joinville. Quant aux couronnes antiques et aux couronnes en métal, Sallengre a écrit sur les *couronnes d'or ;* Banduri, sur les *couronnes de laurier ;* Lambicius, sur la *couronne civique ;* Lanzoni et Freytag, sur les *couronnes des festins ;* Albertinus Mussatus, sur la *couronne des poëtes ;* Walchius, sur la *couronne des orateurs*, etc.

II.

On trouve des couronnes très-souvent usitées dans les ornements d'église. Elles étaient suspendues au-dessus des autels, en signe d'honneur, comme nous l'apprend Ciampini, *Vet. Monum.*, cap. 12, tom. II. Elles entouraient aussi les croix ou le monogramme de Notre-Seigneur, ou celui de la sainte Vierge ; elles étaient encore placées sur des reliquaires. C'est ainsi, pour ce dernier fait, que l'on voit à la planche 42 de l'histoire du monastère de Saint-Udalric, à Augsbourg, deux couronnes admirablement travaillées, placées sur des châsses. On remarque quelquefois les reliques elles-mêmes des saints, ornées de couronnes : dans l'ouvrage que nous venons de nommer, il y a plusieurs crânes de saints entourés de couronnes précieuses.

La pratique d'offrir de riches couronnes pour être mises sur la tête des images ou statues de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge est fort ancienne, et l'on trouve des couronnes de ce genre d'un travail très-remarquable. Une couronne, garnie de perles et de pierreries, offerte par Marie, reine d'Écosse, est conservée actuellement dans le trésor de l'église d'Aix-la-Chapelle. Quoique peu de ces couronnes aient échappé à la destruction, à cause de la richesse de leur matière, nous pouvons néanmoins nous faire une idée de leur beauté et de leur élégance par celles qui sont représentées dans les tableaux de peintres du moyen âge. La galerie d'Anvers en renferme plusieurs exemples, parmi lesquels nous devons mentionner spécialement une petite peinture de Van-Eyck, représentant la sainte Vierge et Notre-Seigneur, avec un chanoine à genoux. Dans le grand tableau de l'adoration de l'Agneau, du même maître, à la cathédrale de Gand, la couronne placée sur la tête de la sainte Vierge est d'une extraordinaire beauté : c'est un cercle de perles et de pierreries, surmonté de lis et de pointes terminées par des étoiles

rayonnantes. Cette décoration est bien appropriée aux couronnes pour les images ou les monogrammes de la sainte Vierge; tandis que les couronnes pour les figures de Notre-Seigneur doivent être surmontées de croix, de diadèmes et du globe.

La couronne de Baudouin, roi de Jérusalem, est conservée dans la sacristie de l'église principale de Namur. Elle consiste en un cercle d'or, richement garni de pierreries et surmonté de feuilles en trèfles, dont deux renferment des épines de la couronne de Notre-Seigneur. Elle est enfermée dans une espèce de boîte ou coffret en cuivre, doré et émaillé, d'une antiquité qui paraît être aussi reculée que la couronne elle-même.

Nous trouvons quelques détails curieux sur les couronnes ayant autrefois appartenu à une église dans l'inventaire de la chapelle de Saint-Georges, à Windsor. *Item, tres coronæ argenteæ deauratæ, cum diversis lapidibus pretiosis ornatæ, videlicet, una pro beata Maria, et alia pro Filio, et tertia pro sancto Edwardo ; videlicet, in una corona beatæ Mariæ deficiunt quinque lapides : et in corona Filii deficit unus flos delicatus : et in sancti Edwardi deficiunt sex lapides, et quatuor knappes in bordura; et duo knappes majores argentei deaurati super flores delicatos.*

D'après Jean de Meulen, dans son *Histoire des saintes images*, d'anciens crucifix ont une couronne d'épines sur la tête. Quelques-uns ont la couronne royale. Il y en a un très-beau spécimen dans l'église de Sainte-Gertrude, à Nivelle, restauré en 1438. Un autre, en bois de cèdre, à Siroli, près d'Ancône, a une couronne royale, et est regardé par le peuple comme l'œuvre de saint Luc. Un autre se trouve à Lucques; il est voilé, et Curtius de Clavis, dominicain, en donne la description suivante : « La couronne est en or pur, semblable à la couronne royale. Au-dessus on voit les lettres grecques Α et Ω. On y voit encore les clous; ils sont d'argent et recouverts de plaques d'or, marqués d'une croix. » Par cet emblème on a voulu dire que Notre-Seigneur n'est pas seulement semblable à un roi, mais qu'il est vraiment roi, « le Roi des rois, le Seigneur des seigneurs, dont le règne n'aura point de fin. »

COURONNE (DE LUMIÈRE). — C'était une couronne ou un cercle en métal suspendu à la voûte des églises, sur laquelle étaient fixés des cierges que l'on allumait aux grandes solennités. Autrefois, il y avait à peine une église qui ne possédât une couronne de lumière de ce genre, plus riche ou plus simple, suivant la richesse de la fondation ou la dignité de l'église. Souvent ces espèces de couronnes étaient formées de trois cercles, qui, lorsqu'ils étaient garnis de flambeaux, produisaient une pyramide de lumière. Le nombre des flambeaux ou cierges allumés était ordinairement en rapport avec la solennité de la fête, et à la grande fête de Pâques la couronne, splendidement illuminée, présentait le plus brillant emblème de la triomphante résurrection de Jésus-Christ.

Le Brun des Marettes, dans son *Voyage liturgique*, en parlant de Saint-Jean de Lyon, fait la mention suivante de couronnes qui se trouvaient jadis dans cette église : « Outre ce ratelier, il y a au jubé trois couronnes d'argent chargées de trois cierges chacune, et encore quelques autres cierges à matines, que l'on éteint sur la fin des psaumes de laudes, parce qu'il fait plus grand jour : comme on fait dans nos églises sur la fin de laudes des trois derniers jours de la semaine sainte. » L'église de Sainte-Croix d'Orléans avait également, suspendue au milieu du chœur, une lampe d'argent à laquelle étaient attachées trois couronnes de lumière. Dans les *Antiquités de Paris* de Claude Malingre, imprimées en 1640, il est fait mention de lampes et de flambeaux curieux, qui étaient autrefois en usage à l'église de Notre-Dame. « Ils (le doyen et le chapitre) ordonnèrent aussi que les deux grandes roues de fer suspendues à l'église (contenant chacune cent cierges) seraient allumées le jour de la purification de Notre-Dame. »

Une magnifique couronne était autrefois suspendue dans le chœur de la cathédrale de Reims. Elle consistait en un cercle de 54 pieds de circonférence, divisé en douze parties égales par douze lanternes travaillées à jour, garnies de verres; entre les lanternes il y avait des pointes pour 96 cierges. L'Évangile de saint Jean était gravé autour de la circonférence en lettres capitales ornées. Cette intéressante couronne, maintenant détruite, est figurée dans l'ouvrage de M. Prosper Tarbé, intitulé : *Trésor de la cathédrale de Reims*, pag. 215.

Siméon, archevêque de Thessalonique, en décrivant les différentes espèces de lampes et de chandeliers qui servaient dans l'église, se propose cette question : *Quid multiplex luminum ordo, vel duodecim cerei, vel trifurcus, vel reliqui in ecclesia accendendi?* Il y répond de la manière suivante : *Velut in cælo, scilicet in templo visibili lumina, velut stellæ, sublimia coruscant. Et* corona *quidem, sive* luminum circulus *firmamentum, planetarumque zonas alia lucigera subindicant vasa, quorum quædam trifulgida sunt velut tricipites cerei, alia septilucernaria sunt propter gratiarum numerum : alia iterum duodenaria sunt propter apostolorum chorum, eorumque medius quidam sublimior est in magni luminis Christi Jesu signum.* De là il paraît que des couronnes étaient suspendues dans les églises grecques, ayant une signification mystique différente, selon le nombre des cierges. Trois lumières signifiaient trois personnes de la très-sainte Trinité; sept étaient l'emblème des sept dons du Saint-Esprit; douze et un autre au centre représentaient Jésus-Christ entouré des douze apôtres.

Nous avons donné ailleurs (*voy.* AUTEL, *accessoires*, colonn. 429 et suiv.) la description de la couronne que nous avons vue dans l'église d'Aix-la-Chapelle : nous avons placé au même endroit l'indication de la couronne de la cathédrale de Bayeux, ainsi

que plusieurs passages curieux d'Anastase le Bibliothécaire.

Dans l'inventaire de la cathédrale de Cantorbéry par Gervais, moine de Dover, il est fait mention d'une couronne dorée, portant vingt-quatre lumières et qui était suspendue au milieu du chœur. A Metz, on avait mis sur une couronne l'inscription suivante : *Cujus in æde sacra rutilans micat ista corona ad lumen turbæ, vel decus ecclesiæ.* Relativement au nombre des couronnes, l'auteur de l'*Histoire des évêques de Verdun*, dit d'un certain évêque : « Il orna tellement de couronnes l'église de Sainte-Marie, que si l'on en touchait une, toutes les autres étaient mises en mouvement. »

Georgius s'exprime ainsi sur les couronnes d'argent. « Les couronnes étaient des chandeliers de forme circulaire, en manière de couronne, remplis de flambeaux, suspendus à la voûte des églises. » Nous pouvons mentionner en premier lieu une ancienne notice sur la *Charta cornutiana*, où il est parlé de quatre couronnes d'argent, avec leurs chaînes et huit dauphins. Saint Grégoire mentionne également ces couronnes avec des dauphins et des lis (*Lib.* I, epist. 71). Dans la *Vie* de saint Benoît d'Aniane nous lisons que dans l'église du monastère, « devant le grand autel étaient suspendues sept lampes.....; dans le chœur, il y avait le même nombre de lampes d'argent, en forme de couronne, sur laquelle couronne il y avait des bassins, que l'on remplissait d'huile, et qui donnait, aux jours de grande fête, une lumière si étincelante, que la nuit était, pour ainsi dire, changée en jour. Au commencement du IXe siècle, il y avait dans toutes les églises du monastère de Centule ou de Saint-Riquier, *deux couronnes d'or.* Au-dessus des autels du saint Sauveur, de saint Riquier et de sainte Marie (*Ap. Dacheri*, tom. IV, pag. 467), il y avait trois *ciboires* ou baldaquins d'or et d'argent, auxquels étaient suspendues trois couronnes, une à chaque *ciborium* en or, et ornées de pierreries, avec des croix d'or et divers ornements. Ces trois dernières couronnes ne paraissent pas avoir été des couronnes de lumières, mais seulement des couronnes suspendues au-dessus de l'autel, comme emblème d'honneur. Dans une autre église de Saint-Riquier, il y avait cinq autels ornés d'or et d'argent, avec une couronne d'argent. Saint Ansigise, abbé de Fontenelle ou de Saint-Wandrille, an 830, offrit à l'église de ce monastère *une grande et belle couronne d'argent avec ses lampes d'argent*. L'évêque Conrad, dans la *Chronique de Metz*, dit : « Il y a une large couronne suspendue dans le chœur, semblable à celle qui est à Saint-Alban; il y en a une autre au milieu de l'église, et trois autres plus petites devant l'autel de saint Martin, toutes d'argent et travaillées très-artistement. »

Les couronnes s'appelaient en français *roe*, du latin *rota*. La *roue* de l'église de Saint-Remi à Reims était de fer et de cuivre doré. Son pourtour représentait une enceinte de ville flanquée de douze tourelles, entre lesquelles étaient disposés quatre-vingt-seize petits chandeliers.

COURONNEMENT. — En architecture, on appelle couronnement tout membre ou tout ornement qui termine un édifice ou une partie d'édifice. Ce mot est à peu près synonyme d'amortissement. Ainsi l'on dit que la corniche forme le couronnement de l'entablement et que le chapiteau est le couronnement de la colonne. Dans les instructions du comité historique des arts et monuments on désigne sous le nom de couronnement l'espèce de plafond très-orné, qui surmonte les stalles adossées à une muraille, et les bas-reliefs ornant les clôtures du chœur. Le couronnement des stalles d'Amiens est fort remarquable, de même que toute l'ornementation de cette belle œuvre de menuiserie, l'une des plus importantes du style ogival qui soient parvenues jusqu'à nous.

COURONNER. — En architecture, *couronner* c'est terminer une partie de construction en posant au sommet des ornements ou simplement les formes qui en constituent la terminaison ordinaire. C'est ainsi que l'on dit : « Cette tour est couronnée par des créneaux;—ce clocher est couronné par une lanterne, etc. » On dit encore qu'un piédestal est couronné, quand il se termine par une corniche; qu'un membre d'architecture et qu'une moulure sont couronnés, lorsqu'il y a un filet au-dessus.

COUSSINET. — Premier claveau d'un arc ou d'une voûte : on l'appelle aussi *sommier.*

COUVENT. — On disait autrefois *convent* du latin *Conventus;* de là les expressions de bâtiments conventuels, d'église conventuelle, etc. *Voy.* ABBAYE, CONVENTUEL, MONASTÈRE.

COUVERCLE. — Les fonts baptismaux, surtout durant la période ogivale, furent surmontés d'un couvercle pyramydal, dont les arêtes étaient plus ou moins ornées. Comme ces couvercles étaient ordinairement fort lourds, on imagina divers moyens pour les mouvoir. Quelquefois, le sommet, ou *finial*, était terminé par une boucle, dans laquelle était fixée une corde qui passait sur une poulie attachée aux voûtes ou à la charpente : quand on avait besoin de découvrir les fonts, on enlevait le couvercle aisément et il restait suspendu pendant la cérémonie. Quelquefois on faisait mouvoir le couvercle au moyen d'une espèce de pivot fixé en dehors de la fontaine du baptême, et qui était relié à ce couvercle par des traverses solides. Ces divers systèmes étaient plus ou moins incommodes. C'est ce qui fit abandonner l'usage de ces grands couvercles pyramidaux, semblables aux aiguilles d'architecture qui surmontent les statues et les contre-forts. Au XVIe siècle, on se contenta de faire des couvercles bien moins développés et d'un usage beaucoup plus commode : ils laissaient libre la fontaine du baptême, en roulant sur un demi-cercle en fer qui les maintenait solidement, en dehors de leur point d'appui ordinaire, pendant tout le temps de la cérémonie. On voit encore des couvercles de fonts baptismaux dans plusieurs églises d'Angleterre et

de France, notamment dans l'église de Bueil, au diocèse de Tours. *Voy.* Baptistère, Fonts baptismaux.

COUVERTE. — La couverte qui se met sur les vitraux peints est produite par un émail qui en détruit la trop grande translucidité et qui communique aux couleurs plus de force et de solidité. Quelques antiquaires ont avancé que les vitraux anciens n'avaient pas de *couverte*, et que la vigueur des tons était due uniquement à l'épaisseur des verres employés dans la fabrication des verrières. C'est une erreur. Le verre, quelque épais qu'on le suppose, sera toujours trop transparent pour être employé tel qu'il sort des fourneaux de fusion. La lumière, en le traversant sans aucun obstacle, en rendrait les couleurs froides et crues. L'émail de la couverte a précisément pour but de remédier à cet inconvénient. Il ternit le verre, en ce sens qu'il oppose un corps granuleux ou un dépoli au passage de la lumière, qui doit nécessairement alors se briser pour le traverser : de là ces beaux effets si agréables à l'œil, si harmonieux, si doux. L'observation vient ici à l'aide du raisonnement, et l'expérience en a été faite depuis longtemps. Les peintres verriers du XIII^e siècle ont mis des couvertes sur les verres par eux employés, et si ces couvertes n'existent pas partout dans leurs verrières, elles se trouvent au moins dans les endroits où ils tenaient à éviter la trop grande translucidité du verre. Aujourd'hui que les verrières du XIII^e siècle sont recouvertes d'une épaisse couche de poussière que les siècles y ont déposée, et que les verres sont rongés à l'extérieur par le temps, elles paraissent revêtues d'une couverte épaisse. C'est à cela qu'elles doivent cette force extraordinaire de ton, que nous sommes impuissants à donner à nos verrières neuves. Ce serait exiger l'impossible de nos meilleurs peintres verriers modernes, que de demander le même effet aux vitraux neufs en style du XIII^e siècle. Ils doivent nécessairement assurer les couleurs et en fortifier le ton par des couvertes sagement distribuées ; mais le temps fera le reste, et il ne tardera pas à rendre les verrières moins transparentes et plus harmonieuses encore. Il en serait autrement s'il s'agissait d'une restauration de vieux vitraux : il faudrait alors que les panneaux neufs ou les parties nouvelles fussent chargés d'une couverte très-épaisse, afin de les mettre en accord de ton avec les parties primitives.

COUVERTURE. *Voy.* Comble, Charpente, Toit.

COUVERTURE D'AUTEL. — « Anastase le Bibliothécaire dit que l'empereur Constans étant à Rome dans l'église de Saint-Pierre, il y fit présent d'une couverture de drap d'or pour couvrir l'autel où l'on célébra la messe. Le même auteur rapporte un grand nombre de présents de cette sorte, faits par les papes et par d'autres, pour couvrir les autels. Le nom qu'il leur donne et la manière dont il en parle ne permettent pas qu'on entende cela de parements d'autel, semblables à ceux dont on se sert aujourd'hui. Il fallait que ces tapis couvrissent entièrement l'autel, la table, le devant, le derrière et les côtés : aussi les appelle-t-il *vestes altaris*, les robes de l'autel. Il y a des églises où l'on voit encore de ces anciennes couvertures d'autel, qui servent tout ensemble de nappes et de parements. Il y en a une de toile d'or dans l'abbaye de la Chaise-Dieu, en Auvergne, dont on se sert aux fêtes solennelles. » (Bocquillot, *Traité hist. de la liturgie sacrée.*)

On peut faire la remarque, à cette occasion, que les ornements des églises, mentionnés par Anastase le Bibliothécaire, étaient d'un tissu extrêmement riche. Et en effet, la peinture en broderie est fréquemment mentionnée dans les descriptions des présents que les papes faisaient aux églises, soit en vêtements pour les ministres du culte, soit en ornements pour les autels, et surtout pour les portes ; soit encore en voiles ou rideaux, alors très-multipliés dans les temples. Cette broderie, exécutée en fils d'or et d'argent sur des étoffes de soie des plus belles couleurs, leur prêtait un éclat extrême, et pour peu que celui-ci fût tempéré par une distribution harmonieuse des teintes, les sujets sacrés que retraçaient ces riches tissus pouvaient plaire à l'œil, et présenter des tableaux intéressants. On sent bien qu'exécutés sur des matières aussi légères, aussi périssables que des tissus de laine, de lin ou de soie, ces brillants ouvrages n'ont pu résister au temps, et qu'il n'est possible de s'en faire une idée que par les récits de l'écrivain qui nous en a transmis le souvenir.

COUVERTURES DE LIVRES. — Il suffit d'ouvrir les livres des écrivains ecclésiastiques du moyen âge pour se convaincre du luxe qui était déployé dans la couverture de certains livres d'église et surtout des évangéliaires. On était persuadé que le livre de la Loi Nouvelle, auquel on rendait hommage presque comme à Notre-Seigneur lui-même dans l'eucharistie, ne pouvait être décoré avec assez de richesse et de magnificence. Aussi l'art de l'orfévrerie a-t-il déployé toutes ses ressources pour en orner la couverture de pièces d'or et d'argent, de pierreries et d'objets précieux de tout genre. Il nous suffira de citer quelques-uns des faits archéologiques les plus intéressants : nous les choisirons parmi ceux qui peuvent être actuellement constatés. Nous parlerons seulement de quelques riches évangéliaires ou livres liturgiques échappés à la destruction.

Les seuls monuments de l'orfévrerie du VI^e siècle, qui soient parvenus jusqu'à nous, proviennent des dons offerts par Théodelinde, reine des Lombards, en 616, à la basilique de Monza, où ils sont encore conservés. Ils consistent en une riche boîte renfermant un choix d'évangiles, et une couverture d'évangéliaire ornée de pierres de couleur. Saint Grégoire de Tours, écrivain du VI^e siècle, parle souvent de ces coffrets précieux ou boîtes en or et en argent, destinés à renfermer le livre des saints Evangiles.

En 852, Hincmar, archevêque de Reims,

à l'occasion de la translation des reliques de saint Remi dans la crypte de la nouvelle basilique qui venait d'être construite, ajouta à ses premières largesses un évangéliaire remarquable par sa couverture enrichie de pierres précieuses, une croix d'or et de riches ornements. (*Annal. Benedict.*, tom. III pag. 17 et suiv.)

Nous devons mentionner ici la couverture des Heures écrites pour Charles le Chauve, entre 842 et 869, et que conserve la bibliothèque nationale (Ms. lat., n° 1152): cette couverture, qui paraît remonter à la confection du manuscrit, est décorée de deux belles plaques d'ivoire finement sculptées en haut-relief: l'une est entourée d'une large bordure de pierres fines cabochons, enchâssées dans de petites plaques d'argent de forme ovale; l'autre d'un réseau de filigrane disposé avec art, espèce de treillis à circonvolutions, rehaussé de pierres fines. A en juger par la couronne de Charlemagne et par cette couverture, on serait porté à croire que l'amoncellement des pierres précieuses était le cachet particulier de cette ancienne bijouterie, et que la pureté des formes y est sacrifiée à la magnificence.

Le musée du Louvre possède un excellent spécimen de l'orfévrerie byzantine: c'est le dessus d'une boîte qui servait à renfermer un livre saint, ou peut-être même l'un des ais de la couverture d'un livre. Un bas-relief exécuté au repoussé, sur une feuille d'or, en occupe toute la surface. Il représente les saintes femmes venant visiter le tombeau du Christ, où elles trouvent l'ange qui leur annonce la résurrection. Des inscriptions en relief, relatives au sujet, forment une bordure autour du tableau; il en existe aussi sur le fond, qui sont tirées des évangiles de saint Marc et de saint Matthieu. Le beau caractère des figures, le goût qui règne dans l'agencement des draperies et le fini de l'exécution témoignent en faveur de l'art byzantin. Ce monument est du XI° au XII° siècle.

On trouve dans les inventaires du duc de Normandie, en 1363, et de Charles VI, en 1399, l'indication de magnifiques couvertures de livres, entre autres riches objets d'orfévrerie: « des missels dont *les aiz sont d'argent dorez à ymages enlevés* (exécutées au repoussé); des bréviaires couverts *de veluian brodé à fleurs de lys dont les fermouers d'or sont esmaillez aux armes de France.* »

A la bibliothèque nationale on trouve les couvertures en or de quatre manuscrits. (Fonds Saint-Victor, n° 366, et supplément latin, n°s 663, 665 et 667.) Les deux premières, de format grand in-quarto, reproduisent d'un côté la crucifixion, et de l'autre le Christ assis et bénissant; la troisième, petit in-folio, présente sur l'un des ais la crucifixion, sur l'autre la résurrection du Christ. Ces sujets sont faits au repoussé en fort relief. Les têtes sont remplies de naïveté et d'expression; le dessin est en général correct, et l'exécution ne laisse rien à désirer. La quatrième couverture renferme un manuscrit carlovingien. Charles V la fit faire pour donner ce manuscrit à la Sainte-Chapelle; elle est d'une richesse extraordinaire. Sur le plat supérieur l'artiste a reproduit l'une des miniatures du manuscrit par une fine gravure niellée, qui se détache sur un fond fleurdelisé. Sur le plat inférieur, il a représenté la crucifixion en figures de haut-relief, renfermées dans un double encadrement rehaussé de pierres fines cabochons.

Dans le musée du duc de Saxe-Gotha, on voit la couverture en or émaillé d'un petit livre d'Heures, de 8 à 9 centimètres carrés. Sur chacun des ais est ciselé en relief un sujet de sainteté placé sous une arcade; des figures de saints occupent les angles; le tout est encadré dans des bordures composées, comme les arcades, de diamants et de rubis. Serait-ce celle que fit Cellini, d'après les ordres de Paul III, et qui fut offerte en présent à Charles-Quint? (*Vita di B. Cellini*, page 48.)

Dans les *Mélanges d'histoire d'archéologie*, publiés par MM. A. Martin et Ch. Cahier, on trouve, tom. I, p. 27, une description très-détaillée des ivoires sculptés, qui ornent la couverture du Psautier de Charles le Chauve Cette description est accompagnée de plusieurs planches très-finement et très-spirituellement gravées.

Un beau spécimen du livre des Evangiles, ayant une couverture somptueuse, se voit à la bibliothèque du Vatican (mss. marqué n° L.) Le volume renferme les Évangiles selon saint Luc et selon saint Jean, écrits en lettres d'or; chacun est enveloppé dans une étoffe de pourpre, doublée de soie bleue. D'un côté, la couverture est formée d'une plaque d'ivoire, artistement travaillée, avec des sculptures en relief. On y voit une figure vêtue d'une toge, tenant un livre de la main gauche, et levant la main droite comme pour donner la bénédiction, entre deux jeunes gens qui tiennent un livre d'une main et de l'autre une lance. De l'autre côté, on voit une croix d'ivoire dans un cercle, dont le bord est porté par deux jeunes gens. Par derrière, on voit sculptée l'image de la Sainte-Vierge tenant l'enfant Jésus dans ses bras; trois personnages lui offrent des présents. De l'autre côté, le livre est couvert d'une plaque d'argent doré, au milieu de laquelle est un crucifix attaché avec des clous, accompagné de cette inscription: *Aspice pendentem, crucifigas in cruce mentem.* Aux angles de la couverture sont les symboles des quatre évangélistes. Le manuscrit est supposé être du temps de Charlemagne. Il y a dedans une inscription qui établit qu'il avait été *renouvelé et lié, renovatus et ligatus*, en 1079. L'empereur Charlemagne avait donné au monastère d'Aniane un livre des quatre Evangiles, appelé le TEXTE, dont la couverture était ornée avec la plus grande magnificence; de sorte que l'un des côtés avait un cercle d'or, enserrant un morceau d'ambre, l'autre était enrichi d'une plaque d'ivoire très-bien sculptée. Ce livre avait été écrit de la propre main d'Alcuin, autrement appelé Albin, précepteur du roi Charlemagne, en 805. Lothaire,

roi de France, ayant embrassé la vie religieuse au monastère de Pruym, offrit à l'église de ce monastère, entre autres dons, « un livre des Evangiles, ayant une couverture d'ivoire, ornée d'or, de pierres et de cristaux. En 1718, Martène dit avoir vu ce manuscrit.

Arnulphus, ou Arnoul, roi de Germanie, en 892, donna au monastère de Saint-Emmeran des livres contenant en entier les Evangiles, couverts d'or et de pierreries. Au commencement du XII^e siècle, Rupert, évêque de Tuy, écrit que les livres des Evangiles sont ornés d'or, d'argent et de pierres précieuses, et il en explique la signification symbolique. L'or, suivant lui, marque la sagesse d'en haut; l'argent, la puissante éloquence de la vérité, et les pierres précieuses, l'éclat des miracles que Jésus-Christ a opérés.

COUVRE-JOINT. — Le comité historique des arts et monuments emploie cette expression dans un sens particulier et très-restreint. Les Romains employaient, surtout pour couvrir les édifices, des tuiles plates à rebords, *tegulæ*, dont les joints étaient recouverts par d'autres tuiles ayant la forme d'un demi-cylindre creux, et qu'on nommait *imbrices*. Ce sont ces dernières qu'on appelle couvre-joint; on en trouve dans quelques monuments à plein cintre du midi.

Durant un certain temps on a recouvert les nefs des églises du XV^e siècle et du XVI^e siècle, à la campagne, de voûtes en bois et en bardeaux de chêne. Quelques églises, même du XIII^e siècle, appartenant aux religieux des ordres mendiants, sont voûtées d'après ce système. On a quelquefois attaché les bardeaux à côté les uns des autres, sans les unir à leurs extrémités: quelquefois aussi on a mis des couvre-joints au point de jonction de l'extrémité des bardeaux. Ces couvre-joints en assurent la solidité. Ils peuvent aussi être formés de moulures de menuiserie plus ou moins compliquées; ce qui donne un certain caractère à l'ensemble. Dans plusieurs églises les couvre-joints ont été peints et dorés, ainsi que les bardeaux eux-mêmes, et alors les voûtes en bois prennent une apparence de richesse et d'élégance qu'on aurait peine à attribuer à ce genre de construction.

CRAMPON. — Il arrive souvent qu'on relie les pierres les unes aux autres par des morceaux de fer crochus à leur extrémité et qu'on nomme *crampons*. Ce système d'attache assure une grande solidité à la construction, puisque toutes les pierres ne font pour ainsi dire qu'un seul et même bloc. On a fait souvent usage de *crampons* dans les édifices du moyen âge, non pas dans les grandes murailles, de manière à assujettir ensemble les pierres de grand appareil, mais dans certaines parties où l'architecte avait besoin d'établir une très-grande force de résistance pour s'opposer à la poussée des parties voisines ou des parties supérieures.

CRÉDENCES. — I. La crédence de l'autel est originairement une espèce de petite table supportée par une console ou en cul-de-lampe, pour recevoir le bassin, l'aiguière ou les burettes, ou quelque autre objet servant à la célébration de la messe. Plusieurs de ces crédences furent creusées dans l'épaisseur des murailles en forme de petites niches: elles sont pourvues d'un bassin appelé *piscine*, dans lequel le prêtre se lave les mains avant de célébrer la messe, et où il se purifie les doigts, ainsi que le calice, après la messe. *Voy.* AUTEL (*accessoires des autels*).

Les crédences, extrêmement rares au XII^e siècle, se voient partout au XIII^e; c'est donc à cette dernière époque qu'il faut, en général, faire remonter les plus anciennes de celles qui nous restent.

Toutes les chapelles des grandes églises en sont pourvues; quelques-unes même en ont plusieurs disposées à droite et à gauche de l'autel. Elles sont ordinairement divisées, dans le sens de la hauteur, par une tablette horizontale en pierre, sur laquelle on pouvait déposer des vases sacrés, et au-dessous est la cuvette ou piscine pour l'écoulement de l'eau, conformément à la prescription du pape Léon IV. (*Voy.* ci-dessus col. 435).

Assez souvent les crédences sont réunies ou géminées. Au commencement du XIII^e siècle, il y en a qui s'ouvrent carrément au milieu d'un encadrement dont la partie supérieure dessine deux petits cintres. On en a observé plusieurs dans cette dernière forme à l'église de Saint-Etienne de Caen.

Dans la seconde moitié du XIII^e siècle et au XIV^e, les crédences participèrent dans leur ornementation de la richesse et de l'élégance qui caractérisent cette belle époque de l'ère ogivale. On en trouve beaucoup dont les arcades sont trilobées au sommet et surmontées d'un fronton triangulaire garni de crochets, couronné par un fleuron, *finial* ou bouquet.

On voit de magnifiques crédences autour du sanctuaire de la Sainte-Chapelle à Paris, bâtie par saint Louis: il y en a de fort belles aussi dans la Sainte-Chapelle de Saint-Germer, au diocèse de Beauvais; elles y sont plus élevées et plus nombreuses que dans les églises ordinaires.

Dans les chapelles où il y a plusieurs crédences, du côté de l'Épître et du côté de l'Evangile, celles du côté droit ont des piscines à la partie inférieure; les autres, celles qui sont du côté de l'Évangile, n'en ont pas: ce sont de véritables armoires dont la porte fermait à clef, et dans lesquelles on devait renfermer les ornements et les objets les plus précieux de l'autel. Plusieurs des crédences des Saintes-Chapelles de Paris et de Saint-Germer paraissent avoir été utilisées de cette manière: à la Sainte-Chapelle de Paris, on y renfermait probablement des reliquaires.

II.

On appelle aussi *crédence* ou *miséricorde* une petite saillie en forme de console ou de cul-de-lampe, placée sur le bord de la partie mobile d'une stalle, sur laquelle on peut s'appuyer lorsqu'elle est relevée. On voit des crédences supportées sur des ornements assez riches, ordinairement fort bizarres. Le sculp-

teur se donnait libre carrière en les faisant, parce qu'elles étaient destinées à n'être pas apparentes. Cette raison est suffisante sans doute pour expliquer la présence de formes de fantaisie, de figures grimaçantes, de scènes burlesques; mais elle n'excuse pas celle de personnages, hommes et femmes, dans des postures plus ou moins indécentes et même obscènes. *Voy.* MISÉRICORDE, STALLE.

CRÉNEAUX. — Les créneaux surmontent les murailles et les tours des constructions anciennement fortifiées. On en remarque non-seulement aux châteaux forts, aux murs d'enceinte des villes, mais encore aux clôtures des abbayes et aux églises.

Pour la clarté des descriptions archéologiques, il faut distinguer entre le *merlon* et le *créneau* proprement dit. Le *merlon* est un petit pilier de pierre, de forme assez variée; le *créneau* est l'intervalle qui existe entre les merlons. Ainsi le *merlon* servait à protéger et à cacher les combattants, et le *créneau* servait à faciliter l'action de tirer sur l'ennemi. Lorsqu'il existe des créneaux, il existe nécessairement des merlons, et réciproquement; aussi, peut-on appliquer le mot de créneaux, dans un sens général, à l'ensemble des merlons et des ouvertures en créneau. Il ne faut pas cependant oublier que le *créneau* est une dentelure ou entaillure faite dans le parapet d'une muraille, tandis que le *merlon* est la partie saillante et solide.

La forme des merlons est ordinairement carrée; on en voit néanmoins qui se terminent en ogive, ou qui se découpent à leur sommet en queue de poisson, ou sur les côtés en degrés d'escalier. Les merlons de forme quadrilatérale se couronnent souvent d'une espèce de larmier en glacis, quelquefois d'un bandeau surmonté d'un pyramidion très-écrasé. On en voit, dès la fin du XII[e] siècle, ou le commencement du XIII[e], qui sont percés de meurtrières en forme de croix ou simplement en fente.

Plusieurs églises du moyen âge étaient garnies de créneaux et de machicoulis; nous citerons ici seulement Elne, au diocèse de Perpignan; Candes, au diocèse de Tours, et de Royat près de Clermont-Ferrand. Dans les monuments religieux de l'Angleterre les créneaux sont fort communs; mais il faut ajouter qu'ils ne sont pas entièrement semblables dans les constructions ecclésiastiques et les constructions militaires. Dans les premières, les créneaux sont ornés de panneaux, ou enrichis de trèfles quatre-feuilles, cercles ou rosaces à cinq divisions. Parfois les merlons sont changés en figures d'animaux. Depuis le XIII[e] siècle on a placé fréquemment des créneaux jusque sur les parties accessoires des églises, et même sur les meubles; ainsi, les stalles, les *rood-screen*, le tabernacle lui-même, les clochetons pyramidaux qui surmontent les statues, en sont garnis sur leurs corniches. Dans le style perpendiculaire anglais, on en voit jusque sur les traverses des fenêtres. Il est à noter que ce système d'ornementation, emprunté aux créneaux, est particulier à la Grande-Bretagne : on n'en voit point ailleurs.

CRÉNELÉ. — On appelle frète crénelée une moulure fort commune dans les églises de la période romano-byzantine. Les Anglais l'ont ainsi appelée, à cause de sa ressemblance avec les créneaux qui surmontent les murailles fortifiées.

CRÊTE. — La crête est un ornement, ordinairement découpé à jour, placé assez souvent dans les monuments du moyen âge sur l'arête ou le comble des édifices. Ce système de décoration est fort gracieux, et il est fâcheux que les spécimens en soient devenus fort rares. Ce n'est guère qu'à l'époque ogivale que la crête était communément placée sur les églises. En Auvergne cependant on trouve encore aujourd'hui des crêtes formées de cercles enlacés sur le faîtage de plusieurs églises romano-byzantines. Les cathédrales, dont la couverture était en plomb, présentaient souvent des crêtes également en plomb, composées de trèfles formant une série ou guirlande continue : on en voit un modèle sur la cathédrale d'Exeter, en Angleterre : quelquefois, en France, des fleurs de lis alternaient avec les feuilles de trèfle. Ces sortes de crêtes offraient plus de richesse encore et une plus grande complication d'ornements sur le faîtage du chœur, comme à la cathédrale d'Evreux, où le rond-point de l'abside était surmonté de la statue de l'archange saint Michel terrassant le démon. D'après un dessin d'Israël Sylvestre, nous voyons que le comble de l'église de Saint-Michel de Tonnerre était surexhaussé d'une fort belle crête. La cathédrale de Rouen, dans la partie du chœur, était ornée, dans toute la longueur de sa couverture en plomb, d'une riche dentelle qui se terminait par un saint Georges. La statue équestre de saint Georges fut fondue en 1794. On remarquait la même ornementation à la chapelle de la Sainte-Vierge de l'église métropolitaine, et au palais archiépiscopal de Rouen.

M. de la Quérière a publié, en 1846, un ouvrage intitulé : *Essai sur les girouettes, épis, crêtes et autres décorations des anciens combles et pignons*, où l'on trouve des observations très-intéressantes et de charmants dessins. Nous lui emprunterons les renseignements suivants.

De toutes les crêtes qui avaient jadis été établies sur les édifices de Rouen il n'existe plus rien aujourd'hui, et cependant bien peu de villes pourraient se flatter, après toutes les destructions qui en ont été faites, de posséder, comme Rouen, quelque chose en ce genre.

Ainsi, on aperçoit encore une claire-voie en fer couronnant le faîte de la maison du XV[e] siècle, faisant l'encoignure de la rue Royale et de la rue Bourg-l'Abbé, laquelle dépendait du monastère de Saint-Ouen. Le comble aigu en ardoise d'un bâtiment en pierre, construit à l'époque de la renaissance, et situé dans la cour de l'Albane, près de la cathédrale, dont il était autrefois le chartrier,

se termine par un amortissement, probablement tronqué, qui offre cette particularité d'une petite galerie à jour, faite de bois et de plomb.

Le clocher à haut comble rectangulaire de la tour Saint-Romain à la cathédrale de Rouen, bâti au XVe siècle, présente, entre ses deux croix ou épis, une dentelle ou crête, comme on en voit des exemples à Blangy (Seine-Inférieure) et ailleurs.

Le Palais de Justice, construction du règne de Louis XII, est, après les deux maisons dont nous venons de parler et le clocher de Saint-Romain, l'unique édifice à Rouen, aujourd'hui enrichi de cette élégante décoration; encore n'existe-t-elle plus dans son intégrité, il y manque l'amortissement ou couronnement depuis l'année 1794, époque où le faîte de la salle dite des Procureurs en fut totalement dépouillé pour faire emploi du plomb.

Dans le département du Cher, le château de Meillant, appartenant à la famille de Mortemart, couronné de ses épis et de sa crête, offre un exemple d'une extrême rareté de la décoration complète d'une ancienne toiture.

Un artiste de mérite, M. Duban, architecte du château de Blois, a relevé de dessus un édifice de la ville de Bruges une crête de l'an 1608.

A Abbeville, une petite crête du XVIIe siècle, composée de feuillages en plomb, décore, avec deux épis dépouillés de leurs ornements, un pavillon, rue Chasse-Rats, au coin de la rue d'Angouche, au fond d'un jardin.

Une crête élégante et simple tout à la fois nous a été signalée comme existant encore à Tours, en 1831, sur une ancienne maison à comble aigu.

Quant aux églises, il y en a bien peu qui aient conservé cet ornement. Nous pouvons cependant citer la cathédrale de Reims, l'église de Saint-Vulfran, d'Abbeville; celle de Conches, au diocèse d'Evreux; les cathédrales d'Amiens et de Noyon. Les trèfles, qui jadis servaient d'amortissement aux combles de ces dernières cathédrales, ont été mutilés à la suite de la révolution de 1830, ayant été pris pour des fleurs de lis.

Hors de France nous trouvons l'immense cathédrale de Cologne, surexhaussée d'une magnifique crête.

L'époque appelée de la renaissance des arts, depuis Louis XII jusqu'à Henri III inclusivement, est le triomphe de ce genre de décoration, qui fut alors employé avec une sorte de profusion.

Les crêtes étaient composées de pièces de charpentes sculptées, revêtues de plomb, fixées au faîte des édifices, ou de fer ouvragé mis à nu ou couvert aussi de plomb. En général, les crêtes, pour la masse, la composition et la distribution des motifs, sont des imitations des balustrades bordant les hautes galeries des églises et autres grands édifices.

CROCHET (Feuilles a). — On appelle *feuilles à crochet*, *crosse*, *crochet*, des feuilles, des fleurs, des branches de feuillage, des guirlandes usitées dans le style ogival, pour décorer les angles des flèches, des clochetons, des pyramides, des aiguilles, le rampant des frontons, les arêtes des dais ou pinacles, l'extrados des arcs, etc. Quelquefois encore les feuilles à crochet suivent des moulures perpendiculaires et des moulures horizontales. Ces feuilles sont communément espacées régulièrement et il y en a d'innombrables variétés. Les feuilles à crochet apparaissent au commencement du XIIIe siècle : ce sont d'abord de simples tiges assez longues et recourbées en volute à leur extrémité. Ces feuillages à moitié épanouis et fortement recourbés méritent justement à cette époque le nom de *crosses végétales*. Ils constituent alors le principal ornement des chapiteaux des colonnes, et ils en forment le caractère distinctif. Non-seulement ils se trouvent au XIIIe siècle sur la corbeille du chapiteau, mais encore sous les moulures saillantes de la corniche extérieure des édifices, où ils sont désignés sous le nom de *feuilles entablées*, jusque dans la gorge qui fait partie des moulures de l'archivolte des hautes fenêtres ogivales.

Au XIVe siècle, les crochets se modifient. Les feuilles s'épanouissent davantage, et au lieu d'être dirigées en bas, comme au siècle précédent, elles se dirigent en haut, de manière que la courbure de ces feuilles est en sens inverse de celle des *crosses végétales*. Cette modification se conserve au XVe siècle et au XVIe, et l'on aime à cette dernière époque à sculpter des feuilles finement découpées, comme les feuilles de chardon, de mauve frisée, de vigne et de chou.

Dès le XIIIe siècle on avait mis parfois à l'extrémité des crochets des têtes humaines, de moines encapuchonnés, de femmes avec leur coiffure du temps, de guerriers, etc. On en voit un exemple à Notre-Dame de la Couture, au Mans. Au XVIe siècle, on fit la même chose, seulement les figures sont plus finement modelées. Les crochets, à l'approche de la renaissance, sont parfois formés d'une manière ingénieuse, où par malheur le bizarre est trop voisin souvent de la grâce. Ainsi, on voit des anges ou des enfants grimper sur le rampant des frontons, des hommes s'y cramponnant avec peine, des animaux y prenant leurs ébats, des chiens, des griffons, etc.

CROISÉE. — Ce mot est synonyme de transsept et signifie l'entrecroisement du transsept avec la nef et le chœur. Le mot croisée n'est pas synonyme de fenêtre d'église : il faut éviter de l'employer dans la description des monuments religieux : il est propre seulement pour désigner les fenêtres des édifices civils du XVe siècle et du XVIe siècle, qui sont ordinairement traversées par deux meneaux qui se croisent. *Voy.* Croisillon.

CROISÉES D'OGIVE. — On appelle *croisées d'ogive*, dans une voûte d'arête, les ner-

vures qui suivent les arêtes et se coupent diagonalement. *Voy.* VOUTE.

CROISETTE. — Croisette ou croisille, c'est une petite croix.

CROISILLON. — On appelle *croisillons* les meneaux de pierre qui, dans les fenêtres carrées du XVe siècle et du XVIe, se coupent à angle droit et forment ainsi une croix; d'où leur est venu leur nom, et celui de *croisée*, que l'on donne souvent aux fenêtres. Le plus ordinairement le meneau transversal est placé vers le tiers supérieur de la fenêtre, de manière que les croisillons forment quatre compartiments, dont les inférieurs sont les plus grands.

On appelle aussi croisillons les deux branches ou bras du transsept des églises. *Voy.* TRANSSEPT.

CROIX. — Le grand mystère de la rédemption humaine, accomplie sur la croix par Jésus-Christ, est le fondement de toute la religion chrétienne. Faut-il s'étonner si le signe et la figure de la croix ont été toujours en honneur dans l'Eglise, et si l'on en trouve des exemples dans tous nos monuments religieux, depuis le berceau du christianisme jusqu'à nos jours? N'est-il pas naturel, en effet, quoi qu'en disent certains auteurs protestants, aux doctrines froides et désolantes, que nous représentions dans nos édifices chrétiens cette croix, *étendard royal*, comme dit saint Fortunat de Poitiers, cette croix qui nous rappelle l'*immense charité* de Dieu, comme dit saint Paul; cette croix, en un mot, qui est le résumé, pour ainsi dire, de la religion entière? Ne pouvons-nous pas encore *vénérer ce signe de notre salut*, en mémoire de la passion et des souffrances du Fils de Dieu, en rapportant à ce divin Sauveur nos hommages et notre adoration? Aussi la croix, par sa présence, explique le symbolisme de toutes nos églises. Entrez dans une de nos églises catholiques, vos yeux sont frappés de tous côtés par le signe de la croix. Le monument lui-même est en forme de croix, et sur toutes les murailles, pour ainsi dire, la croix est gravée. Elle domine tous les autels; elle surmonte le jubé ou la clôture du chœur; elle est au-dessus de la porte d'entrée, elle est en tête de toutes les inscriptions; elle brille, en un mot, dans toutes les parties de la basilique chrétienne. Et comme toutes les bénédictions de l'Eglise tirent leur efficacité de Jésus-Christ, mort sur la croix, c'est en faisant le signe de la croix, que les ministres de l'Eglise catholique, fidèle gardienne des enseignements de Jésus-Christ et des traditions des apôtres, accomplissent les cérémonies les plus saintes, administrent les sacrements, et appellent les grâces du ciel sur les fidèles.

I.

Nous avons déjà donné d'assez amples détails sur les *croix d'autel* en parlant des *accessoires des autels chrétiens*. Nous renvoyons donc le lecteur à l'article AUTEL. Mais comme ce sujet important n'a été traité qu'accidentellement à l'article AUTEL, nous allons entrer dans les développements qu'il demande, au point de vue archéologique. On trouvera ci-dessous, sous différents numéros, des renseignements étendus et que nous regardons comme les plus complets qui aient été jusqu'à ce jour publiés sur cette matière. Nous donnerons d'abord quelques détails empruntés à M. E. David.

Après le concile *in Trullo* ou Quinisexte, comme nous avons eu occasion de le dire déjà, les images de Jésus-Christ sur la croix commencèrent à se multiplier. Il y a lieu de croire que les Grecs peignirent alors le crucifix pour la première fois. Il semble qu'on en peut citer des exemples dans des tableaux portatifs qui se vendaient à Rome, sous Jean V, vers l'an 686; mais ces exemples, si toutefois ils paraissent convaincants, devaient être très-rares en Italie, même à cette époque. C'est Jean VII, grec de naissance, élu pape en l'an 705, qui paraît avoir le premier consacré le crucifix dans l'église de Saint-Pierre. Deux fois, en 706, il fit représenter ce sujet dans des mosaïques dont il couvrit une chapelle de ce temple dédiée à la sainte Vierge.

Divers faits paraissent autoriser l'opinion que j'avance, dit M. Em. David, que l'image de Jésus-Christ sur la croix fut accueillie en Italie très-peu de temps avant le concile quinisexte; qu'elle y fut très-rare jusqu'à ce concile, et que Jean VII est le premier pape qui l'ait consacrée publiquement.

Le canon du concile quinisexte, en ordonnant de renoncer aux emblèmes, prouve d'abord avec évidence que, jusqu'à cette époque, on n'avait peint généralement le crucifiement de Jésus-Christ que sous des images allégoriques. Des monuments existants en donnent aussi la preuve, en nous montrant les progrès de l'opinion générale.

Je puis citer, dit le même auteur, les bas-reliefs exécutés sur les fioles de métal que l'on conserve dans l'église de Saint-Jean-Baptiste de Monza, et que M. A. F. Frisi, qui les a publiés dans son ouvrage intitulé : *Memorie storiche di Monza*, tom. I, cap. 4, croit du temps du pape saint Grégoire, c'est-à-dire de l'an 600 environ. L'artiste a représenté sur le bas-relief qui porte le n° 3 (tav. IV), une croix nue. Au-dessus de la croix, le buste de Jésus-Christ; les deux larrons empalés, l'un à droite, l'autre à gauche; Adam et Eve à genoux, un de chaque côté : sur celui qui porte le n° 4 (tav. V), Jésus-Christ debout, les bras étendus en forme de croix, vêtu d'une tunique talaire et d'un grand manteau; les deux larrons empalés, Adam et Eve agenouillés, le soleil et la lune dans les airs : sur celui du n° 5, une croix nue, formée par des palmes; le buste du Christ au-dessus; le soleil et la lune aux deux côtés du buste; Adam et Eve à genoux. Ce ne sont toujours là que des emblèmes du crucifiement; rien n'y manque cependant pour en faire des compositions historiques, si ce n'est l'image de Jésus sur la croix : il doit donc paraître certain que l'usage le plus général de l'Eglise n'admettait point encore cette re-

présentation. On était bien près de la peinture historique, et on n'osait pas abandonner totalement le voile de l'allégorie.

On peut citer, en second lieu, la mosaïque de l'église de Saint-Etienne *in monte Cœlio*, dont je viens de parler, attribuée au pape Théodore Ier, mort en 649, et dont le style annonce en effet une époque peu antérieure au concile quinisexte.

Le fait concernant Biscops, abbé de Waremouth, qui apporta de Rome en Angleterre, sous le pape Agathon, vers l'an 680, *un tableau représentant la mort de Jésus-Christ*, peut faire présumer qu'à cette époque les Romains commençaient à peindre le crucifix ; mais, dans ce cas, il prouvera qu'ils n'osaient point encore séparer cette image d'avec les emblèmes qui seuls avaient été en usage jusqu'alors. L'opinion avait fait des progrès lents. Les allégories s'étaient rapprochées pas à pas de la peinture historique.

Le pape Sergius étant demeuré inébranlable dans son opposition au concile quinisexte, cette fermeté dut retarder la multiplication des crucifix en Italie. Jean VII, Grec de naissance, reçut de l'empereur Justinien Rhinotmète des légats pour le presser d'adhérer aux décisions de ce concile. Mais le pape ne s'expliqua jamais d'une manière très-positive.

On ne cite aucun témoignage, aucun monument authentique, d'où il soit possible de conclure que les papes aient placé des crucifix, sculptés ou peints, dans les églises de Rome avant cette époque. Gori croit celui des catacombes de Saint-Jules postérieur au concile quinisexte (*de mitrato capite*, cap. 8, *in symb. litt.*, tom. III, pag. 173, 176); son sentiment doit suffire pour faire rejeter celui de Gretzer et de quelques autres écrivains. Il y a lieu de croire que cette croix est d'Adrien Ier. La croix pectorale d'or des évêques de Monza, où Jésus-Christ est peint en émail, suspendu par quatre clous, vêtu, la tête droite et les yeux ouverts, et que l'on croit la même que celle qui fut donnée par le pape saint Grégoire à Théodelinde, pour le jeune roi Adaloalde (*Frisi*, ibid, pag. 32 et 33), ne paraît pas antérieure au VIIIe siècle, au jugement d'Em. David.

Quelque confiance que l'on puisse avoir dans l'érudition de M. Em. David, nous en avons beaucoup plus encore dans celle des antiquaires italiens, tels que Ciampini et Borgia, bien plus versés dans la connaissance des antiquités ecclésiastiques.

II.

Croix d'autel. — Chaque autel doit être pourvu d'un crucifix : *Super altare collocetur crux in medio* (*Cérémonial des évêques*). Cependant il ne paraît pas que cet usage ait commencé avant le Xe siècle. Les croix d'abord furent placées au haut du *ciborium* ou baldaquin, mais sans crucifix. Pendant le moyen âge, chaque autel était pourvu d'un crucifix isolé, mais fixe, et plus tard les autels eurent un crucifix accompagné des images de la sainte Vierge et de saint Jean. Les extraits suivants des anciens inventaires donneront une idée complète de la richesse et des ornements de ces croix, dans lesquelles se trouvaient souvent des reliques de la vraie croix.

Des croix appartenant anciennement à la cathédrale de Lincoln. — *Item*, une croix de cristal avec un crucifix d'argent doré, avec un socle et un nœud d'argent doré, avec les armoiries d'Angleterre et de France, et autres écussons, avec un agneau par derrière et les quatre évangélistes en vermeil, le tout pesant 45 onces. — *Item*, une croix en vermeil portant les quatre évangélistes comme des hommes appuyés sur quatre lions, sur le piédestal, avec un homme à genoux tenant un calice à la main, pesant 33 onces. — *Item*, une croix ouvragée, garnie de plaques d'or en dehors, avec une petite parcelle de la vraie croix, ornée de pierres de plusieurs couleurs et de perles pesant 93 onces et demie; le piédestal en cuivre doré, avec un béryl et d'autres pierres. — *Item*, une petite croix en argent doré, contenant une parcelle de la vraie croix en forme de croix avec quatre pierres aux quatre coins, pesant un peu plus d'une demi-once. — *Item*, une double croix fleurdelisée en vermeil, appuyée sur un pied simple, composé de quatre lions, contenant une parcelle de la vraie croix et des reliques des saints Machabées, Christophe et Etienne, et des cheveux de saint Pierre, et des reliques de saint Georges et des saints Innocents, pesant 10 onces et un gros. *Item*, une petite croix de vermeil arrondie au sommet, sur un piédestal carré, avec 6 pierres rouges et bleues, portant par derrière l'inscription suivante : *De ligno domini S. Andreæ.* Au milieu de la croix est une autre petite croix pesant 1 once 2 gros. — *Item*, une croix en vermeil en forme de quatre-feuilles, avec un crucifix au milieu, la sainte Vierge et saint Jean se tenant au pied du crucifix; sur le côté droit est la représentation d'Abraham offrant son fils Isaac; derrière lui est un agneau et un ange; au côté gauche est la représentation d'Abel et de Caïn avec deux anges, ornée de 11 pierres bleues et rouges pesant 63 onces et demie.

Inventaire de la chapelle de Windsor. — « Imprimis una crux nobilis vocata *Guch* in qua deficiunt septem lapides diversi ejusdem generis illorum in eadem cruce positorum, quorum sex iterum ponuntur ibidem et unus perditur. Et in pede ejusdem crucis desunt undecim lapides margaritæ; tres smaragdi parvi in borduris. — *Item*, deficiunt tres summitates pinnaculorum in illius pede. — *Item*, una crux de ligno Dominico, ornata saphyris cum tribus imaginibus eburneis, stantibus super fundum auri, habens pedem aureum de plate, cum imagine cujusdam mortui resurgentis inter quem pedem et crucem est unus beryllus et aymellatus cum tribus imaginibus et uno pede plano argenteo et aymellato. — *Item*, unum feretrum de beryllo argenteo deaurato, cum una cruce et tribus imaginibus in medio; et passio S. Ste-

phani derotro, habens in summitate imaginem Salvatoris obturatam beryllis, cum duobus angelis supra pedem, deferentibus dictum feretrum intra manus eorumdem, quorum ala unius deficit; alterius brachium frangitur; et pomellum pinnaculi deficit super crucifixum.»

Cathédrale de Winchester. — Dans la nef de l'église, une grande croix et une image du Christ, Marie et saint Jean, en argent doré en partie.

Inventaire de la cathédrale d'York. — *Item*, une grande croix dorée avec un piédestal d'argent, et sur ce piédestal une image d'or, avec les mains liées comme celles du Christ, pesant 8 livres 6 onces. — *Item*, une petite croix d'or, avec une parcelle de la vraie croix au milieu, un piédestal d'argent doré, pesant 2 livres 6 onces. — *Item*, une croix processionnale avec un crucifix, garnie de trois beaux saphirs aux extrémités, pesant 3 livres 4 onces et demie.— *Item*, une croix dorée avec un grand diamant au pied et trois grands diamants aux pieds du crucifix pesant 7 onces; le don de M. Stephen Scrope. — *Item*, une grande croix argent doré, avec une image de la sainte Vierge dans une niche, à la partie inférieure, et à la partie supérieure, le crucifix avec Marie et saint Jean, appuyés sur quatre anges, pesant 8 livres 10 onces; le don de M. John Newton.—*Item*, deux croix avec le crucifix en vermeil avec les quatre évangelistes aux coins, d'argent blanc, et deux images de la sainte Vierge, dans des niches, sur le piédestal porté sur quatre lions, pesant 5 livres 3 onces; le don dudit M. Jean Newton. — *Item*, une croix d'argent doré, avec des images de Marie et de saint Jean sur un pied rond, avec un nœud arrondi entre le piédestal et le crucifix, pesant 2 livres 9 onces. — *Item*, une croix processionnale pour le bâton d'argent doré, servant aux jours ordinaires, pesant 1 livre 10 onces et un quart. —*Item*, une croix de jaspe rouge ornée d'argent doré, avec des pierres précieuses incrustées dans un piédestal de bois; le don de M. John Newton.— *Item*, une croix de cristal, avec un beau pied ciselé, pesant 4 livres 5 onces et demie.— *Item*, une grande croix pour le bâton d'argent doré; laquelle croix est pleine de bois; le don de John lord Scrope d'Ypsal; pesant 6 livres. — *Item*, une grande croix avec le crucifix, Marie et saint Jean debout sur le piédestal avec les armoiries de la famille Scrope.

III.

Croix processionnales. — On a coutume de porter des croix en tête des processions solennelles, depuis les temps les plus reculés. Dans l'origine, c'étaient simplement des croix ornées, sans image de Notre-Seigneur; ce fut plus tard que l'on introduisit l'image du crucifix. Au XV[e] siècle on ajouta les images de la sainte Vierge et de saint Jean que l'on plaça sur les croisillons. Ces croix furent souvent faites de métaux précieux, ornées d'émaux et de pierres fines. Les emblèmes des quatre évangélistes furent constamment placés aux extrémités : rarement on y mit des traits tirés de l'Ancien Testament ou du Nouveau. Les passages suivants, extraits de Ciampini et d'anciens inventaires, sont propres à fournir des éclaircissements sur la matière, la forme, les ornements et l'usage de ces croix.

Ciampini : « Après que Constantin eut reçu ordre, dans une vision, durant la nuit, de faire un étendard semblable à la croix resplendissante qu'il avait vue dans le ciel au milieu du jour, il manda les artistes les plus habiles que l'on put trouver, et il commanda que l'on fît une croix précieuse, enrichie d'or et de pierreries : cette croix était surmontée d'une couronne, au milieu de laquelle était inscrit le monogramme ☧ (*Chi Rô*), que les lettres de l'empereur portent encore au-dessus du casque. Aux bras de la croix était suspendue une petite bannière de pourpre, couverte de pierres précieuses et de broderies d'or, magnifique à voir. Ces particularités sont puisées dans la *Vie* de Constantin, écrite par Eusèbe. De là nous pouvons déduire trois choses : d'abord, que les fidèles avaient déjà commencé à vénérer publiquement la croix ; ensuite, que la croix commença dès lors à être portée en tête des armées ; enfin, que la croix était ornée d'or et de pierres précieuses. Ainsi, l'ignominie de la croix fut changée en gloire et en triomphe dans l'estime publique, Constantin, par un effet de la divine Providence, montrant la voie. Depuis ce temps-là la croix fut portée dans les litanies et les processions ; et comme le peuple s'assemblait à l'endroit et au temps marqué, en un lieu appelé *station*, de là vint le nom de *croix stationale, crux stationalis*, que l'on donna à cette croix. La *station* est proprement le lieu où les soldats sont en garde; métaphoriquement, c'est l'endroit où l'église militante prie et veille. La coutume d'orner les croix avec des pierreries continua à partir de ce temps. Parmi les dons que Charlemagne offrit aux églises de Rome, se trouvait une grande croix pour la basilique de Constantin ; cette croix était ornée de pierreries, avec des pierres violettes, et le pape ordonna qu'elle serait portée dans les processions et les litanies solennelles, suivant les intentions du pieux donateur; la valeur de cette croix fut cause que plus tard elle fut volée. Le pape Léon IV ordonna qu'une autre grande croix de pur or serait faite à la place ; elle était ornée de perles, avec des rubis et des émeraudes, selon l'antique usage de l'église de Sainte-Marie Majeure, à Rome. »

Benoit, chanoine de l'église du Vatican, au commencement du XII[e] siècle, entre dans quelques détails au sujet des cérémonies usitées en ce qui concerne la croix processionnale. Il nous apprend que le sous-diacre régionaire portait la croix de l'autel au porche, en l'inclinant de manière que les fidèles pussent la baiser; ensuite, pendant la procession, il la portait droite et élevée. Les croix stationales furent grandes et somptueuses ; d'autres, pour les cérémonies fu-

nèbres et les autres processions moins solennelles, étaient simples et unies. Ce qui s'est observé jusqu'à nos jours.

Fivizani, dans son *Traité de la coutume de porter la croix devant le pontife romain*, parle de la croix stationale qui précédait le clergé de l'église de Latran dans les litanies solennelles. Il en parle comme « étant d'une grande dimension, couverte de plaques d'argent, sur lesquelles étaient représentés des traits de la vie de Notre-Seigneur et Sauveur, ou tirés de la vie des saints; et d'une si grande hauteur qu'elle ne pouvait être portée que par des hommes d'une force extraordinaire. » Cette croix a été figurée dans l'ouvrage de Ciampini. On y voit : 1° la crucifixion, avec la sainte Vierge et saint Jean, dans le compartiment central; 2° le Père Eternel au-dessus, avec la colombe, emblème du Saint-Esprit, qui descend; 3° la création d'Adam; 4° la création d'Eve; 5° la présentation d'Eve à Adam; 6° l'arbre de la connaissance du bien et du mal, non dans un compartiment; 7° Dieu défendant à Adam et à Eve de toucher aux fruits de l'arbre; 8°, 9°, 10°, 11°, la porte du paradis, l'expulsion d'Adam et d'Eve, le chérubin gardant le chemin qui conduit à l'arbre de vie, et le départ de nos premiers parents; 12° Noé recevant l'ordre de construire l'arche de Dieu lui-même, qui est ici désigné par une main sortant d'un nuage; 13° l'arche de Noé; 14° Jacob présentant à son père le mets qu'il aime; Rebecca se tient par derrière; 15° Esaü revenant de la chasse; 16° Jacob rencontrant les Anges de Dieu. (*Genes.* XII, 1).

Au revers de la même croix on voit : 1° au centre, Adam et Eve sous l'arbre dans lequel est le serpent; 2° le sacrifice d'Abel et de Caïn; 3° Caïn tuant Abel; 4° Caïn parlant avec Dieu, qui est encore figuré par une main sortant des nuages; 5° Abraham préparant le sacrifice d'Isaac; 6° Isaac bénissant Jacob; 7° l'échelle et la vision de Jacob; 8° Jacob luttant contre l'ange; 9° le songe de Joseph, les gerbes, le soleil et les onze étoiles; 10° Israël s'adressant à ses fils; 11° Joseph cherchant ses frères; 12° Joseph trouvant ses frères qui faisaient paître leurs troupeaux; 13° Joseph dépouillé de sa robe de diverses couleurs; 14° Joseph jeté dans la citerne; 15° Ruben retournant à la citerne et ne retrouvant plus Joseph. Tels sont les sujets qui formaient la décoration de cette antique croix processionnale d'argent, dans l'église de Saint-Jean de Latran.

Une seconde croix processionnale, appartenant à la même église (et figurée encore par Ciampini), est d'une date moins ancienne, probablement du milieu environ du XV° siècle. On y voit : 1° au centre, la crucifixion; 2° au-dessus, la résurrection, avec la figure du pélican; 3° à l'extrémité du bras droit de la croix, la sainte Vierge se tenant debout avec l'autre Marie; 4° du côté opposé, saint Jean, avec deux autres personnages, dont un soldat; 5° au pied de la croix, l'ensevelissement de Notre-Seigneur : au-dessous est une plaque d'argent couvrant une relique de la vraie croix, avec l'inscription : *De ligno crucis D. N. Jesu Christi.*

Au revers de cette seconde croix, on voit : 1° au centre, le Christ dans l'attitude de bénir : dans sa main gauche est un livre ouvert, avec l'inscription suivante : *Ego sum lux mundi, via, veritas et vita*; 2° au sommet de la croix est figuré saint Jean l'évangéliste, avec l'aigle et un petit rouleau sur lequel est écrit : *In principio erat*; 3° du côté droit de Notre-Seigneur est saint Luc avec le bœuf, et cette inscription : *Fuit in diebus Herodis*; 4° au côté gauche est saint Marc; mais l'inscription n'est plus lisible : c'était sans doute le commencement de l'évangile écrit par lui : *Initium Evangelii Jesu Christi*; 5° au pied est saint Matthieu, dont l'inscription a également disparu. (Ciampini, *Vet. Mon.*)

Croix processionnales appartenant autrefois à la cathédrale de Lincoln. — « D'abord, une croix en vermeil, avec un crucifix au milieu; Marie et saint Jean sur les deux bras, et des fleurs de lis à l'extrémité de chaque croisillon, ainsi que la figure des quatre évangélistes, pesant 57 onces; et un bâton de croix, orné d'argent, ayant un nœud et une base d'argent, long de deux verges et demie, et un peu plus. — *Item*, deux autres croix d'une seule pièce, or et argent, chacune ayant un crucifix, avec les quatre évangélistes en argent doré, toutes les deux semblables, avec deux bâtons enveloppés d'argent dans leur plus grande hauteur. — *Item*, une grande croix en vermeil, avec les images du crucifix, de Marie et de Jean; de la partie gauche de la croix sortent deux fleurs, de la partie droite sortent également deux fleurs, et de la partie supérieure sortent trois fleurs; aux quatre angles sont les quatre évangélistes, pesant 148 onces; le don de William Alnewick; et un pied appartenant à la même croix, or et argent, avec deux écussons d'armoiries et l'inscription suivante : *Orate pro animabus domini Thomæ Bewford*, etc.; et ledit pied ayant une base, avec six images, représentant le Couronnement et la Salutation de Notre-Dame; saint Georges et saint Hugues, pesant 86 onces; le don dudit William. (Dugdale, *Monasticon Anglicanum.*)

Dans les antiquités de l'abbaye de Durham on trouve qu'il y avait deux croix destinées à être portées aux processions solennelles; l'une était d'or, ayant un bâton d'argent d'un admirable travail d'orfévrerie, très-curieusement et très-finement ouvragé. Il y avait encore une autre croix en cristal, qui servait tous les jours de la semaine. Dans l'abbaye de Durham, on portait toujours devant la croix un bénitier d'argent, très-finement ciselé et en partie doré; il était porté par un des novices.

Dans le tom. II des *Collectanea curiosa*, pag. 259, on lit les lignes suivantes : *Item, crux argentea deaurata cum ymaginibus Christi et Johannis.* — Item, unus baculus deargenteus pro eadem. — Item, unus pes argenteus pro eadem. — On peut conclure de ce dernier détail que la même croix servait

tantôt pour les processions et tantôt pour être placée sur l'autel. Ces objets appartenaient autrefois à la chapelle du collége de *Allsouls*, à Oxford, avant le schisme.

On possède encore un grand nombre de croix processionnales, et quelques-unes remontent jusqu'au XII° siècle. Les plus anciennes sont communément faites en bois de chêne, recouvertes de plaques d'argent, ou de cuivre doré émaillé. Les quatre évangélistes y sont représentés, soit dans leurs figures, soit dans leurs emblèmes. Les extrémités des branches de croix sont généralement terminées en fleurs de lis. Entre la tige de la croix et la base il y a un nœud plus ou moins gros, orné d'émaux. Les croix de procession les plus anciennes que l'on possède actuellement en Angleterre sont pour la plupart d'une date assez récente et d'un travail grossier. Il ne faudrait pas juger par ces objets de l'état de l'art en Angleterre au XV° siècle : les guerres désastreuses des Deux-Roses avaient exercé la plus funeste influence sur les arts de la peinture et de la sculpture, de telle sorte que les œuvres de cette époque ne sauraient entrer en comparaison avec celles des deux siècles précédents. Dans l'ouvrage de Shaw, *Ornements et décorations du moyen âge*, on voit le dessin de deux charmantes croix de procession du XV° siècle. La croix processionnale la plus remarquable est peut-être celle qui est maintenant placée sur un autel latéral de l'église abbatiale de Saint-Denis : elle a été exécutée pour Saint-Louis, et elle a été modifiée plus tard de manière à devenir une croix d'autel. Dans le *Voyage archéologique dans le département de l'Aube*, par M. Arnaud, on trouve également un curieux dessin représentant une belle croix de procession.

IV.

Croix de jubé ou de screen. — Nous allons parler maintenant de ces croix qui sont placées sur les jubés, les *screens* ou les grilles qui séparent la nef du chœur, dans les églises de grande étendue. Ces croix sont d'une haute antiquité. Codin, qui vivait au V° siècle et qui a écrit une histoire de Constantinople, décrit une croix qui surmontait le jubé de l'église de Sainte-Sophie de Constantinople : elle était d'or (sans doute garnie de plaques d'or), enrichie de pierres précieuses, et garnie de chandeliers pour y placer des flambeaux. Chaque jubé ou barrière entre la nef et le chœur était surmonté d'une riche croix, mais sans image de Notre-Seigneur crucifié. Nous avons néanmoins la preuve que l'image de Notre-Seigneur fut attachée à la croix dès le VIII° siècle, car Anastase, dans la *Vie* de Léon III, dit que ce pape fit faire une croix d'argent pur, qui pesait 72 livres, pour être placée au milieu de l'église de saint Pierre, apôtre, et un crucifix d'argent pour le maître-autel, qui pesait 52 livres. Les jubés ou barrières existaient à la fois dans les églises latines et dans les églises grecques, et jusqu'à une époque relativement moderne on ne construisait aucune église sans cela en France, en Allemagne et en Flandre. Dans quelques églises flamandes, il y a des jubés d'un beau travail, comme à Saint-Pierre de Louvain. Dans d'autres églises ils ont été enlevés, il y a peu d'années; et même dans quelques-unes, on les trouve fixés le long des murailles, depuis qu'ils ont été démolis et enlevés de leur place primitive, comme à Hal, Leau, Tirlemont, etc. Ces croix sont ordinairement sculptées en bois. Sur la partie antérieure, c'est-à-dire tournée du côté de la nef, on voit les emblèmes des quatre évangélistes au milieu de quatre-feuilles, à l'extrémité des quatre branches de la croix; du côté du chœur, on place communément l'image de quatre docteurs. Les statues de la sainte Vierge et de saint Jean sont toujours et invariablement placées aux pieds de la croix, sur des piédestaux taillés et disposés pour les recevoir; le tout richement peint et doré. Je ne crois pas cependant que ces statues fussent placées ainsi dès les plus anciens temps, de même qu'elles ne se trouvent pas en général aux croix de procession avant le XV° siècle. En Angleterre, chaque église avait un *rood-screen* avant le règne d'Edouard, époque à laquelle ces croix furent détruites par suite d'un acte du parlement. Les ordres du parlement furent si fidèlement exécutés à l'avénement de la reine Elisabeth au trône d'Angleterre, que dans toutes les églises d'Angleterre on n'en retrouve pas une seule présentement. Sur le continent, l'amour de l'innovation et une fausse idée de progrès ont été presque aussi destructeurs, et on y trouve rarement quelqu'une des édifiantes et majestueuses images de la passion de Notre-Seigneur, qui formaient un si digne couronnement aux anciens édifices religieux. Le spécimen le plus parfait que l'on puisse voir aujourd'hui se trouve dans la grande église de Louvain; mais cette croix était probablement inférieure à plusieurs autres dont nous possédons les restes ou que nous connaissons par des descriptions.

La manière dont ces croix étaient suspendues mérite d'être notée. Trois chaînes étaient attachées à la partie supérieure et aux deux bras de la croix et fixées à des anneaux de fer à l'arcade supérieure en pierre. C'est cette arcade que l'on appelle, dans nos vieilles églises romanes, l'*arc triomphal*. Ces chaînes étaient fort belles; elles étaient composées de longs anneaux, unis par des nœuds dorés, fort bien travaillés. Dans un tableau de Van-Eyck, à la galerie d'Anvers, où une nef d'église est mise en perspective avec un *rood-screen*, on aperçoit une croix ainsi suspendue à trois chaînes. Dans d'autres vieux tableaux des anciens maîtres allemands et flamands, on voit des croix suspendues de la même manière. Dans plusieurs contrées de l'Europe on aperçoit encore, à l'arcade de l'abside ou du chœur, des tronçons de chaîne, la croix ayant disparu depuis longtemps.

V.

Croix reliquaires. — Comme le nom l'in-

dique, ces croix sont spécialement destinées à renfermer des reliques. Celles de la vraie croix y sont enfermées plus convenablement que toutes les autres. Ces croix varient considérablement quant aux dimensions, à la matière et aux ornements, suivant l'importance et la grandeur des reliques, et aussi suivant la fortune des donateurs; on en jugera par les extraits suivants.

Nous donnerons d'abord la description d'une croix ayant appartenu autrefois à l'église cathédrale de Reims : « Sur la tombe du cardinal de Lorraine, devant l'autel de la Sainte-Croix, il y a une croix en vermeil, donnée par ce cardinal. Il y a quatre émaux représentant les évangélistes, le crucifix, sainte Marie-Madeleine, Notre-Dame et saint Jean, sur deux piédestaux, avec un pied au milieu pour la Madeleine; le tout sur une base de vermeil, avec quatre images de personnes en prière, aux quatre angles. Deux soldats à cheval avec des lances et huit soldats sont placés sur le pied; à la partie antérieure sont deux anges portant des palmes, et entre eux un pilier avec des reliques; au pied de la croix est un crâne avec plusieurs ossements, et huit lézards, le tout en vermeil. Tout repose sur un soubassement avec huit écussons aux armes de Lorraine, surmontés du chapeau de cardinal; il y a douze piliers sous le soubassement; le tout pèse 129 marcs et 4 onces. » (Inventaire du trésor de Reims, 1699).

Cathédrale d'York. — *Item*, une croix d'or avec reliques, don de M. Stephen Scrope, jadis archidiacre de Richmond, avec le pied, pesant 1 livre. — *Item*, une croix appuyée sur six points d'appui, ayant six anges sous des dais ou pinacles sur chaque point d'appui, et deux anges sur la même base, portant dans leurs mains des reliques de la chasuble ou vêtement, et des souliers de saint Pierre, apôtre, avec d'autres images sur le pied, et plusieurs pierres précieuses, rubis et saphirs; le don du roi Richard III.

L'illustre abbaye de Saint-Denis, près de Paris, possédait jadis de nombreuses croix à reliques. Dans son *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys*, dom Félibien en a représenté plusieurs dans les gravures de l'ancien Trésor. Nous lui empruntons les lignes suivantes : « Croix d'or toute couverte de rubis, de saphirs, d'émeraudes, et entourée de quantité de perles orientales, dans laquelle est enchâssé un morceau de la vraie croix, de la longueur d'un pied. Cette précieuse relique a été donnée à l'abbaye de Saint-Denis par Philippe-Auguste, qui l'avait reçue en présent de Baudouin, empereur de Constantinople. Elle fut estimée pour lors quatre cents livres; ce qui était une grosse somme en ce temps-là. — Croix de vermeil enrichie d'émaux, dans laquelle il y a du bois de la vraie croix. Elle est marquée aux armes de Jérôme de Chambellan, qui sont d'argent, parti d'azur, à la bande de gueule brochant sur le tout. L'inscription marque qu'il fit présent de cette croix la cinquantième année depuis son entrée en religion : *Hæc crux in sui monastici gratiam jubilæi a F. Hieronymo de Chambellan hujus cœnobii magno priore*, 1590.

Dans l'*Histoire de l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prés*, par dom Jacques Bouillard, il y a plusieurs planches gravées, où sont figurés divers objets et ornements ayant autrefois servi à l'église; on y remarque plusieurs belles croix à reliques.

Dans l'*Histoire du monastère de Saint-Udalric*, à Augsbourg, les planches XXVIII et XXIX représentent plusieurs belles croix à reliques, qui appartenaient primitivement à l'abbaye.

VI.

Croix de consécration. — Ce sont celles qui sont tracées à l'intérieur des églises sur les murailles, et sur lesquelles l'évêque fait une onction avec le saint chrême dans la cérémonie de la consécration. Elles sont au nombre de douze, et elles sont faites soit en couleur, ce qui est le mode le plus usité, soit en relief, dans un quatre-feuilles simple ou orné. On trouve de nombreux exemples des croix du premier genre dans nos églises; celles de la seconde espèce sont moins communes, mais on en rencontre cependant dans beaucoup d'églises, et jusque dans les monuments du XI^{e} siècle. *Voy.* CONSÉCRATION. M. Pugin cite un fait assez curieux : c'est que dans quelques monuments d'Angleterre il y a des croix de cette nature sur les murailles extérieures, notamment à la cathédrale de Salisbury, et à l'église d'Uffington, dans le comté de Berk. Le même auteur croit qu'elles sont ainsi placées, parce que jadis dans la Grande-Bretagne, dans la cérémonie de la dédicace des églises, l'évêque faisait des onctions à l'extérieur. Les croix de l'église d'Uffington sont fort remarquables : le diamètre du quatre-feuilles est de 1 pied 7 pouces.

VII.

Croix pectorales. — Les évêques ont coutume de porter une croix sur la poitrine, sur leurs vêtements extérieurs, et suspendue au cou par une chaîne ou un cordon. On a considéré cette croix comme un signe de juridiction; aussi lorsqu'un évêque entre dans le diocèse d'un autre évêque, cette croix doit être cachée.

Georgius, cap. XVIII, s'exprime ainsi au sujet de la *Croix pectorale, crux pectoralis :* Suivant la coutume la plus ancienne, le pape, lorsqu'il est vêtu de ses ornements d'honneur, porte sur lui une croix pectorale garnie de reliques de saints. Le pape Innocent III dit que l'ornement d'or porté sur le front par le grand prêtre de l'Ancienne Loi avait été remplacé par la croix portée sur la poitrine par le grand prêtre de la Loi Nouvelle. Ces croix furent appelées *encolpia* par les Grecs, chez lesquels il paraît qu'elles commencèrent à être portées. En Orient, c'était la coutume pour tous les fidèles, et spécialement pour les évêques, de porter une croix suspendue au cou. Rottrad, évêque de

Soissons, en 863, déclare qu'il était allé au concile de Soissons, dans ses habits sacerdotaux, portant ses ornements épiscopaux, « portant, dit-il, le livre des saints Évangiles, et du bois de la vraie croix sur ma poitrine. »

L'empereur Nicéphore, en 811, envoya au pape Léon III, entre autres ornements sacrés, une croix pectorale d'or, renfermant une autre croix, dans laquelle il y avait quelques parcelles de la vraie croix, disposées en forme de croix.

Saint Grégoire de Tours rapporte qu'il avait éteint les flammes d'un incendie, en une occasion, en tirant de son sein une croix d'or, dans laquelle étaient des reliques de la sainte Vierge, des apôtres et de saint Martin. Dans la *Vie* de saint Elfége, archevêque de Cantorbéry, qui souffrit le martyre en 1012, vie écrite par Osborn, il est fait mention de la mort horrible qu'éprouvèrent ses meurtriers, et comment un prêtre, qui avait caché la croix pectorale (*crux collaria*) du martyr, se trouva présent à une mort si prématurée. On sait que, dans l'origine, la croix pectorale était portée par d'autres que par les évêques, et qu'elle ne faisait pas une partie des ornements réservés aux évêques. Saint Thomas, dans ses commentaires sur le *Livre des Sentences*, lib. IV, 24, 3, énumérant les ornements particuliers aux évêques, ne mentionne pas la croix. Innocent III, suivi en cela par Guillaume Durand, fait la même énumération que saint Thomas; mais il paraît, d'après le texte de Guillaume Durand, qu'au temps où il vivait les évêques avaient coutume de porter une croix pectorale, quoiqu'elle ne fût pas comptée au nombre des ornements exclusivement épiscopaux. On ne trouve nulle part que la croix pectorale fut donnée aux évêques dans leur consécration. Les prières que l'on a coutume de réciter en mettant la croix sur la poitrine ne sont pas antérieures au XIVe siècle, et c'est à partir de cette époque que cette croix paraît avoir été comptée parmi les ornements épiscopaux.

VIII.

Georgius, de ritu præferendæ crucis, etc.— La croix est portée devant le pape lorsqu'il paraît en public. Deux espèces de croix étaient employées anciennement à cet usage: l'une, la croix stationale, pour les stations et les litanies publiques; l'autre, lorsque le pape se montre en public dans la ville. Anastase le Bibliothécaire fait mention, dans la *Vie* de Léon IV, d'une croix qu'il faisait porter devant lui. « Suivant l'ancienne coutume, cette croix était portée par un sous-diacre, devant le cheval des papes ses prédécesseurs; avec le secours de Dieu, il la fit restaurer et orner d'or, d'argent et de pierreries. » Le souverain pontife accorda à plusieurs archevêques le privilége de faire porter la croix devant eux. L'archevêque de Ravenne la pouvait faire ainsi porter, non-seulement dans toute sa province, mais encore jusqu'à trois milles de la ville de Rome; mais dans les processions pour les litanies, où se trouvaient des évêques, des empereurs, des rois, ou quelque autre personnage de distinction, on portait la croix, en avant, dès les temps les plus anciens. On rapporte que saint Thomas de Cantorbéry, dans une certaine circonstance, entra au parlement, portant dans ses propres mains la croix que l'on avait coutume de porter devant lui : il refusa de la laisser prendre à qui que ce soit. Les légats *apostoliques* ont eu le privilége de se faire précéder d'une croix, à partir du IXe siècle. Thomassin remarque qu'au XIe siècle, les archevêques seulement, qui portaient le pallium, avaient le droit de se faire précéder de la croix. Saint Anselme, archevêque de Cantorbéry, écrivit à Samuel, archevêque de Dublin (Lib. IV, *Epist.* 28), entre autres choses, qu'il ne devait pas prétendre à faire porter la croix devant lui, parce qu'il n'avait pas le pallium. Telle était la coutume alors. Dans la suite, au XIIe siècle (Thomassin, lib. II, part. I, cap. 59), le privilége de la croix fut accordé aux métropolitains : et ainsi, graduellement, au XIIIe siècle, la coutume s'établit que tous les archevêques se fissent précéder de la croix. Le troisième concile de Latran, en 1213, comme on sait, donna aux patriarches de Constantinople, d'Alexandrie, d'Antioche et de Jérusalem, en communion avec le saint-siége, le droit d'avoir la bannière de la croix arborée partout devant eux, excepté dans la ville de Rome, ou en présence du pontife romain, ou d'un légat apostolique portant les insignes de son office.

IX.

De la croix de Vellétri, par Etienne Borgia, 1780.—Chap. I à V. Cette croix, qui appartient à l'antique église cathédrale de Saint-Clément, à Vellétri, est en or, pesant 70 onces, ornée de perles orientales des deux côtés, avec cinq pierres précieuses de diverses couleurs du côté où se trouve la figure du crucifix; au revers, il y a un émail sous un *Agnus Dei*. Toutes les figures sont émaillées sur or et insérées sur une surface unie; ce qui est une marque de l'antiquité du travail. Le pape Alexandre IV passe pour avoir fait présent de cette croix à l'église de Vellétri, ou au moins pour l'avoir consacrée solennellement, et y avoir mis une portion de la vraie croix, en y attachant certaines indulgences.

Chap. VI. A la partie antérieure de la croix est la figure de Notre-Seigneur crucifié, les pieds percés de deux clous et par conséquent séparés, avec une croix dans le nimbe qui environne la tête, sans aucune trace d'appui, *suppedaneum*, pour poser les pieds; Notre-Seigneur n'est point incliné de côté, mais il paraît vivant, ayant les yeux ouverts, avec une longue chevelure et de la barbe; le tout porte les signes d'une antiquité reculée.

Le voile qui tombe jusqu'au milieu des genoux a une bordure autour du bord postérieur; car quoiqu'il ne soit pas douteux que Notre-Seigneur ait été exposé sur la croix dans un état de complète nudité, comme le disent les saints Pères, cepen-

dant, par un sentiment de respect, une partie du corps, et quelquefois le corps tout entier, est voilé dans les représentations du crucifiement, dès les temps les plus anciens. Toute la figure est voilée dans une croix pectorale grecque, que nous pouvons citer à cette occasion, et on connaît d'autres exemples d'une disposition semblable. Saint Grégoire de Tours rapporte que de son temps, à Narbonne, Notre-Seigneur apparut en songe à un prêtre nommé Basile, lui ordonnant de voiler toute la peinture d'un certain tableau représentant la crucifixion, et qu'en conséquence l'évêque commanda que le tableau fût voilé. On voit ainsi que du temps de saint Grégoire ces sortes d'images étaient couvertes (*Lib.* I, *De Gloria martyrum*). Cette circonstance, qui fut sans doute bientôt généralement connue, fut l'origine de la coutume de couvrir le crucifix avec une tunique. Si cette vision est estimée vraie, il serait convenable, même aujourd'hui, de représenter la figure de Notre-Seigneur vêtue d'une chape ou d'une tunique.

Chap. VII. Il n'y a pas de titre sur la croix de Vellétri. Quoique la pratique d'ajouter un titre aux croix soit très-commune, on peut douter si l'inscription a été mise en hébreu, en grec ou en latin. Les Latins omettent plus souvent le titre que les Grecs, qui fréquemment, néanmoins, l'expriment par les signes suivants IC XC, et autres abréviations, comme il est rapporté dans saint Jean, *Jesus Nazarenus Rex Judæorum* (S. Jean, XIX, 19).

Chap. VIII. Parmi les monuments analogues où l'on remarque la même absence de titre à la croix, on peut citer la mosaïque de l'église de Saint-Clément, à Rome, dans laquelle sont représentées douze colombes voltigeant autour de la croix, symbole des douze apôtres. Dans deux autres exemples anciens, au lieu du titre, il y a une main étendue sortant d'un nuage. On connaît plusieurs autres croix fort remarquables également sans titre.

Chap. X. De chaque côté de Notre-Seigneur on voit, à droite, la figure de la sainte Vierge; à gauche, celle du disciple bien-aimé. Cette particularité se rencontre à la fois dans les monuments grecs et latins.

Chap. XI. La sainte Vierge et saint Jean ne sont pas représentés, comme dans les tableaux modernes et quelques anciens tableaux, dans un chagrin profond et une agonie de douleur; mais ils sont figurés d'une manière plus conforme au texte évangélique: *Stabat juxta crucem Jesu, mater ejus*, etc. (S. Jean, XIX, 25). Saint Ambroise écrit sur ce sujet: « que la sainte Vierge se tenait debout au pied de la croix, et demeurait intrépide, tandis que les hommes fuyaient: *Stabat ante crucem mater, et fugientibus viris stabat intrepida* (*Lib. de Instit. virg.*, cap. VII). Le même Père dit encore: « Je lis qu'elle se tenait debout, je ne lis point qu'elle pleurait: *Stantem lego, flentem non lego.* Il y a ici une croix sur le voile qui recouvre la tête de la sainte Vierge. Cela indique les sentiments avec lesquels nous devons considérer la sacrée passion de Notre-Seigneur, suivant une belle inscription qui se voit sur un livre des Evangiles du IX° siècle, maintenant à la bibliothèque du Vatican, écrite sous la figure en relief de Notre-Seigneur crucifié :

Aspice pendentem, crucifigas in cruce mentem.

D'autres figures de la sainte Vierge, au pied de la croix, présentent la même croix sur le voile.

Chap. XII. Quelques auteurs préfèrent regarder cette croix comme une étoile. Il ne manque point d'anciens exemples où le vêtement de la sainte Vierge est entièrement parsemé d'étoiles. L'invocation *Stella maris*, et *Stella matutina*, est bien connue dans les titres que l'Eglise donne à la sainte Vierge.

Chap. XIII. Notre artiste n'a pas fait preuve du même discernement dans la figure de saint Jean, qu'il a représenté avancé en âge: on observe une erreur contraire en d'autres cas, par exemple, quand on peint saint Jean sous la figure d'un jeune homme écrivant l'Apocalypse, ou tenant l'Evangile en main, puisqu'il est certain qu'il écrivit l'un et l'autre, seulement lorsqu'il était très-âgé. Sur un ancien ivoire sculpté, conservé dans l'église collégiale de Friuli, où se trouve la crucifixion, avec la sainte Vierge et saint Jean de chaque côté, on lit, du côté de la sainte Vierge: M. EN FILIUS TUUS, *Femme, voilà votre fils*, et du côté de saint Jean: AP. ECCE M. TVA, *Apôtre, voilà votre mère.* Buonarotti cite un fait semblable qu'il a observé sur un triptyque. Les Grecs se servent d'une inscription semblable.

Chap. XIV. Jusqu'à présent tout a été facile à expliquer dans la croix de Vellétri; il n'en est pas de même, à présent que nous passons à deux figures qui ont été ajoutées, l'une au-dessus, l'autre au-dessous de la figure de Notre-Seigneur, sur la tige même de la croix. La figure supérieure paraît être celle d'un évêque, avec une large tonsure, le nimbe autour de la tête, et trois doigts levés, comme pour donner la bénédiction. D'abord l'absence du titre, dans une croix où il y avait de la place pour le mettre, est une preuve qu'elle n'est pas grecque; ensuite, il est probable qu'on n'a pas représenté un saint grec. Il faut observer que l'attitude de la bénédiction, prise en elle-même, ne peut pas prouver que cette figure est celle d'un ecclésiastique. Les trois doigts levés, néanmoins, indiquent une bénédiction, ou au moins une salutation.

Chap. XV. Anciennement les évêques seuls donnaient solennellement la bénédiction au peuple, à la messe; ils ne la donnaient pas à la fin de la messe, comme à présent, mais immédiatement après l'oraison dominicale et avant la communion. Ce n'est guère avant le XI° siècle que la coutume s'introduisit pour les prêtres de donner la bénédiction à la fin de la messe. Dans ce même siècle, il fut accordé à quelques abbés de donner *la bénédiction par le signe de la croix*, même

lors de la messe, bénédiction réservée depuis aux évêques.

Chap. XVI. Il semble, par conséquent, que la figure mentionnée ci-dessus et qui est sur la croix, est celle d'un saint évêque. Dans un ancien manuscrit syrien des saints Evangiles (pour montrer que l'action de bénir indique une haute dignité), la sainte Vierge, recevant la salutation de l'ange, lève trois doigts de la main droite, comme pour bénir. L'ange néanmoins se trouve dans la même position de main ; mais ce n'est pas en signe de bénédiction, c'est uniquement en signe de salutation et de discours.

Chap. XVII. Saint Firmus, martyr, est représenté dans la même attitude sur la chasuble diptyque de Ravenne (*Voy.* CHASUBLE), sur laquelle on possède un beau traité de Maur Sarti, abbé d'un monastère de Camaldules.

Chap. XVIII. D'autres exemples de laïques dans l'attitude de la bénédiction ne sont pas très-rares. L'empereur avait coutume de bénir le peuple dans l'église de Sainte-Sophie, en faisant sur lui trois fois le signe de la croix ; et pour distribuer les palmes bénites dans l'église de Saint-Démétrius.

Chap. XIX. Pour revenir à l'acte de bénir, dont nous parlions tout à l'heure, sur la chasuble ci-dessus désignée, l'archange saint Michel est représenté dans l'attitude d'un évêque qui bénit. Il est excessivement rare de trouver des anges peints de cette manière ; ils ont ordinairement à la main une baguette, un roseau, une épée, un labarum ou un globe, ou tous les deux à la fois. En général, l'acte de bénir a toujours été regardé comme appartenant particulièrement à la dignité épiscopale. Il est donc surabondamment prouvé que cette figure est celle d'un évêque.

Chap. XX. La large tonsure en est également une preuve. Dans les premiers âges de l'Eglise et dans les temps de persécution, les ecclésiastiques portaient la chevelure longue, quoique moins ornée que les autres hommes. La tonsure fut usitée au v° siècle, et elle alla toujours en diminuant dans la suite.

Chap. XXI. La figure est couverte d'un vêtement commun, c'est-à-dire une tunique et un pallium ou manteau, sans chasuble ni autre ornement sacerdotal ; d'où nous pouvons conjecturer que c'est un apôtre qui a été ainsi représenté. Les apôtres, en effet, sont invariablement représentés vêtus d'une tunique et d'un manteau, ou seulement d'une tunique, celle-ci étant quelquefois ornée d'une bordure de pourpre, de même que celle de Notre-Seigneur et des anges.

Chap. XXII. La *pœnula* ou court manteau de voyage ne doit pas être confondue avec le *pallium* ou manteau. Saint Pierre est distingué, jusqu'au VIII° siècle, par un ample manteau ou *pallium*.

Chap. XXIII. La large tonsure sur la tête de notre personnage indique le prince des apôtres, saint Pierre. A partir du VI° siècle, l'opinion prévalut que ce fut saint Pierre qui introduisit la tonsure. Cette opinion est mentionnée par saint Grégoire de Tours. Suivant cette opinion, et après cette époque, on représente toujours saint Pierre avec une tonsure, et on peut le distinguer à ce signe des autres apôtres. Ainsi, sur un ancien ivoire sculpté, du XI° siècle probablement, dans l'église de Saint-Ambroise, à Milan, sur lequel, entre autres choses, est représenté le Christ lavant les pieds des apôtres, saint Pierre est facilement reconnaissable au milieu des autres, à la fois à son attitude de surprise et d'admiration, et à la tonsure ecclésiastique qu'il porte seul.

Chap. XXIV. Dans cet exemple, aussi bien que sur la croix de Vellétri, saint Pierre est représenté la barbe rase, selon la coutume du clergé latin au IX° siècle. La barbe rase est souvent un moyen de reconnaître les ecclésiastiques sur les anciens monuments.

Chap. XXV. L'absence de la clef, des deux ou des trois clefs qui désignent ordinairement saint Pierre, peut être assignée ou au manque d'espace, ou à quelque autre cause accidentelle.

Chap. XXVI. Saint Maxime dit quelque part que saint Paul tient la clef de la science qui lui a été communiquée, de même que saint Pierre tient la clef de la puissance. Telle est la raison pour laquelle ils sont souvent représentés ensemble, ayant chacun une clef suspendue à la ceinture.

Chap. XXVII, etc. Au pied de la croix de Vellétri, au-dessous du crucifix, dans un compartiment circulaire, est une figure de femme, la tête entourée du nimbe, la chevelure frisée et ornée d'une bandelette semblable à une bandelette de perles, et vêtue magnifiquement. On peut conjecturer que c'est l'impératrice Hélène, à laquelle fut réservée la faveur de retrouver la vraie croix, et qui est représentée sur plusieurs croix antiques. Au revers, dans le compartiment du centre, est un *Agnus Dei*, émaillé, sur un fond d'or, sans nimbe ni bannière, accessoires qui accompagnent ordinairement l'agneau, lequel est très-fréquemment figuré dans l'art chrétien primitif. Un bel exemple d'*Agnus Dei*, sculpté, se trouve en dehors de la porte de l'église de Sainte-Pudentienne, à Rome, avec cette inscription appropriée au sujet tout autour :

Hic agnus mundum restaurat sanguine lapsum.
Mortuus et vivus idem sum Pastor et Agnus.

Ce symbole de l'agneau confirme l'antiquité de cette croix, qui semble appartenir au VIII° ou au IX° siècle. Lorsque l'usage de représenter la figure de Notre-Seigneur sur la croix devint général, on conserva néanmoins encore le symbole de l'agneau. Comme l'agneau est un emblème très-usité de Notre-Seigneur, il est digne de remarque que les premiers chrétiens eurent la coutume de représenter les apôtres, non-seulement sous la figure de colombes ou de cerfs, mais encore sous celle d'agneaux, probablement en allusion à ces paroles de Jésus-Christ : « Voilà que je vous envoie comme des agneaux au milieu des loups : *Ecce ego mitto vos sicut*

agnos in medio luporum (S. Luc, ch. x, v. 3).

Nous examinerons maintenant les quatre compartiments qui sont aux angles de la croix de Vellétri. Ils renferment, émaillés sur champ d'or, les quatre animaux mystérieux qu'Ezéchiel et saint Jean virent en vision (Ezech., i, 20, et x, 14; S. Jean, *Apocal.*, iv, 7). Dans l'Eglise grecque surtout, de grands honneurs furent rendus aux quatre animaux incorporels, qui sont regardés comme étant quatre chérubins. Des églises, sept furent dédiées sous l'invocation : *Quatuor sanctorum Animalium*. Les quatre animaux sont aussi regardés comme l'emblème des quatre évangélistes. Saint Irénée et saint Augustin disent que le lion figure saint Matthieu; la figure d'homme, saint Marc; le veau, saint Luc, et l'aigle, saint Jean. Mais saint Jérôme et saint Grégoire considèrent la figure humaine comme le symbole de saint Matthieu; le lion, de saint Marc; le veau ou le bœuf, de saint Luc; et l'aigle, de saint Jean. Cette dernière interprétation a été suivie de tous les artistes. On ne trouve point ces symboles dans les monuments de la *Rome souterraine*, publiés par Aringhi et Buonarotti; ils commencent à apparaître dans les mosaïques du v^e siècle, publiées par Ciampini. Dans ces représentations des mosaïques, les figures des évangélistes sont peintes, et près de chacun d'eux se trouvent les animaux symboliques. Ainsi, dans les mosaïques de saint Vital, à Ravenne, qui ont été faites vers l'année 547, les évangélistes sont représentés tenant des livres ouverts, avec leurs symboles au-dessous d'eux. Les quatre animaux sont communément représentés ailés, et souvent avec un nimbe autour de la tête. Souvent les animaux symboliques portent le livre des Evangiles. Ces symboles furent employés, non-seulement dans les mosaïques, mais encore sur les murs extérieurs des églises, sur les arcades triomphales à l'intérieur des monuments religieux, dans les absides et en d'autres endroits : c'est une marque de la dévotion des temps envers les saints évangélistes. Nous les trouvons sur la base des autels, sur les vases sacrés, mais spécialement aux angles des croix. Les quatre symboles des évangélistes forment alors une espèce de couronne à l'agneau qui est au centre de la croix. Il y a des exemples qui diffèrent de celui que nous venons de mentionner en dernier lieu : quoique ces emblèmes soient placés plus communément aux extrémités des croix, avec la figure de Notre-Seigneur au centre, et spécialement des croix de procession, aux angles des diptyques, ou des tableaux représentant le Christ.

Au sujet du nimbe croisé qui environne la tête de Notre-Seigneur, il faut noter que, dans les plus anciens exemples, la croix est rouge, ce que l'on observe encore dans d'autres anciennes croix. Les Grecs ajoutent souvent au nimbe cruciforme, aux trois extrémités apparentes, les lettres O Ω N, qui se traduisent ainsi en latin : EGO SUM, et qui correspondent au tetragrammaton des Hébreux. Les Latins ont souvent employé, dans la même position, le mot REX, pour exprimer le royaume de Jésus-Christ, ou le mot LVX, pour montrer qu'il est la lumière du monde. Souvent dans le nimbe qui entoure la tête de Notre-Seigneur, sur chaque croisillon, on voit une petite croix, comme on en peut voir un spécimen sur la couverture du livre des saints Evangiles, à Friuli, gravé dans le *Thesaurus veterum diptychorum*, tom. III, tab. 10; un autre exemple se trouve dans la *Rome souterraine* d'Aringhi, tom. II, lib. vi, cap. 20, au nimbe qui environne un *Agnus Dei*. Les symboles des évangélistes se trouvent encore sur des croix entièrement unies ou sans figure d'agneau, et surtout sur les croix faites du bois de la vraie croix. A la croix de Vellétri, au lieu des symboles des évangélistes sur le devant de la croix, il y a quatre réceptacles pour mettre des reliques, et ce fait n'est pas unique.

X.

Abrégé d'un traité sur une ancienne croix du Vatican, par Etienne Borgia, secrétaire de la Propagande, en 1779.

Préface. Parmi les monuments religieux les plus intéressants dont la gravure n'a pas encore été publiée, un des plus importants est une ancienne croix qui reste au Vatican, appartenant au vi^e siècle de l'ère chrétienne, et qui a été mentionnée par plusieurs écrivains.

Chap. i. Cette croix a de longueur 21 pouces et demi et de largeur 16 pouces et demi. Elle est patée, c'est-à-dire que les extrémités en sont plus larges que les branches à l'entre-croisement. Cette forme ne répugne pas à la date du vi^e siècle, et on en trouve de cette forme qui sont plus anciennes encore. La croix reçut des ornements après la conversion de Constantin. La distinction faite entre la forme grecque et la forme latine de la croix n'est pas ancienne; les deux formes furent indistinctement usitées chez les Grecs et chez les Latins. La croix du Vatican est ornée de 40 pierres fines sur l'un des côtés; 12 forment une couronne autour de la relique de la vraie croix au centre, 4 sont suspendues en forme de *campanula* ou de petites clochettes, 2 à chaque branche latérale. Les pierres sont des topazes, des escarboucles, des émeraudes, etc. Le revers présente cinq compartiments circulaires; celui du milieu est rempli d'un *Agnus Dei*, la tête ornée d'un nimbe et tenant une croix; les compartiments supérieur et inférieur renferment la figure de Notre-Seigneur, reconnaissable au nimbe crucifère; la figure supérieure a trois doigts étendus comme pour bénir; les deux compartiments ont le buste, l'un d'Augustus, l'autre d'*Augusta*. La croix est composée de lames d'argent doré. Les figures sont frappées en relief, semblables à un travail d'anaglyphe. Le cercle central, sur la partie antérieure de la croix, est en or: et il renferme la relique précieuse de la vraie croix.

Chap. ii. L'inscription latine aux quatre extrémités de la partie antérieure de la croix nous apprend qu'elle fut un présent de l'empereur Justin. Les lettres à la partie supé-

rieure et à la partie inférieure de la croix sont rangées horizontalement, de manière que toute l'écriture soit lisible à quelque point de vue que ce soit. La forme de la lettre A, avec une ligne par-dessus, se trouve dans des inscriptions antérieures au temps de Justin; quelques-unes des lettres sont en petite écriture cursive, tandis que toutes les autres sont en anciennes capitales : ainsi le B est écrit comme b, le V est arrondi en bas en forme d'U, et le D écrit δ à la manière des Grecs. L'inscription ou titre (*lemma*) peut être déchiffrée de la façon suivante :

Ligno, quo Christus humanum subdidit hostem.
Dat Romæ Justinus opem et socia decorem.

Il est probable qu'elle fut écrite par un Grec qui lut *socia* au lieu de *socia*.

Chap. III. Il y eut deux empereurs nommés Justin. Le premier régna de l'année 518 à 527; le second régna de 565 à 578. Quelques auteurs opinent qu'elle fut donnée par le premier ou l'ancien, qui fit plusieurs offrandes au Vatican. Mais il y a de fortes raisons pour croire qu'elle fut donnée par le jeune.

Chap. IV. Ce fut vers la fin du IVe siècle que les chrétiens commencèrent à orner la croix de Notre-Seigneur de pierreries et de diverses devises ou inscriptions. Un des plus anciens ornements usités fut la couronne, emblème de récompense pour les saints : les autres furent l'agneau, les emblèmes des évangélistes, et ensuite des demi-figures ou bustes (προτομαί) des évangélistes eux-mêmes. Ils furent placés dans des compartiments, et alors s'introduisit l'usage des vêtements peints ou brodés en couleur à l'aiguille. Ces compartiments ne sont pas autre chose, en fait, que des écussons ou boucliers (*scuta*) arrondis, avec des devises sacrées tout autour. On trouve des exemples, où, sur les croix, les donateurs sont représentés en effigie, de même que leur souvenir est rappelé par des inscriptions. Dans le cas présent, les mains de Justin et de l'impératrice sa femme, élevées comme pour prier, doivent être mentionnées. Cette attitude est conservée jusqu'à ce jour par le prêtre qui dit la messe. La forme de la croix et les ornements sont en rapport avec l'époque à laquelle on les attribue. Dans les deux figures de Notre-Seigneur, la barbe est remarquable. Le nimbe, *lumen* ou μηνίσκιν, est croisé. On trouve rarement cette couronne ou ce nimbe dans les plus anciens monuments. Dans la main gauche de la figure supérieure on voit le volume du Nouveau Testament; l'autre figure tient le même livre dans la main droite et une croix dans la main gauche.

Chap. V. Nous trouvons Notre-Seigneur représenté sur d'anciens monuments, non-seulement dans la forme humaine qu'il a daigné revêtir, suivant l'Evangile, mais encore sous celle de l'*agneau légal*, symbole de l'*innocence souffrante*; et cela dans l'Eglise grecque comme dans l'Eglise latine. Dans l'Eglise latine, la croix fut souvent peinte en rouge, pour marquer le sang précieux de Notre-Seigneur. Le concile *in Trullo*, après que la paix eut été rendue à l'Eglise, recommanda de représenter la figure humaine de Notre-Seigneur sur la croix, de préférence au type légal de l'Agneau. (*Voy.* Labbe, *Concil.*, tom. VII; *concil. Quinisext.*, can. 82.) Nous savons, en outre, que des crucifix furent donnés par le pape Léon III aux basiliques du Vatican et d'Ostie; mais aucun de ces monuments antiques ne subsiste. L'usage *public* de crucifix paraît avoir été introduit *par degrés* dans l'Eglise. On eut d'abord la croix unie, ensuite l'agneau aux pieds de la croix, ou au milieu; puis, à la fois, et l'agneau et le buste de Notre-Seigneur sur la croix, ou le buste seul sur la tige de la croix, ou au milieu, comme on le voit sur une croix émaillée de Ravenne; ensuite, nous avons eu la figure entière de Notre-Seigneur, revêtue d'une tunique ou d'un manteau, *pallium*, placée sur la croix, mais non attachée avec des clous, et les mains levées vers le ciel, comme dans l'action de la prière; enfin, vers le VIIe siècle, le Sauveur paraît attaché à la croix avec quatre clous. D'abord, la figure est gravée sur des croix d'or, d'argent ou de cuivre; ensuite elle est *peinte* sur des croix de bois; enfin, elle est de ronde bosse, procédé qui est préférable aux autres et qui persiste aujourd'hui.

Quoique Notre-Seigneur, comme nous le pensons, fût attaché nu sur la croix, cependant, par respect, il est représenté voilé depuis la ceinture jusqu'aux genoux. Nous pouvons faire observer, quant aux quatre clous et au support des pieds, que notre Sauveur ne fut jamais représenté comme mort, ni les yeux fermés, mais vivant et parlant, et les yeux ouverts. Quelquefois la tête était couverte d'une couronne, et, dans la période la plus rapprochée de nous, d'une couronne d'épines, comme s'il eût été déjà mort sur la croix.

Chap. VI. Au centre de la croix du Vatican il y a une portion considérable de la vraie croix, entourée d'une couronne de pierres précieuses. C'était un usage très-ancien de mettre des couronnes autour des croix, lesquelles couronnes sont d'or, ou d'argent, ou de pierreries, ou même de laurier et d'autres feuillages. De là, sans doute, vint la coutume de représenter des croix dans des *compartiments circulaires*, sur les murailles des édifices sacrés ou ailleurs.

La portion de la vraie croix enfermée dans ce reliquaire peut provenir du fragment considérable de la croix que l'impératrice sainte Hélène laissa à Jérusalem, duquel fragment quelques parcelles furent envoyées à Rome avant le règne de Justin le Jeune, et quelques autres de son temps. Le fragment dont il est ici question est une lame mince de couleur châtain foncé. Il est certain, d'après les anciens monuments, que les particules de la vraie croix, autrefois distribuées aux fidèles, étaient généralement très-petites.

Chap. VII. Cette précieuse relique de la croix est exposée à la vénération des fidèles deux fois par an, à savoir : le vendredi saint et le jeudi de Pâques. Il paraît qu'à partir

du moment où la croix fut découverte, la coutume s'introduisit à Jérusalem de la présenter à l'adoration du peuple le vendredi saint de chaque année. Cependant, du temps de saint Sophronius, patriarche, qui mourut en 639, après la prise de Jérusalem, la cérémonie de la salutation de la croix était perdue dans cette église. Dans l'église de Constantinople, elle fut continuée de saint Germain, au commencement du VIII^e siècle, après lequel temps on ne trouve plus qu'il en soit fait mention, quoiqu'il paraisse qu'elle ait été transférée au troisième dimanche de carême. Une lettre de saint Ambroise montre que la coutume prévalut dans l'Eglise romaine pour ce jour; ce qui est confirmé par le sacramentaire de saint Gélase et par l'antiphonaire de saint Grégoire. La cérémonie, comme elle se pratique encore dans les églises qui suivent le rite romain, se pratique comme il suit : le crucifix, couvert d'un voile, est trois fois élevé par l'évêque, ou un des membres principaux du clergé, qui monte un des degrés de l'autel à chaque fois qu'il le fait, et ensuite elle est vénérée à genoux par tout le monde, clercs et laïques, qui viennent la baiser avec la plus humble dévotion, après que l'on a chanté l'antienne suivante : ℣ *Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit;* ℟ *Venite, adoremus.* Lequel prélude montre qu'originairement on présentait à vénérer une simple croix, *sans aucune figure*. Quand cela était possible, on offrait en cette occasion à la vénération solennelle des fidèles le bois de la vraie croix. Ici finit le *Liber de cruce Vaticana*. Nous allons maintenant traduire quelques-unes des notes, celles qui sont relatives à notre sujet.

(Note *a*, pag. 6.) Il est certain que les croix furent anciennement placées sur les autels (Sozomène, *Hist. eccles.*, lib. III, cap. 3). Et d'abord elles furent placées au-dessus de l'autel et furent appelées croix pendantes, *cruces pendentes* ou *pendulæ*. Leur place principale était au sommet du ciborium, et au milieu d'une couronne d'or ou d'argent au-dessus de l'autel : le ciborium était un dais ou baldaquin couvert, *panoclystum;* de ce dais ou baldaquin pendait la croix. On ajouta ensuite des chandeliers sur les autels, ainsi que la croix sur l'autel lui-même, vers le X^e siècle.— (Note *c*, pag. 8.) La forme carrée ou oblongue de la croix commença, sans qu'on puisse le distinguer positivement, à la fois chez les Latins et chez les Grecs, durant la période primitive; mais les croix à double ou à triple croisillon, appelées *croix patriarcales* ou *croix de Jérusalem*, viennent originairement de l'Eglise grecque. — (Note *b*, pag. 29.) On avait coutume de suspendre au-dessus du tombeau des martyrs des couronnes de métaux précieux (*Voy. Menolog. Basilii ad Jan.* VI *et* XXII), et souvent sur la tombe même des confesseurs. Il est fait mention de couronnes placées au-dessus du tombeau de saint Martin et au-dessus de l'autel de saint Benoît. — (Note *c*, pag. 37.) Il y a un beau monument en marbre tiré du cimetière de Sainte-Priscille, sur lequel, entre autres emblèmes, est représenté l'Agneau sur une montagne, et du pied de cette montagne on voit jaillir quatre fontaines. Sur d'anciens monuments, l'Agneau, *Agnus Dei*, est représenté faisant plusieurs miracles, comme ressuscitant Lazare, multipliant les pains dans le désert, recevant le baptême dans le Jourdain, traversant la mer Rouge, étendu mort sur un autel (comme dans une patène en argent à Forocornélia, avec une inscription autour), ou se tenant au pied de la croix; répandant son sang qui tombe de son cœur dans un calice, qui déborde en un ruisseau qui coule auprès, ou enfin, comme versant son sang qui tombe à ses pieds et se partage en quatre ruisseaux; sur une montagne, ou encore portant une croix, quelquefois avec le ☧ marqué sur le front. — (Note *b*, pag. 39.) Il paraît que les premiers chrétiens se peignaient quelquefois une croix sur le front. — (Note *c*, pag. 43.) On se servit d'abord de quatre clous dans la représentation du crucifiement : on en connaît quelques exemples où il y a trois clous seulement. Saint Anselme affirme que Notre-Seigneur fut crucifié avec trois clous seulement. — (Note *a*, pag. 45.) Les Grecs représentaient d'abord la sainte Vierge portant l'enfant Jésus *sur son sein ;* ensuite les Grecs et les Latins s'accordèrent à représenter l'*enfant dans ses bras*. (*Voy.* des exemples dans Du Cange.) Après l'hérésie de Nestorius et le concile d'Ephèse, la coutume de représenter la Vierge *avec son divin Fils* devint plus commune.

XI.

Nous devons ajouter quelques mots sur les *croix de clocher*. Ces croix sont placées au sommet des flèches ou aiguilles, et sont surmontées d'un coq. Elles sont composées de barres de métal, mais de manière à offrir le moins de prise possible aux vents et à produire le plus riche effet. Au pied de la croix est un globe, pour figurer l'empire de la croix sur le monde. La croix qui se trouve actuellement sur la flèche de la cathédrale d'Amiens fut érigée en 1529, et c'est un charmant modèle de simplicité, de goût et d'élégance. On trouve encore de curieux exemples de ces sortes de croix en France, en Allemagne et en Belgique.

C'était une coutume au moyen âge de marquer d'une croix les pierres qui servaient de bornes aux propriétés: on pensait, avec raison, à une époque de foi, que c'était le meilleur moyen de les faire respecter. Ainsi nous voyons Louis le Débonnaire, en 807, donnant plusieurs propriétés au monastère de Gellonne, dire que leurs limites avaient été déterminées par des croix gravées sur des pierres : *sicut per cruces in lapidibus sculptas, suus decursus aquarum in terminationibus assignatum est.*

XII.

Nous trouvons dans les écrits d'Anastase le Bibliothécaire l'indication suivante des variétés dans les formes et les ornements des croix.

Tom. Ier, p. 343. *Crux aurea cum gemmis de spoliis Vandalorum a Belisario donata et in qua scripsit victorias suas.*
Crux anaglypha interrasilis et auro mundissimo.
Crux de chrysoclavo et periclysi de fundato.
Crux cum gemmis a Carolo Magno Basilicæ Later. oblata.
Crux diacopton (intercisa).
Crux interrasilis (insculpta et lævigata).
Crux major ex auro fulvo, panoclysta (clausa).

Tom III, p. 291. *Crux ex auro, argento ac gemmis, a subdiaconis deferri solita ante equum pontificis.*
Crux cum gemmis et smallo.
Crux auro gemmisque aurata.
Crux de auro habens in medio monocossim.
Crux cum insculpto nomine pontificis.
Crux aurea sculptilis.
Crux aurea spanisca.
Crux de chrysoclavo.
Crux cum gammadiis.
Crux hyacinthis et ponsinis ornata.
Crux de olovero.

CROMLECHS. — Les pierres druidiques plantées en terre ne sont pas toujours placées en lignes droites, comme les alignements ou pierres posées ; elles forment quelquefois des sinuosités, plus souvent les contours d'un cercle ou d'une ellipse. L'ensemble circulaire de ces enceintes découvertes se nomme *Cromlech*. On en a observé en France, en Angleterre, en Ecosse, en Suède, en Norwége et dans plusieurs autres contrées de l'Europe septentrionale. Quelques enceintes sont formées par un double rang de pierres; dans d'autres, on remarque, entre les pierres principales, des pierres plus petites qui paraissent destinées à rendre la clôture plus compacte.

Quoique plusieurs antiquaires aient considéré les enceintes ou cromlechs comme des sépultures de famille, on les regarde généralement comme des temples. En effet, ces espèces de sanctuaires, qui écartaient la foule sans empêcher la vue de s'étendre au loin, étaient tout à fait appropriées aux idées des Gaulois, qui ne voulaient point enfermer la Divinité dans des murailles. Cette conjecture se trouve encore fortifiée par la présence de dolmens et d'autres pierres qui paraissent avoir servi d'autels, placés au centre de plusieurs enceintes. Ces singuliers monuments seraient donc dans notre pays une modification des enceintes sacrées ou *temenos*, qui précèdent ou enveloppent complétement de leurs contours les monuments religieux de l'Orient. *Voy.* Druidique. On croit aussi, avec quelque fondement, que les cromlechs n'avaient pas exclusivement une destination religieuse, et que, dans les grandes circonstances, ils pouvaient servir pour les assemblées de la nation, soit pour délibérer sur les intérêts politiques, soit pour les élections, soit pour les inaugurations, soit encore pour y rendre solennellement la justice.

Quelquefois les cromlechs, se repliant sur eux-mêmes en spirales plus ou moins serrées dans leurs contours, forment alors des monuments complets, dont le centre ne peut être occupé par un autel, et dont le but est resté, jusqu'à ce jour, entièrement inconnu. *Voy.* Celtique.

Le cromlech le plus célèbre et le plus considérable est celui d'Averbury, appelé *Stone-Henge*, et situé à six milles de Salisbury. Ce vaste cromlech est composé de deux rangées circulaires et de deux enceintes elliptiques. La rangée extérieure était formée par trente pierres figurant une balustrade, ou lichavers. Le deuxième cercle comptait 29 pierres ; le troisième, comme le premier, était formé de trilithes ; et le quatrième de vingt peulvans. Stukeley et Borlase (*Antiq. of Cornwals*) regardent ce cromlech comme un temple des druides, et Strut comme un lieu d'assemblées publiques. Peut-être ce singulier monument avait-il cette double destination ? *Voy.* Druidique.

CROSSE. — La crosse épiscopale est un emblème de juridiction. Les détails que nous donnerons à ce sujet seront pris uniquement au point de vue archéologique. On trouve dans les paroles du *Pontifical romain*, qui sont adressées à l'évêque dans la cérémonie de sa consécration, au moment où la crosse lui est mise en main, la signification symbolique du bâton pastoral : *Accipe baculum pastoralis officii ; et sis in corrigendis vitiis pie sæviens, judicium sine ira tenens, in fovendis virtutibus auditorum animos demulcens, in tranquillitate severitatis censuram non deserens.* L'autorité de la juridiction et la règle de son exercice sont indiquées d'une manière frappante et brève à la fois dans les vers latins suivants :

In baculi forma, præsul, datur hæc tibi norma.
Attrahe per curvum, medio rege, punge per imum :
Attrahe peccantes, rege justos, punge vagantes :
Attrahe, sustenta, stimula : vaga, morbida, lenta.

Sur un bâton pastoral, à Toulouse, où il y avait l'image de saint Saturnin, on lisait l'inscription suivante :

Curva trahit, quos recta regit, pars ultima pungit.

On y voit que la crosse est l'emblème de l'encouragement et de la correction; ce qui se trouve bien exprimé dans le vers suivant :

Curva trahit mites, pars pungit acuta rebelles.

Quant à l'antiquité du bâton pastoral, on dit que saint Pierre donna son bâton à saint Eucher, ou Euchérius, premier évêque de Trèves, et que l'église de Trèves possède encore ce bâton. Mais parlons d'une époque sur laquelle nous avons des renseignements plus certains. On voit dans le testament de saint Remi, qui mourut au VIe siècle, que son bâton pastoral est mentionné sous le nom de *cambuta* ou *cambutta : argentea cambutta figurata*, un bâton en argent avec figu-

res. On trouve à ce sujet de bons renseignements dans le *Glossaire* de Du Cange, au mot CAMBUTTA. Il est assez probable que ce bâton ou *cambutta* était semblable à celui que portent aujourd'hui les évêques maronites. Dans les monuments les plus antiques, le nom et la forme du bâton pastoral varient beaucoup. Nous le trouvons mentionné sous les noms de *virga*, *ferula*, *cambutta*, *pedum* et *crocia*. Dans le *Sacramentaire* de saint Grégoire, la *cambutta* est dite appartenir à la dignité et aux fonctions des évêques. La plus ancienne forme d'investiture des abbés consiste à remettre la crosse abbatiale entre leurs mains. Dans la *Vie* de saint Gall, abbé en Allemagne, qui vivait dans la première partie du VII^e siècle, on voit le passage suivant, relatif au bâton pastoral de saint Columban: *Qui et* baculum *ipsius, quem vulgo* cambuttam *vocant, per manum diaconi transmiserunt dicentes, sanctum abbatem ante transitum suum jussisse, ut per hoc notissimum pignus Gallus absolveretur*. Orderic Vital, comme on le voit dans Du Cange, s'exprime ainsi, en parlant d'un abbé : Per *cambuttam..... exteriorem abbatiæ potestatem tradidit*.

Il est impossible de donner d'une manière précise la forme des anciennes crosses ou bâtons d'évêque. Il est probable que celles des temps les plus reculés étaient terminées par un globe, ou par une croix en tau, semblables à celle qui a été découverte dans le tombeau de Morard, abbé de Saint-Germain-des-Prés, mort en 990. (Voy. les *Annales bénédictines*, par Mabillon, pag. 528.) La forme simple de houlette, ou le bâton recourbé à son sommet, est extrêmement ancienne. On l'observe sur les plus vieux manuscrits, dans les sculptures les plus antiques, comme sur les fonts baptismaux placés dans la nef de la cathédrale de Winchester. Trois têtes de bâtons de cette nature très-intéressantes sont figurées dans les *Monuments inédits* de Willemin. La première est celle de la crosse d'Ataldas, archevêque de Reims, qui mourut en 933. Le bâton est en cuivre doré et émaillé, terminé par une crosse en ivoire, d'un travail curieux et élégant. La seconde appartenait à Ragenfroid, évêque de Chartres, qui mourut en 960, suivant dom Mabillon ; elle est de cuivre, bien ciselé et émaillé sur le nœud et sur la crosse ; cette dernière partie est admirablement formée. Autour du bord postérieur on lit l'inscription suivante : FRATER WILLIELMUS ME FECIT. Les quatre compartiments du nœud contiennent des sujets tirés de l'histoire de David. Au-dessus, dans des divisions produites par des entrelacs compliqués, on voit la représentation de six vices, surmontés par les vertus correspondantes, en nombre égal, dans la disposition suivante :

FOI.	CHASTETÉ.	CHARITÉ.
IDOLATRIE.	IMPURETÉ.	ENVIE.
—	—	—
TEMPÉRANCE.	LIBÉRALITÉ.	PAIX.
GOURMANDISE.	AVARICE.	DISCORDE.

Par-dessus il y a différents animaux ingénieusement disposés. La troisième est une crosse d'ivoire, ayant appartenu à Yves, évêque de Chartres, consacré en 1091. Au nombre des ornements, on distingue trois figures d'ecclésiastiques fort intéressantes.

On conserve à Oxford trois bâtons d'évêque : La première crosse est celle de Guillaume de Wykeham, au nouveau collége (*New-College*); elle est d'argent doré et émaillé, d'un travail plein de goût, probablement la plus belle crosse qui existe. La seconde est celle de l'évêque Fox au collége de *Corpus Christi;* et la troisième au collége de Saint-Jean. La conservation de ces trois belles crosses épiscopales, à travers trois siècles de spoliation et de destruction, tient presque du prodige, et est d'un heureux augure pour l'avenir. Dans le tableau qui représente le portrait de l'évêque Waynflete, au collége de la Madeleine, on voit une belle crosse ornée de lis ; c'était, sans doute, celle que portait cet évêque ; mais la crosse elle-même a disparu depuis longtemps.

La partie supérieure des crosses était souvent faite en ivoire, montée sur un nœud de cuivre doré : on en voit deux magnifiques spécimens au musée de l'hôtel de Cluny, à Paris. Les nœuds de ces crosses étaient faits autrefois de manière à être garnis de pierres et d'émaux, encastrés dans de petits cercles, autour de la circonférence, comme les nœuds des calices ; mais, plus tard ils furent allongés et décorés de niches et de statuettes placées sous de riches baldaquins disposés en rond ou en octogone. Il y a aussi des exemples de crosses faites en cristal et montées en vermeil. Un bâton pastoral de ce genre appartenait autrefois à l'église de Lys, en France ; elle a été gravée dans le 1^{er} volume de Shaw, *Ornements et décorations*.

Il n'y a aucune différence entre la crosse des évêques et celle des abbés. Mais les abbés sont représentés portant la pointe supérieure de la crosse tournée en dedans, pour montrer que leur juridiction était intérieure et ne s'étendait point au delà des limites de leur monastère. C'était une coutume pour les supérieurs des maisons religieuses, qui avaient le droit de porter la crosse, de la couvrir d'un voile, attaché au nœud, lorsqu'ils étaient en présence d'un évêque. On voit toutefois des bâtons d'évêque fréquemment représentés avec des voiles semblables, soit dans des peintures, soit dans des statues, et il est très-probable que ces voiles n'étaient pas autre chose originairement que des mouchoirs.

Dans l'ouvrage intitulé : *Voyage littéraire de deux Bénédictins*, on trouve mentionnées plusieurs crosses antiques fort intéressantes. A l'abbaye de Cluny, il y avait un bâton pastoral ayant autrefois appartenu à saint Hugues : il était de bois, recouvert de plaques d'argent, et la crosse était en ivoire. A Maurienne, en Savoie, il y avait un bâton pastoral entièrement en ivoire. A l'abbaye de Saint-Victor de Marseille, il y avait un bâton pastoral d'ivoire, ayant autrefois appartenu à saint Mauron. A l'abbaye de Saint-

Savin, Pyrénées, on montrait un bâton pastoral d'ivoire, ayant appartenu à saint Hilaire : la *Salutation angélique* était gravée dessus.

Dans l'inventaire de la cathédrale de Lincoln on trouve l'indication de plusieurs crosses. « D'abord une tête de bâton épiscopal, argent et or, ayant un nœud avec des perles et plusieurs pierres précieuses ; on voit l'image de Notre-Seigneur d'un côté, et celle de saint Jean-Baptiste d'un autre côté : elle pèse 18 onces. — *Item*, une autre tête de crosse de cuivre doré. — *Item*, un bâton pour une des têtes ou crosses précieuses, laquelle est ornée de pierres, d'or et d'argent : il y a trois cercles de vermeil pour le bâton. — *Item*, un bâton de corne et de bois pour une crosse de cuivre, et un bâton couvert d'argent sans crosse. » (*Monasticon anglicanum*, par Dugdale.)

L'inventaire de la cathédrale de Winchester indique un bâton pastoral dont la crosse est faite d'une corne de licorne ou *unicorne*. Voici un extrait de l'inventaire de la cathédrale de Saint-Paul : « Baculus Ricardi episcopi tertius, cujus cambuca de argento deaurato, quem habet Ricardus episcopus. Baculus ejusdem cum cambuca cornea, continens interius vineam circumplectentem leonem de cupro deaurato. — *Item*, baculus cujus cambuca cum pomello est de cupro deaurato, fuso vineis et imaginibus multis, assignatur ad usum episcopi parvulorum. — *Item*, baculus cujus cambuca est cornea, continens massam cupream deauratam, fusam in imagines multas, et pomellum similis operis, insertis lapidibus. — *Item*, baculus cum cambuca eburnea, continens agnum ; et alius similis. — *Item*, baculus qui fuit Henrici de Wengham, de argento triphoriato et deaurato cujus cambuca continet imaginem Pauli ex parte una, et cujusdam archiepiscopi ex parte altera ; et in circuitu inseruntur lapides turkesii, et garnettæ et baculus ligneus de tribus peciis, ornatus tribus circulis argenteis insertis lapidibus, cujus pes est de argento deaurato. »

Le cardinal Bona dit que le bâton pastoral est aux évêques ce que le sceptre est aux rois, un emblème d'autorité, d'office et de correction. L'*Ordre romain* et le IVe concile de Tolède en parlent comme étant d'un usage commun. On peut consulter le *Rationale divin. officior.* de Guillaume Durand, et le livre *De mysterio missæ*, cap. 62, du pape Innocent III, pour avoir des détails plus étendus que ceux que nous avons donnés ci-dessus, sur la signification symbolique de la crosse épiscopale.

CROSSETTE. — Saillie ou redent que présentent certains claveaux, et qui a pour but de les empêcher de glisser sur ceux qui leur sont juxtaposés.

CROUPE. — Il y a des combles en charpente, terminés en croupe. *Voy.* CHARPENTE. Autrefois on donnait le nom de *croupe* à l'extrémité extérieure des absides des églises.

CRYPTE. — Les persécutions des empereurs, qui avaient contraint les premiers chrétiens de Rome de s'ensevelir dans les catacombes, produisirent un effet analogue dans tout le monde romain. Partout les apôtres du christianisme rencontrèrent des obstacles, et la haine qui les poursuivit les força de chercher un asile dans les entrailles de la terre. Ceux qu'ils avaient convertis à la foi de Jésus-Christ venaient y chercher des forces, des consolations et le libre exercice de leur religion. Des souterrains furent presque en tous lieux les sanctuaires primitifs du christianisme. Il y a peu de villes qui n'aient gardé le souvenir et la vénération des grottes consacrées par les réunions des premiers chrétiens persécutés, quelquefois même par le sang des martyrs. Partout donc où la religion fut persécutée, et dans quels pays ne l'a-t-elle pas été ! on trouve des cryptes où elle venait cacher ses mystères aux yeux de ses ennemis. On donne le nom de cryptes, lieux cachés, lieux secrets, à des souterrains autres que les catacombes et à des grottes ou cavernes, soit naturelles, soit factices, où les chrétiens se réfugièrent dans les temps de persécution. On a encore donné ce nom, mais seulement par extension, aux chapelles souterraines que nous voyons un peu plus tard fréquemment pratiquées sous les églises de l'époque romano-byzantine, principalement sous la partie où se trouvait placé l'autel.

Toutes les cryptes peuvent être rapportées à trois divisions : les cryptes construites dans un but direct, celles qui furent établies dans des cavernes, enfin celles qui furent placées sous le sanctuaire des églises, au moyen âge. A la première section se rapportent les allées souterraines creusées dans quelques cimetières pour recevoir les évêques et les diacres, au moment des persécutions, et les soustraire aux recherches de leurs ennemis. L'ouverture était cachée sous une construction en forme de tombeau. On ne connaît que peu de cryptes auxquelles on ait donné cette forme. Les cryptes les plus célèbres sont, sans contredit, les cavernes ouvertes dans les rochers ou les souterrains creusés dans le sol, dans le voisinage des villes anciennes. On en rencontre près de presque toutes les antiques cités des Gaules.

Ces temples mystérieux n'ont extérieurement que l'apparence d'une grotte obscure. A l'intérieur, la disposition peut être plus digne de remarque. Au fond de quelques vieilles cryptes chrétiennes se trouve encore le modeste autel de pierre sur lequel fut offert le sacrifice auguste. Rien ne le recommande à nos yeux que de pieux souvenirs, et les émotions que sa vue seule inspire peuvent se comprendre des cœurs profondément religieux. Autour du simple autel sont des sièges grossièrement taillés dans le roc, et quelquefois, rarement il est vrai, sur les parois des murailles, on voit des restes de peintures à fresque, représentant le Christ et sa mère, les apôtres et les premiers martyrs. On a retrouvé des traces du bassin destiné à contenir l'eau du baptême, et assez sou-

vent des caveaux contigus à la crypte, consacrés à la sépulture des chrétiens; touchant spectacle du christianisme naissant : une croix, un autel, un baptistère et des tombeaux! Lorsque la persécution se calma, les chrétiens construisirent des enceintes sacrées devant ces grottes converties en sanctuaires, et quand le christianisme fut triomphant, ils se plurent à les embellir. Dans les premiers siècles de l'Eglise on célébrait les mystères exclusivement sur les tombeaux des chrétiens morts vaillamment pour la défense de la foi. Cette tradition fut conservée durant tout le moyen âge, et on élevait, non-seulement les autels, mais encore les églises à l'honneur de Dieu, sous l'invocation d'un martyr. On avait coutume primitivement de déposer les reliques du saint dans un caveau creusé immédiatement au-dessous de l'autel. Ce caveau fut nommé *confessio*, et plus généralement *martyrium*. On y descendait par un double rang de marches placées derrière l'autel ou à ses côtés. Cette crypte, de petite dimension, fut ordinairement décorée avec un grand luxe.

Vers la fin de la période romano-byzantine, et au commencement de la période ogivale, aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, ces cryptes acquirent de vastes dimensions, et même quelquefois les architectes les développèrent dans de si grandes proportions, qu'elles constituèrent de véritables églises souterraines. Cette coutume disparut à peu près complétement à partir du XIVe siècle. On connaît quelques-unes de ces cryptes vraiment dignes d'admiration : depuis ces cryptes souterraines, composées seulement de quelques chapelles, comme celles de Sainte-Maure et de Faye-la-Vineuse en Touraine, jusqu'à ces cryptes prodigieuses de Chartres, de Bourges, de Bayeux, de Saint-Denis, etc., qui s'étendent sous une grande partie de l'église supérieure. La crypte de saint Mellon étant peut-être la construction la plus ancienne de France, nous n'avons pu résister au désir d'en donner une courte description. Les principales dispositions architectoniques sont d'une extrême simplicité. Au centre de la voûte, se trouve un grand arc en forme de plate-bande, à courbure semi-circulaire, qui s'appuie sur deux piliers carrés de la plus entière barbarie. Au lieu de chapiteau, le sommet des piliers est entouré seulement d'un filet et d'une moulure taillée en biseau. La voûte elle-même, appuyée sur l'arceau central, est d'une construction grossière. Dans la muraille on aperçoit quelques briques épaisses, d'une fabrication antique. Deux ouvertures cintrées, qui rappellent, et par leur forme et par leur destination, les *monumenta arcuata* des catacombes, ont servi à recevoir les tombeaux de saint Mellon et de saint Victrice. Quelques personnes pensent que la crypte de saint Gervais ne remonte pas à une aussi haute antiquité, et qu'elle a été construite plus tard, sur le même emplacement que celle du IVe siècle. Plusieurs antiquaires, et entre autres M. Le Prévost, croient qu'il est impossible de prouver que cette crypte n'appartient pas à l'époque de saint Victrice, à la fin du IVe siècle. La forme des deux arcades, sous lesquelles avaient été enterrés les deux évêques, fournit un argument du plus grand poids; les corps des deux saints pontifes en ont été retirés au IXe siècle. Quelle raison aurait-on eue plus tard d'y réserver des emplacements de tombeaux, puisque leurs reliques n'y sont jamais revenues? On est donc forcé d'admettre que la crypte est au moins antérieure au IXe siècle, et alors pourquoi ne pas penser qu'elle est la même élevée par saint Victrice à la fin du IVe siècle.

Une crypte fort curieuse s'étend sous le sanctuaire et sous une partie du chœur de la cathédrale de Bayeux. Elle est soutenue sur huit colonnes trapues, à chapiteaux grossièrement sculptés. On y reconnaît le signe des constructions du commencement du XIe siècle. C'est une des cryptes les plus étendues et les mieux conservées de nos grands édifices du moyen âge. Par un concours de circonstances assez difficiles à expliquer, pendant longtemps on avait complétement perdu le souvenir de cette chapelle souterraine. En creusant le tombeau de l'évêque Jean de Boissey, on fut très-surpris de la découvrir. Une inscription en lettres gothiques, placée au-dessus de l'une des ouvertures de la crypte, est destinée à faire connaître cette particularité.

En mil CCCC et douze
Tiers jours d'avril que pluye arouse
Les biens de terre, la journée
Que la paque fust célébrée
Noblez home et Révérent Père
Jehan de Boissey de la mère
Eglise de Baieur pasteur
Rendit l'âme à son Créateur
Alors en fouillant la place
Devant le grant autel de grâce
Trouva-t-on la basse chapelle
Dont il n'avait été nouvelle,
Ou il est mis en sépulture,
Dieu veuille avoir son âme en cure.
Amen.

En plusieurs endroits de la crypte on trouve encore des fragments de peintures qui y furent apposées au XVe siècle. Elles sont assez mal conservées; elles méritent cependant qu'on veille à ce qu'elles ne disparaissent pas entièrement.

Les cryptes de la cathédrale de Bourges sont très-développées et très-curieuses. Il n'en existe pas en France de plus vastes, puisque cette église souterraine, de forme irrégulièrement circulaire, a 80 mètres de circonférence. On distingue plusieurs caveaux isolés qui ont servi pour la sépulture des archevêques, des chanoines et de divers autres personnages. Ces cryptes ont été creusées sous l'influence des traditions ecclésiastiques, mais elles doivent peut-être leur vaste étendue à la nature du sol et aux nécessités de la construction. Le terrain s'abaisse visiblement du côté du sanctuaire, de sorte que les voûtes souterraines étaient indispensables pour établir l'aire du chœur au

niveau du pavé de la nef Cette disposition, imposée jusqu'à un certain point par la nécessité, se retrouve dans plusieurs autres églises du centre de la France; le style des cryptes est semblable à celui des chapelles absidales, et nulle part on ne retrouve de traces du travail primitif; les auteurs qui ont prétendu y découvrir de beaux restes de l'architecture carlovingienne, ont commis une grave erreur.

On a prétendu que les cryptes de Chartres avaient remplacé une grotte druidique dans laquelle les Celtes rendaient un culte à la Vierge-Mère, qui devait enfanter le Sauveur du monde, sous ce titre : *Virgini pariturœ*. Eclairés par une lumière surnaturelle, ils attendaient le salut moral et intellectuel de cette Vierge, dont parle en termes si admirables le prophète Isaïe. Quoi qu'il en soit de cette tradition, qui peut bien être révoquée en doute, les chrétiens du moyen âge eurent une dévotion singulière pour Notre-Dame de Chartres. La chapelle qui lui était dédiée dans les cryptes était entourée d'*ex-voto* et d'autres signes authentiques de la piété reconnaisssante. La confiance en la sainte Vierge a-t-elle jamais été vaine? Outre cette chapelle, plus somptueusement décorée que toutes les autres, on en comptait treize disposées assez régulièrement dans les parties latérales. C'est là qu'on trouvait le puits des Saints-Forts, ainsi nommé, parce que, au temps de la persécution, sous le gouverneur romain Quirinus, on y précipita les corps d'un grand nombre de martyrs courageux. Dans un des côtés, à droite, on trouve encore une cuve baptismale en pierre, dont la forme élégante indique assez le commencement du XIe siècle. Les cryptes de la cathédrale de Chartres portent clairement les caractères des constructions du temps de Fulbert, et doivent être placées au nombre des travaux de ce genre les plus considérales et les plus curieux à étudier. Elles consistent en deux longues nefs, couvertes de voûtes en arêtes, auxquelles on peut descendre par cinq escaliers différents.

CRYPTO-PORTIQUE. — Les Romains faisaient bâtir des crypto-portiques dans leurs palais, c'est-à-dire des portiques ou galeries souterraines destinées à des usages variés. On a émis diverses opinions sur les crypto-portiques des anciens, et on en trouve des vestiges dans les ruines des villes les plus antiques de l'Asie. Quoi qu'il en soit, nous employons cette expression, qui nous semble propre pour cela, à désigner une espèce de galerie à moitié souterraine, qui conduit à la curieuse cathédrale du Puy en Velay. La principale avenue de cette cathédrale excite l'étonnement de tous ceux qui la voient pour la première fois. C'est d'abord une suite de plans inclinés qui se haussent les uns sur les autres, et qu'il faut franchir pour arriver au frontispice méridional. Cet immense escalier conduit à une espèce de narthex ou de vestibule, qui, considéré sous un certain rapport, serait une crypte, composée de trois travées ascendantes, dont la voûte, élevée de 20 mètres environ sous clef, recouvre un magnifique escalier de 108 degrés. Dans ce vestibule ou crypto-portique s'ouvraient deux chapelles, l'une dédiée à saint Martin de Tours, et l'autre consacrée à saint Gilles. Les portes en bois de ces chapelles sont chargées de sculptures en bas-relief et d'anciennes inscriptions fort curieuses : elles méritent d'être protégées contre la destruction qui semble les menacer. Cette vaste et grandiose entrée est au-dessous même de la nef principale de l'église, dont le pavé est appuyé sur la voûte du crypto-portique. Autrefois on pénétrait dans la cathédrale en entrant sous le transsept, de manière qu'on avait l'autel devant soi et la nef par derrière. Cette disposition originale permettait, dit-on, au prêtre officiant à l'autel de donner la bénédiction au peuple qui, dans les grandes solennités, couvrait les degrés de l'escalier jusqu'au bas de la montagne. Elle fut changée dans une restauration entreprise par M. de Gallard. Il est à regretter que cette ouverture ait été supprimée : c'était une des particularités les plus intéressantes de la cathédrale du Puy. Aux grands jours consacrés par les mystères de la religion, cette immense avenue, couverte de fidèles, devait présenter un spectacle admirable : longue chaîne dont les anneaux touchaient à la terre, tandis que les premiers étaient, pour ainsi dire, au ciel ! Aujourd'hui, on tourne à gauche, en continuant à s'élever, et l'on pénètre dans le temple par deux portes latérales. La commodité que l'on a trouvée dans ce changement ne saurait compenser la perte réelle du pittoresque de l'entrée première.

Entre les parties les plus intéressantes du crypto-portique, nous devons mentionner spécialement deux magnifiques colonnes en porphyre rouge antique, placées de chaque côté de la grande arcade qui donnait communication du narthex dans la nef de l'église; elles proviennent probablement de quelque vieil édifice gallo-romain. Les chapiteaux et les bases offrent tous les caractères du XIIe siècle : ce serait un travail du moyen âge adapté à un fût antique.

CUBIQUE. — On appelle *chapiteau cubique* une espèce de chapiteau de l'architecture romano-byzantine, fréquemment exécuté dans les monuments de la France, de l'Allemagne et de l'Angleterre, et présentant, en effet, la forme cubique. *Voy.* CHAPITEAU, CORBEILLE. Il faut ajouter que le cube est arrondi sur ses angles inférieurs, de manière à pouvoir se raccorder avec un fût cylindrique.

CUL-DE-FOUR. — La voûte en cul-de-four est sphérique ou sphéroïde, à plein cintre, surhaussée ou surbaissée. Cette espèce de voûte recouvrait l'abside des basiliques anciennes. On l'a également employée au moyen âge, surtout au XIe siècle, pour recouvrir les chapelles absidales et même l'abside majeure ou le sanctuaire, lorsque la voûte était à plein berceau. A la fin du XIe siècle et au XIIe siècle, on adopta un autre système pour élever des voûtes sur les ab-

sides, celui des nervures et des pans séparés; ce qui constitua un véritable progrès dans l'art de bâtir les voûtes. *Voy.* VOUTES. On peut dire, à la rigueur, qu'une voûte en cul-de-four est une demi-coupole. *Voy.* ABSIDE, CONCHA, CONQUE.

CUL-DE-LAMPE. — On donne communément le nom de cul-de-lampe à deux objets différents. c'est d'abord un ornement saillant, en encorbellement, propre à recevoir des sculptures variées, et destiné à supporter la retombée d'un arceau ou d'une nervure de voûte, quelquefois à recevoir une colonne tronquée et à la terminer inférieurement. *Voy.* CONSOLE, ENCORBELLEMENT. On place aussi parfois des statues sur un cul-de-lampe appliqué à une muraille plane. On appelle aussi cul-de-lampe une espèce de pendentif qui tombe des nervures des voûtes gothiques, et qui a été ainsi appelé, parce qu'il ressemble assez à la partie inférieure d'une lampe. Il y a des clefs pendantes du XV^e siècle et du XVI^e, d'une élégance et d'une légèreté admirables.

Il y a des culs-de-lampe dont le plan est carré : il y en a d'autres où il est circulaire ou polygonal. L'ornementation, quoique très-variée, en est renfermée dans trois types, les moulures géométriques, les feuillages et les figures.

CULOT. — Ornement ressemblant à une tige, à un cornet, d'où naissent des feuillages ou des rinceaux, des palmettes, quelquefois des demi-figures d'hommes ou d'animaux. On appelle aussi *culot* un petit cul-de-lampe, la partie inférieure d'un vase ou d'une lampe d'église.

CUNÉIFORME. — On appelle ***voussoirs cunéiformes*** les claveaux d'un arc ou d'une voûte qui ont la forme d'un coin. Ces voussoirs sont surtout usités au XI^e siècle.

CUNÉIFORME (ECRITURE). — Nous avons annoncé ci-dessus (*Voy.* BABYLONE), que nous donnerions quelques détails sur les découvertes faites sur les ruines de Ninive par M. E. Botta, consul de France à Mossoul, et relatives aux inscriptions. Nous les compléterons à l'article NINIVE. Chacun sait que les découvertes commencées par notre consul ont vivement frappé l'attention du monde savant. C'était, en effet, une civilisation entière, si l'on peut parler ainsi, celle d'une grande nation qui était exhumée, après avoir été ensevelie sous des ruines pendant de longs siècles. Ces découvertes si fructueuses de M. Botta ont été continuées sur d'autres points par le savant anglais M. Layard, avec non moins de succès et de fruit. Nous avons lu avec le plus vif intérêt l'ouvrage de M. Botta et celui de M. Layard, intitulé : ***Niniveh and its remains, Ninive et ses restes***, et nous y avons remarqué que les récits de la Bible, plusieurs passages des écrits des prophètes surtout y trouvaient de curieux éclaircissements. Admirable providence de Dieu ! Les savants du siècle dernier n'ont cessé d'écrire contre nos livres sacrés, et les deux plus grandes découvertes archéologiques de notre siècle, celles de M. Champollion et de M. Botta, sont venues donner le plus éclatant démenti aux prétendus résultats de la science, et confirmer la véracité de nos livres sacrés! Lorsque les inscriptions de Ninive et de Babylone auront été déchiffrées, comme M. Rawlinson est en voie de le faire, suivant M. Layard, nous y trouverons, avec beaucoup d'autres renseignements, des détails qui seront, sans aucun doute, ***un commentaire nouveau*** de plusieurs chapitres de la Bible, si l'on peut ainsi s'exprimer. Malheureusement nous ne connaissons point encore le résultat du travail du major Rawlinson. M. Layard affirme que son savant compatriote a trouvé la clef de l'écriture cunéiforme; mais nous ne possédons rien qui ait été par lui publié. M. Botta, dans son magnifique travail, ***Monuments de Ninive***, grand in-folio, publié par le gouvernement français avec le plus grand luxe de gravure et de typographie, ne voulant pas émettre rien qui ne fût incontestable, n'a point donné le résultat de ses investigations propres à ce sujet. Il s'est borné à ranger les caractères cunéiformes en groupes particuliers, propres à guider les savants, mais dont il ne fournit pas une explication suffisante pour le commun des lecteurs. Nous sommes donc contraints de ne placer ici que des renseignements imparfaits sur les caractères et les inscriptions cunéiformes. Si, avant la publication de la dernière partie de notre ***Dictionnaire d'Archéologie***, il est publié quelque livre ou quelque article intéressant sur cette matière importante, nous nous ferons un devoir d'en faire l'analyse. Contentons-nous de mettre ici quelques courts extraits du grand ouvrage du M. Botta :

« L'écriture cunéiforne a été ainsi appelée, parce que les signes en sont composés de coins et de clous diversement combinés. La forme de ces éléments varie, à Khorsabad même, au point de donner à l'ensemble des inscriptions des apparences très-différentes. Le clou est plus ou moins allongé; la forme en est quelquefois échancrée, ou les angles en sont fortement allongés.

Les inscriptions découvertes à Khorsabad ont été recueillies, soit sur les murs du monument, soit sur les briques cuites au four, qui formaient le pavé extérieur. Celles des murailles étaient toujours gravées en creux avec beaucoup de netteté, à moins qu'elles ne fussent pas destinées à être vues; les traits et les angles des caractères étaient coupés à arêtes vives avec une régularité dont on ne peut que s'étonner, et qui correspond au soin avec lequel les sculptures avaient été exécutées.

Parmi les inscriptions des murailles, les unes sont gravées entre les jambes des taureaux à tête humaine, au nombre de quatre pour chaque porte, deux de chaque côté, sous le ventre et entre les jambes de derrière de l'animal sculpté sur le montant. Ces quatre inscriptions des portes ne sont que quatre portions d'un texte continu et toujours le même; ce même texte, plus ou moins allongé, se reproduit encore sur

les grandes dalles qui pavent la baie des portes.

D'autres inscriptions se trouvent sur les parois des salles (car il n'y en a jamais sur les façades). La plupart forment une longue bande qui sépare les deux rangs de bas-reliefs superposés; d'autres, en plus petit nombre, sont gravées sur le bas des vêtements de quelques personnages; d'autres enfin, beaucoup plus courtes, paraissent soit sur les noms des villes représentées, soit au-dessus de la tête de quelques captifs. Toute cette classe d'inscriptions est certainement historique, car les textes varient suivant le sujet représenté par le bas-relief, et beaucoup d'ailleurs contiennent des listes de villes ou de peuples.

Une troisième classe comprend les inscriptions gravées sur le revers des plaques de gypse qui forment le revêtement : chaque plaque, en effet, en porte une très-longue. Comme ces textes n'étaient pas visibles, puisqu'ils se trouvaient sur la face encastrée dans le massif de briques, j'ai cru, à l'origine de mes découvertes (c'est toujours M. Botta qui parle), et d'autres personnes ont pu supposer également qu'elles indiquaient que le monument de Khorsabad avait été construit avec les débris d'édifices plus anciens; mais je n'ai pas tardé à reconnaître mon erreur. Ces inscriptions, en effet, sont identiques sur toutes les plaques, et représentent par conséquent une formule particulière placée à dessein dans cette position; elles sont toujours au milieu des divers compartiments de gypse, ce qui ne pourrait être si ces derniers étaient des débris rassemblés au hasard. Enfin, il y en a même sur le revers des blocs taillés exprès pour faire les angles des salles. L'inscription se continue sur les deux faces de l'angle saillant caché dans les briques; et ce fait seul suffirait pour prouver qu'elle a été gravée avec intention lorsqu'on a donné à la pierre la forme nécessitée par la position qu'elle devait occuper dans l'édifice de Khorsabad. Il est évident qu'il faut rapporter ce fait au même ordre d'idées qui a engagé les Assyriens à imprimer sur leurs briques une ou plusieurs lignes d'écriture. Comme ce sont des formules, il est probable qu'elles se rattachent à la religion, ou qu'elles contiennent quelques données historiques, le nom du souverain, sa généalogie, les années de son règne : c'est ainsi que nous plaçons nous-mêmes sous la première pierre de nos monuments, soit des médailles, soit même des documents écrits, enveloppés de manière à se conserver le plus longtemps possible. Quoi qu'il en soit, les inscriptions des revers des plaques sont gravées avec beaucoup moins de soin que celles que l'on trouve sur les faces apparentes; elles n'ont ni interlignes, ni encadrements, et les caractères en sont mal exécutés, ce qui prouve encore qu'elles n'étaient pas destinées à être vues.

La quatrième classe contient les inscriptions empreintes ou gravées sur les tranches ou sur les faces des briques; je dis empreintes ou gravées, parce que, selon moi, on a employé à Ninive ces deux moyens pour tracer les caractères sur la terre avant la cuisson.

Toutes les inscriptions découvertes à Khorsabad sont en caractères cunéiformes, et je n'ai pas trouvé la moindre trace d'une autre espèce d'écriture; fait qui seul suffirait pour prouver que le monument date d'une époque antérieure à la fin de l'empire d'Assyrie Toutes aussi sont écrites dans le même système; c'est celui qui a été employé également sur les monuments du monticule de Koyoundjouk, et qui, avec quelques variations peu importantes, se retrouve à Nimroud et dans d'autres localités. Selon moi, ce système d'écriture cunéiforme doit être appelé *Assyrien*, et doit comprendre même les inscriptions de Babylone; mais pour ne rien préjuger, je l'appellerai *système ninivite.*

En comparant l'écriture des inscriptions cunéiformes trouvées dans différentes localités, on a dû être frappé de l'extrême variété qu'elle présente. On remarque d'abord trois systèmes très-distincts : ce sont ceux dans lesquels ont été écrites les inscriptions trilingues de Persépolis, de Van, de Bisitoun. L'un, qui ne contient qu'un petit nombre de caractères dont aujourd'hui la valeur est bien connue, paraît avoir été uniquement employé par les Perses, sous la dynastie des Achéménides; on ne le rencontre, en effet, que dans des inscriptions qui contiennent les noms de ces souverains, et l'usage en a commencé et fini avec cette famille. Les travaux successifs de MM. Gratifend, Saint-Martin, Burnouf, Jacquet, Lassen, Rawlinson, etc., ont conduit au déchiffrement complet de ce genre d'écriture, et à la connaissance de la langue qu'il était destiné à rendre; c'est une langue ancienne très-rapprochée du Zend, tel que nous le trouvons dans les livres religieux des Perses.

Le second système paraît également dans les inscriptions trilingues à côté du précédent, mais il se présente aussi isolé sur quelques monuments; il est déjà plus compliqué que l'écriture cunéiforme des Perses, puisqu'on y compte, selon M. Rawlinson, environ cent caractères. Le déchiffrement en a déjà fait quelques progrès; le savant que je viens de nommer donne à cette écriture le nom de *médique.*

Une troisième espèce d'écriture cunéiforme se voit enfin dans les textes trilingues, et il est probable qu'elle représente la langue de la troisième race soumise à l'empire des Achéménides, la race sémitique, ou plutôt assyrienne; mais, en outre, dans beaucoup de localités différentes, à Babylone, à Ninive, à Beirout, à Suse, à Van, on a trouvé des inscriptions dont l'écriture s'approche ou s'éloigne plus ou moins de l'écriture assyrienne usitée à l'époque de la souveraineté des Perses.

Comme je l'ai dit dans un mémoire publié dans le *Journal de la société asiatique*, je crois qu'il n'y a en réalité que trois sortes d'écritures cunéiformes; ce sont celles qui ont été employées dans les inscriptions trilin-

gues. Toutes les variétés qui ont été trouvées dans d'autres localités doivent être rapportées au système cunéiforme, dans lequel a été écrite la troisième colonne de ces inscriptions; ce système a varié depuis la forme très-compliquée qu'il a affectée à Babylone jusqu'à celle beaucoup plus simple des inscriptions de Van. L'écriture de Khorsabad ou ninivite est intermédiaire entre ces deux variétés, et il est facile d'y retrouver la plupart des signes qu'on remarque dans les autres. » (*Monuments de Ninive*, par E. Botta, fig., par Flandin, chap. 7 et 8.)

CUSTODE. — Il paraît que du temps des persécutions, lorsqu'il était permis aux fidèles d'emporter l'eucharistie dans les maisons, on avait des boîtes ou custodes pour la conserver. On lit dans la *Vie* de saint Luc le solitaire un passage qui est cité par Grancolas, et dans lequel il est parlé d'un vase de cette nature. Nous citons en entier ce passage fort curieux, tel que nous le lisons dans l'auteur précité : *Imponendum sacræ mensæ per sanctificatorum vasculum* (nous présumons qu'il faut lire *præsanctificatorum*), *siquidem est oratorium; sin autem cella, scamno mundissimo tum explicans vel minus, propones in eo sacras particulas, accensoque thymiamate ter sanctus cantabis cum symbolo fidei, trinaque genuum flexione adorans sumes sacrum prætiosi Christi corpus.* « Il faut placer sur la table sacrée le vase des présanctifiés, quand c'est un oratoire. Si c'est une chambre, on le place sur un banc ou escabeau très-propre. Ensuite, déployant le petit voile, vous y mettrez les sacrées particules; puis brûlant de l'encens, vous chanterez trois fois *sanctus* et le symbole de la foi. Enfin, adorant l'eucharistie par une triple génuflexion vous prendrez le saint, le précieux corps de Jésus-Christ. » *Voy.* Ciboire.

CUVE BAPTISMALE. — A l'article Baptistère il a été longuement question des fonts baptismaux; nous y avons parlé des *cuves baptismales*, aussi bien que des fonts baptismaux pédiculés ou supportés sur des colonnes. Nous ajouterons ici seulement quelques notes fort courtes sur une cuve baptismale octogone fort curieuse, qui se trouve dans une petite église du canton de Pons, au diocèse de la Rochelle. Sur chacune des huit faces est figurée une arcature ogivale au milieu de laquelle est sculptée alternativement soit une croix, soit un bourdon ou un bâton de pèlerin, soit un bâton pastoral. (*Voy. Bulletin monum.* dirigé par M. de Caumont, tom. VIII, p. 318, note de M. Moreau.)

CYMAISE. — On appelle *cymaise* ou *cimaise* une moulure ondée par son profil; c'est la partie la plus haute de la corniche et qui la termine. La première de ses parties est convexe et l'autre concave; ce qui la rend d'une figure ondoyante et explique l'étymologie de son nom.

D

DACTYLIOGRAPHIE. — La dactyliographie est à proprement parler la description des anneaux. C'est une branche de l'archéologie générale, qui s'occupe particulièrement de la forme, de la matière et des ornements des anneaux chez les anciens, ainsi que des pierres fines gravées qui y étaient enchâssées. *Voy.* Anneau, Glyptique.

DAIS. — Le dais, que les anciens appelaient tabernacle, et que les Anglais appellent encore *tabernacle-work* et *canopy*, est un ouvrage d'architecture et de sculpture, ordinairement surmonté d'un clocheton, ou accompagné de pyramidions ou aiguilles à ses angles; il sert à couvrir et à couronner un autel, un trône, une chaire à prêcher, des stalles, des statues, des groupes sculptés, etc. Le dais peut être en pierre, en bois, en métal, et même en matières précieuses. On en a placé quelquefois au-dessus des tombeaux. On commence à voir cette forme architecturale apparaître dans les monuments d'architecture romano-byzantine; mais c'est surtout dans ceux de style ogival qu'elle prend tous ses développements et son ornementation particulière.

Au XIIe siècle, les dais, qui surmontent les statues placées à la voussure des portails principaux, représentent assez souvent des murailles fortifiées ou le sommet de tours crénelées. Ils ressemblent même quelquefois à de petits édifices, et quelquefois à de petites églises ou à des reliquaires byzantins. Généralement, à cette époque, ils sont finement ouvragés, mais peu développés dans le sens de la hauteur.

Au XIIIe siècle, les petites arcades simulées sont à ogives, les ornements se modifient, et l'ensemble prend plus de grandeur et d'importance. Le dais proprement dit est surmonté d'une pyramide, laquelle, à son point de départ, est accompagnée de petits contre-forts, de frontons, de pignons et de découpures. Les feuilles, qui rampent sur les arêtes de la pyramide ou les lignes inclinées des frontons, sont fortement recourbées en bas, et sont des *crosses* finement taillées.

Au XIVe siècle, le dais se charge de mille ornements variés et de découpures légères; il n'est pas propre alors seulement à l'architecture, et la peinture s'en empare pour orner les vitraux peints. Ce système de décoration avait commencé au siècle précédent, et nous voyons beaucoup de vitraux du XIIIe siècle figurant de grands personnages, où le dais surmonte la composition entière. Mais c'est surtout à partir du XIVe siècle que les figures de grandeur naturelle sont représentées sur les verrières peintes, et que les dais étalent, au-dessus de leur tête, toute la magnificence de leurs formes et de leurs ornements. Au XVe siècle, soit dans les monu-

ments d'architecture, soit dans les peintures sur verre, soit dans les peintures à fresque et dans les œuvres d'orfévrerie et de menuiserie, les dais sont exécutés avec une incroyable profusion de lignes, de moulures, de découpures, de feuillages et de fleurs. On a souvent aussi, au XV^e siècle et au XVI^e, sculpté en creux des dais fort ouvragés au-dessus de la tête des personnages qui sont représentés sur les pierres tombales et sur les cuivres funéraires.

A l'époque de la renaissance, les artistes revinrent, pour la sculpture des dais, au style du XII^e siècle, pour la disposition générale, tout en s'en éloignant considérablement pour les détails et le caractère de l'ouvrage. Ainsi, dans des monuments du XVI^e siècle, on voit les dais terminés comme une muraille à créneaux, et au milieu des créneaux, on aperçoit de petites figures de guerriers dans l'action du combat, et à diverses hauteurs, à travers les fenêtres, on aperçoit de petits personnages accoudés sur les croisées et regardant la lutte.

II.

Nous n'avons aucun détail archéologique à donner sur les dais mobiles; l'usage n'en remonte pas à une haute antiquité. M. Pugin, dans son *Glossaire des ornements d'église*, en donne un modèle qui est loin d'être élégant, et qui est tout à fait moderne.

DALLE. — Une *dalle* est une tranche de marbre ou de pierre dure, destinée à paver les églises, les cloîtres, les galeries, à recouvrir un tombeau, à revêtir la surface extérieure d'une muraille. Il paraît, si l'on en croit certains auteurs, que l'on se servit de dalles pour couvrir les combles peu inclinés des basiliques antiques. Pour les dalles qui recouvraient les tombeaux dans les églises, *voy.* PIERRE TOMBALE, TOMBEAU.

DALMATIQUE. — Nous traiterons ici de la dalmatique, comme nous l'avons fait pour les autres ornements ecclésiastiques, nous bornant au point de vue archéologique. La dalmatique n'appartenait autrefois qu'aux diacres de l'Eglise de Rome; les autres ne la pouvaient porter que par une concession spéciale du souverain pontife, dans les grandes solennités. Plus tard elle a été concédée même aux moines, quand ils ont reçu le diaconat, comme on le peut voir par un pontifical rapporté par le P. Martène, dans son ouvrage *De antiquis Ecclesiæ ritibus*. Amalarius prétend que la dalmatique était autrefois un habit militaire. Alcuin dit que le pape Sylvestre en introduisit le premier l'usage dans l'Eglise; mais elle était différente de celle dont on se sert à présent. Elle était faite en forme de croix; elle avait du côté droit des manches larges, et du côté gauche de grandes franges, lesquelles signifiaient, suivant Guillaume Durand, évêque de Mende, auteur du *Rationale divinorum officiorum*, les soins et les superfluités de cette vie. La dalmatique est un vêtement originaire de Dalmatie. Lampride, dans la Vie de Commode (cap. 8), dit que ce prince parut en public vêtu d'une dalmatique; ce qui alors était considéré comme le signe d'une vie efféminée, attendu que les hommes graves ne sortaient jamais sans être vêtus d'une manière très-modeste.

L'histoire de saint Cyprien, évêque de Carthage, montre qu'anciennement les évêques portaient une dalmatique. Saint Cuthbert, évêque de Lindisfarne, fut enterré, en 687, avec ses vêtements sacerdotaux, *cum indumentis sacerdotalibus;* et lorsque son corps fut exhumé en 1004, les actes de la translation de ses reliques rapportent qu'entre autres vêtements on trouva *sa dalmatique de pourpre*. Il paraît, d'après les renseignements que nous possédons sur la liturgie gallicane antique, que du temps du pape Adrien I^er, lorsque l'empereur Charlemagne introduisit la liturgie romaine en France, les diacres ne portaient pas encore de dalmatiques; ils étaient vêtus seulement d'une aube et d'une étole. L'usage pour les diacres de porter la dalmatique devint général à cette époque, car nous voyons le même Charlemagne donner des dalmatiques à un grand nombre d'églises. Quelque temps après, les prêtres adoptèrent la coutume des évêques de porter la dalmatique sous la chasuble; mais cette pratique ne fut pas sanctionnée par l'autorité. Wilfrid Strabon, savant bénédictin du IX^e siècle, écrit les mots suivants: *Et nonnulli presbyterorum sibi licere existimant, ut sub casula dalmatica vestiantur* (*De officiis divinis*). On garda cependant en France, jusqu'à la révolution de 1789, des vestiges de cet usage. De Moléon, en décrivant l'église de Saint-Aignan d'Orléans, dit que le jour du samedi saint le prêtre célébrant est vêtu d'une dalmatique blanche et d'une chasuble.

Suivant Georgius, et ainsi que nous l'avons dit ci-dessus, dans un temps, la dalmatique était propre aux diacres de l'Église romaine; elle fut concédée graduellement aux autres diacres de l'Église universelle. L'usage de la dalmatique fut encore concédé aux rois et aux empereurs, non-seulement pour la cérémonie de leur couronnement, mais encore quand ils assistaient aux offices des fêtes les plus solennelles. (*Voy.* ci-dessous la description de la dalmatique impériale.) Hartmann Maurus (Lib. *de Coronat.*, carm. v, ap. Du Cange) compte parmi les insignes royaux une aube blanche, tout en argent, ornée de perles et de pierres précieuses; une étole d'or également ornée de pierres précieuses; une chape de couleur violette, d'argent, semée d'aigles d'or; un amict au milieu duquel était brodé un grand aigle d'or. La dalmatique forme encore un des ornements employés par les rois anglais dans la cérémonie de leur couronnement.

Sandford, dans son *Histoire du couronnement du roi Jacques II*, a figuré les vêtements royaux. On y remarque entre autres, un *colobium*, un surcot ou tunique de satin cramoisi, une supertunique, *supertunica*, ou dalmatique de tissu d'or, un *pallium*, manteau ou chape de drap d'or.

Il n'y a point aujourd'hui de différence entre la dalmatique et la tunique, quoique cette dernière fût plus courte et eût des manches moins longues que la première. Bocquillot dit à ce sujet, que depuis que l'ancienne place des sous-diacres, durant le sacrifice de la messe, a été changée, et que le diacre et le sous-diacre se tiennent de chaque côté du célébrant, la distinction primitive des vêtements a été abolie par un besoin de symétrie. Cette observation s'applique au moins aux églises où l'on se sert de vêtements modernes, car le même auteur ajoute que, dans plusieurs églises, néanmoins, on garda fidèlement l'ancienne coutume sous ce rapport. Dans les anciens inventaires des églises d'Angleterre, on ne fait aucune distinction entre les dalmatiques et les tuniques, et les unes et les autres sont désignées sous le même nom de tuniques.

Les anciennes dalmatiques étaient longues, closes et garnies de larges manches. Les pans, qui se développent de chaque côté sur les épaules, ne remontent pas à une haute antiquité, et l'origine évidente paraît être la manche primitive. Cette forme a été cependant en usage à Rome depuis longtemps, mais on ne saurait la considérer autrement que comme une modification disgracieuse de la forme première.

Nous n'avons rien à dire de la dalmatique au point de vue purement liturgique; ce sujet ne nous appartient pas. Nous donnerons maintenant quelques extraits historiques propres à éclaircir la question que nous traitons sous le rapport archéologique.

L'ancienne cathédrale catholique de Saint-Paul, à Londres, possédait, d'après son inventaire, de nombreuses et riches dalmatiques. « *Item*, tunica et dalmatica de rubeo sameto cum stricto aurifrigio, cum borduris in posteriori parte, et floris cum capitibus draconum de auro. — *Item*, tunica et dalmatica indici coloris Henrici de Wengham, cum tribus aurifrigiis et listo in scapulis ante et nigro, diversi coloris. — *Item*, tunica et dalmatica ejusdem Henrici, indici coloris; dalmatica virgulata rubeo et albo, et tunica virgulata albo et nigro, cum bullonibus de margaritis. — *Item*, tunica et dalmatica de indico baudekino veteres cum avibus deauratis in stricto aurifrigio Gravesende episcopi, lineatæ cum rubeo sendato afforciato. — *Item*, tunica et dalmatica de albo baudekino, cum bordura ejusdem panni, de auro campo rubeo, et avibus de auro in dalmatica; et in tunica rubea bordura sine avibus. » (Dugdale, *Monastic. Anglic.*)

A Spire, en Allemagne, il y a plusieurs tuniques et dalmatiques du XIVᵉ siècle. Les dalmatiques trouvées parmi les vêtements découverts dans la démolition de l'ancienne cathédrale, à Waterford, sont conservées en partie à Sainte-Marie d'Oscott, en partie en Irlande. Les orfrois en sont brodés d'une manière fine et élégante, avec des images de saints sous des baldaquins. L'ouvrage de Ciampini. *De cryptis Vaticanis*, renferme plusieurs planches fort intéressantes, représentant des figures de cardinaux, de diacres et autres, en dalmatiques, non-seulement avec de riches orfrois et bordures, mais encore avec des parements semblables à ceux qui sont sur les anciennes aubes, par-devant et par derrière, sur la poitrine et sur les épaules. (*Voy.* planches 2 et 6.) Elles ont encore de riches bordures à l'extrémité des manches. Ces dalmatiques sont extrêmement longues, et quelques-unes ont des franges sur le bord et sur les côtés. D'Agincourt, dans son ouvrage, *Histoire de l'art par les monuments*, a également figuré plusieurs anciennes dalmatiques. Baluze, dans le premier volume de son *Histoire de la maison d'Auvergne*, pag. 351, a figuré l'Annonciation de la sainte Vierge : on y voit l'archange Gabriel habillé d'une magnifique dalmatique. Les orfrois et les bordures des manches sont ornés de perles et de pierres précieuses; on aperçoit encore des ornements avec des perles par les ouvertures de côté. On remarque les mêmes bijoux dans de vieilles peintures allemandes. Dans l'*Histoire du monastère de Saint-Uldaric*, à Augsbourg, planche 24, on voit une gravure représentant la dalmatique jadis portée par ce saint. Quelques-uns des plus anciens tableaux des écoles d'Allemagne et de Flandre peuvent fournir d'excellents spécimens pour ces espèces de vêtements ecclésiastiques. On y voit fréquemment des dalmatiques avec des orfrois couverts de perles, de pierres fines, et des décorations les plus élégantes et les plus variées.

II.

La dalmatique impériale. — On conserve sous ce nom, à Rome, dans le trésor de Saint-Pierre, un splendide vêtement; on l'appelle encore la chape de saint Léon III. Sous cette dernière dénomination, un Italien, G. Camilli, en a donné, en 1812, le dessin colorié, inédit, que possède la bibliothèque royale. En 1842, l'illustre archéologue, M. Sulpice Boisserée, a fait imprimer, dans les Annales de l'académie royale des sciences de Bavière, une importante dissertation sur cette dalmatique. A ce travail sont jointes cinq planches lithographiées, dont une est coloriée par le procédé chromolithographique. C'est d'après des dessins exacts, pris à Rome par le prince royal de Bavière, que M. Boisserée a fait exécuter les lithographies. Ce beau vêtement est complétement grec ou byzantin, comme le prouvent les inscriptions, les tableaux, les personnages, les rinceaux, les fleurs et les croix qu'on y voit brodés. Si la forme actuelle de cet ornement est la primitive, il faut dire que, tissé et brodé par des artistes grecs, il a été taillé et cousu par des artistes latins, ou bien qu'il a été commandé en Grèce pour être exécuté sur un patron de forme latine. Ce vêtement est complétement byzantin, ainsi qu'on va le voir dans tout le cours de notre description. Quatre sujets sont brodés en or et en soie sur cette dalmatique, dont le fond est en soie de couleur bleue et som-

bre ; ils sont disposés sur le devant, sur les épaules et sur le dos ; ils semblent, quoique pris à des actions fort différentes de l'existence divine, se rapporter à une pensée unique, la glorification du corps de Jésus-Christ. Jésus est au centre d'une auréole ovale et au centre d'un médaillon circulaire qui saisit les cinq autres personnages. On remarquera la forme bizarre d'une roue donnée à ce médaillon. Du centre, ou du moyeu, partent huit rayons qui aboutissent aux jantes, à la circonférence, et semblent venir toucher Moïse, Elie, saint Pierre, saint Jean et saint Jacques ; le Christ est appliqué et comme cloué sur un rayon double. C'est ainsi que les Grecs, assez matérialistes dans cette circonstance, représentent ordinairement le rayonnement de la transfiguration. Quant à l'auréole ovale qui environne de ses trois cercles le corps de Jésus-Christ, c'est la représentation de la nuée lumineuse où entrèrent les deux prophètes et d'où partit la voix divine. Elie et Moïse, qui a deux cornes au front, sont debout sur les deux ressauts ou cimes basses du Thabor. Voilà le tableau principal de la transfiguration. Mais sur la dalmatique, c'est bien plus complet : les deux scènes accessoires, dont l'une précède et dont l'autre suit la transfiguration, y sont brodées également. Dans un repli du terrain on voit Jésus arrivant sur le Thabor, en compagnie de Jacques, Pierre et Jean, auquel il adresse la parole; sur le versant opposé, il redescend, suivi des trois apôtres. Il semble jeter un regard de regret sur la glorieuse montagne qu'il va quitter. Tout au sommet, et ne paraissant que fort peu toucher au sol, il se transfigure. En montant et en descendant il porte une robe de couleur rouge avec un manteau d'or; pendant la transfiguration, la robe et le manteau se sont blanchis en argent. Une large bande d'or est restée au manteau. Le Christ, habillé en sénateur romain, tient, comme les belles statues de nos musées, un rouleau à la main gauche. Son nimbe est d'or, croisé d'argent ; il est enveloppé dans une nuée ou auréole jaunâtre à plusieurs angles, et du centre de laquelle, comme sur le vitrail de Chartres, partent six faisceaux de rayons ; chaque faisceau se compose de deux lignes rouges. Ces six gros rayons aboutissent, l'un à Moïse, qui est à la droite du Christ, l'autre à Elie, qui est à sa gauche. Un troisième rayon se dirige vers l'épisode où Jésus monte sur le Thabor ; un quatrième, vers Jésus qui en descend; les deux autres se perdent en haut, dans le ciel. Le Thabor a trois cimes : Jésus est debout sur la cime centrale; Moïse et Elie, sur les deux autres. Jésus, Moïse et Elie sont les seuls nimbés; les apôtres ne portent pas de nimbe. Selon l'esprit de l'Orient, ils seraient, en cette circonstance, moins illustres, moins puissants que les deux prophètes. Le nimbe est un attribut de grandeur. Les vêtements, robes et manteaux sont d'or; mais la robe de Moïse et celle de saint Jean sont d'argent, tandis que saint Jacques et le Christ, qui descendent du Thabor, portent une robe rouge. Les plis sont faits avec du vert, du rouge et du bleu. Les pieds sont nus ou chaussés de sandales que retiennent des cordons, comme nous en voyons aux statues antiques. On sent que nous ne sommes pas dans le moyen âge occidental, où les pieds du Christ, des apôtres et quelquefois des prophètes, sont complétement nus. Les traditions antiques se perpétuent en Orient pendant toute la période byzantine. Sur l'épaulière droite, Jésus donne à six apôtres la communion sous l'espèce du pain. L'hostie a la forme d'un petit pain d'or signé d'une croix rouge ; dans le plat qui est bien loin de ressembler à nos calices, on voit des fragments de pain sacré, que le Christ a rompu, et comme un pain entier. Dans la lithographie de M. Boisserée, tous ces fragments sont des hosties entières. La robe et le manteau du Christ sont en or; le manteau des apôtres est en or ; mais leur robe est rouge, et celle de saint Jean est en argent. Sur l'épaulière gauche, même disposition. Un grand vase en or à deux anses est placé sur l'autel ; le Christ y a puisé le vin consacré avec un vase de même forme, mais plus petit, et qu'il présente à saint Pierre. Les deux autels où sont placés le plat (la patène) et l'amphore (le calice) sont petits, bas, à peu près carrés, portés sur une colonne centrale, et revêtus d'étoffe bleue, semée de fleurs d'or et de galons en or.

Pas de chandeliers, pas de crucifix, pas de tabernacle; c'est encore, mais avec les deux ou quatre chandeliers en plus, l'autel actuel des Grecs.

Sur le devant de la dalmatique on voit cinquante-quatre personnages concourant à une scène, dont le centre, le héros, est le Christ. A la transfiguration, le corps de Jésus se métamorphose, pour nous servir de l'expression grecque ; à la communion, il se cache sous les espèces du pain et du vin; ici, il reprend tout son aspect divin et ne garde de l'humanité que la forme extérieure et les linéaments matériels. Sur le Thabor, malgré la transfiguration, le Christ garde la barbe, insigne de l'humanité. En donnant la communion et près de sa mort, l'Homme-Dieu avait sa barbe encore ; il la quitte ici pour prendre une figure jeune, imberbe, immuable, aussi divine que peut le comporter la figure humaine. Nous sommes au jugement dernier : Jésus dans sa majesté, au milieu de sa gloire, assis sur l'arc-en-ciel, les pieds sur des cercles enflammés, ailés et ocellés, la main droite étendue, comme font les orateurs, tient de la gauche l'Evangile de saint Matthieu. Aux quatre pôles de la gloire où le Christ resplendit on voit les attributs des évangélistes, en argent ; ils étreignent des livres d'or comme le nimbe qui éclaire leur tête. En haut, à droite du Sauveur, l'ange de saint Matthieu; à gauche, l'aigle de saint Jean; en bas et à droite, le lion rugissant de saint Marc; à gauche, le bœuf de saint Luc. Les deux animaux terrestres sont en bas, les deux attributs légers et ailés sont en haut. Près de Jésus, à sa droite, et trempant les pieds

et une partie du corps dans l'auréole d'or, est la vierge Marie, en robe, manteau et voile d'argent; elle tend les mains vers son fils qu'elle remercie ou auquel elle demande grâce pour les pécheurs. A gauche est saint Jean-Baptiste, en vêtement d'argent, aux cheveux incultes et hérissés, comme les Grecs le représentent constamment. Il a les pieds nus comme un apôtre, tandis que Marie a les pieds chaussés. En partant de la Vierge, on trouve Eve, à moitié nue; en quittant saint Jean-Baptiste, on rencontre le groupe des ermites. Du côté de saint Jean-Baptiste sont les personnages de l'ancienne loi, ou plutôt les personnages antérieurs à l'histoire de l'Eglise proprement dite, puisque les apôtres y sont, du côté de la Vierge, les personnages de l'Eglise, à l'exception d'Eve qui est là sous la protection de la Vierge, dont elle est une figure. Marie est une nouvelle Eve, une Eve réparatrice. Cette disposition est ingénieuse et à peu près particulière aux Grecs.

Mais c'est dans le bas que sont les plus illustres et les plus saints personnages, les apôtres. On les reconnaît au long manteau romain qui tourne autour de leur longue robe, et surtout à leurs pieds nus, privilége qu'eux seuls partagent avec les anges et les personnes divines. (Didron, *Ann. archéol.*)

DAMASQUINURE. — L'art de la damasquinure n'a pas été inconnu des anciens, et il consiste à tracer en creux, sur le fer et l'acier, des dessins au trait, qui sont ensuite incrustés d'or et d'argent. Les Latins ont appelé l'art de la damasquinure *ferruminatio*; pour damasquiner, on disait *aurum aut argentum includere*. Dans les temps plus modernes, les peuples du Levant se sont emparés de ce genre de travail, et on l'a nommé damasquinure, parce que, depuis le moyen âge, les habitants de Damas y ont principalement réussi. Suivant la meilleure définition que l'on en puisse donner, la damasquinure consiste à rendre un dessin par des filets d'or ou d'argent appliqués sur un métal moins brillant, comme le fer ou le bronze qui sert de fond. On rencontre aussi des damasquines exécutées sur or avec de l'argent, ou sur argent avec de l'or.

On procédait de deux manières, suivant qu'il s'agissait de damasquiner le fer ou un métal moins dur. Dans le premier cas, on couvrait d'une taille très-fine, analogue à celle des limes les plus délicates, toute la superficie de la plaque de fer qui devait recevoir des dessins de damasquinure; puis, sur ce champ intaillé l'artiste exprimait le dessin qu'il voulait reproduire par des fils d'or ou d'argent, qu'il y fixait à l'aide d'une forte pression ou du marteau. Les dessins étant ainsi posés, la pièce entière était polie avec un brunissoir ou un instrument du même genre, qui, en fixant plus solidement l'or ou l'argent, écrasait les tailles du champ et lui rendait son poli primitif. Le travail de damasquinure équivalait, dans cette première manière, à une broderie plate.

On exécutait aussi, par un procédé analogue, une damasquinure en relief, dont on peut voir un beau spécimen sur une armure de Henri II, dans le cabinet des médailles, à la Bibliothèque nationale. La manière de procéder était alors différente: les traits du dessin étaient gravés en creux sur le fer, et le fond du trait obtenu par le burin était seul intaillé en forme de lime; les fils d'or ou d'argent étaient fixés dans l'intaille par la pression.

S'il s'agissait de damasquiner des métaux moins durs que le fer, comme le bronze, par exemple, le métal du fond était légèrement champlévé dans la forme extérieure de la figure que l'artiste voulait rendre; une mince feuille d'or était appliquée sur cette partie champlevée et y était fixée par le rabat du métal du fond sur son contour. Sur la feuille d'or ou d'argent ainsi incrustée au niveau du nu du bronze, l'artiste pouvait ensuite exécuter les détails intérieurs du dessin des figures, soit avec des ciselets ou des burins, soit en estampant la pièce avec des poinçons gravés.

Parlons maintenant de la damasquinerie au moyen âge.

La damasquinerie a été en usage au moyen âge; néanmoins la rareté des monuments de damasquine de cette époque semble établir que les peuples de l'Occident ne savaient pas alors enrichir de damasquinures leurs travaux de fer ou d'airain. Les peuples du Levant, au contraire, s'étaient acquis une grande réputation dans cet art, et le nom de *damasquinerie* lui est venu de ce que les habitants de Damas y ont principalement réussi.

Nous savons, en effet, que les fameuses portes de bronze de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome, dont les nombreux sujets étaient rendus par une riche damasquinure, avaient été faites en 1070, à Constantinople. (D'Agincourt, *Sculpt.*, t. II, p. 18, et t. III, p. 11.) Le moine Théophile, qui, dans sa *Diversarum artium schedula*, a traité d'un si grand nombre des arts d'ornementation, ne parle pas des procédés de la damasquinerie dans les parties de son ouvrage qui sont parvenues jusqu'à nous; dans sa préface, c'est aux Arabes qu'il donne la prééminence dans l'art de décorer les métaux: *Quam si diligentius perscruteris, illic invenies..... quidquid ductili, vel fusili, vel interrasili opere distinguit Arabia.*

Nous serions disposé à croire, dit M. Jules Labarte, auquel nous empruntons ces détails, que les procédés de la damasquinerie furent apportés en Italie, avec ceux de beaucoup d'autres arts industriels, au commencement du XV[e] siècle; car on voit cet art s'y développer, et la damasquinure est appliquée, dès cette époque, à une foule d'objets les plus divers. Ce sont surtout les artisans travaillant le fer qui s'emparèrent de ce genre de décoration; ils s'en servirent principalement pour enrichir d'élégantes arabesques les armures de fer des hommes et des chevaux, les boucliers, les poignées et les fourreaux des épées. Au XVI[e] siècle, cet art était arrivé à

son plus haut degré de perfection. On fit alors des coffrets, des tables, des toilettes en fer, dans les formes les plus élégantes, avec des ornements, des arabesques et des sujets damasquinés; Venise et surtout Milan se distinguèrent dans ce travail. Il faut compter, parmi les plus fameux artistes vénitiens du commencement du XVIᵉ siècle, Paolo, qui reçut le surnom d'Azzimino, à cause de sa grande réputation dans la damasquinerie, laquelle, en Italie, reçoit souvent le nom de *lavoro all' azzimina* (Cicognara, *Storia della scultura*, tom. II, pag. 437), parce qu'on l'employait principalement à l'ornementation des armures. Leonardo Fioravanti (*Lo specchio di scienza universale*) fait mention de Paolo Rizzo, orfévre vénitien, qui avait inventé de charmantes damasquines.

Milan, à la même époque, eut des damasquineurs non moins distingués: Giovanni-Pietro Figino, Bartholomeo Piatti, Francesco Pellizone et Martino Ghinello. A ces noms il faut ajouter ceux d'artistes qui enrichirent de damasquinures les produits de leur industrie; l'orfévre Carlo Sovico, Ferrante Bellino et Pompeo Turcone, artisans en fer; Giovanni Ambrogio, tourneur d'un grand mérite; Filippo Negroli, armurier fameux, que Vasari cite comme le plus habile ciseleur damasquineur de son temps; Antonio Biancardi, Bernardo Civo, Antonio, Frederico et Luccio Piccinini, qui firent des armures merveilleuses pour les Farnèse, et Romero, qui en fabriqua de toute beauté pour Alphonse d'Este, deuxième du nom, duc de Ferrare. Benvenuto Cellini s'exerça, dans sa jeunesse, à faire des damasquines; il nous l'apprend lui-même dans ses curieux Mémoires, ajoutant que les Lombards, les Toscans et les Romains pratiquaient à cette époque (vers 1524) ce genre de travail; les Lombards excellaient à reproduire les feuillages du lierre et de la vigne vierge; les Toscans et les Romains, à copier les feuilles de l'acanthe avec ses rejetons et ses fleurs, parmi lesquels ils entremêlaient des oiseaux et de petits animaux.

La damasquinerie commença à être pratiquée en France, dans la seconde moitié du XVIᵉ siècle. Cet art comptait plusieurs artistes très-habiles du temps de Henri IV. Cursinet, fourbisseur à Paris, se fit dans cet art une grande réputation, tant par la pureté de ses dessins que par sa belle manière d'appliquer l'or et de ciseler en relief pardessus. (*L'Ecole de la miniature, avec la méthode pour étudier l'art de la damasquinerie*, Paris, 1766, pag. 176.)

DAMIER. — Le *damier* ou *échiquier* est un ornement de l'architecture romano-byzantine, composé de petits carrés alternativement saillants et creux. On le retrouve souvent sur les corniches, à l'intérieur et à l'extérieur.

DARD. — On appelle dard ou langue de serpent un petit ornement d'architecture qui sert à séparer les oves. Le dard est fort court, et il n'y a proprement que le fer du dard ou l'extrémité d'une flèche dans chaque figure. On sculpte souvent cette espèce d'ornement sur les moulures en quart de rond, et quelques autres membres des profils de l'architecture.

DAUPHIN. — Les dauphins ont été souvent employés dans l'ornementation des objets d'église, même dès les temps les plus reculés. Qu'il nous suffise, pour le prouver, de citer les passages suivants d'Anastase le Bibliothécaire: *Coronas quatuor cum delphinis viginti; pharum cantharum cum delphinis* 51; *coronam auream cum delphinis* 50.

DÉ. — Dans le piédestal d'une colonne, le *dé* est la partie comprise entre la base et la corniche, et qui constitue le corps du piédestal: elle est ainsi appelée, parce qu'elle a la figure d'un cube ou d'un dé.

On appelle aussi *dé* une pierre cubique, ronde, polygonale ou carrée, que l'on place sous les statues, les colonnes, les vases, etc.

DÉAMBULATOIRE. — On appelle *déambulatoire* la nef latérale qui tourne autour du sanctuaire ou de l'abside majeure d'une église. *Voy.* BAS CÔTÉS, NEF, ABSIDE.

DÉCHARGE. — Un *arc de décharge* est celui qui est destiné à soulager une construction inférieure du poids des constructions supérieures, ou à répartir ce poids de manière à l'atténuer ou à l'annuler. Dans tous les grands édifices on a bâti des arcs de décharge, et on devait nécessairement prendre ce parti toutes les fois qu'une partie massive est construite au-dessus d'une partie faible et légère. On peut, à la rigueur, considérer les nervures des voûtes ogivales comme des arcs de décharge, qui reportent le poids des voûtes sur les piliers.

DEDICACE. — La dédicace d'une église en est la consécration faite par un évêque et avec beaucoup de cérémonies. On voit dans nos plus vieilles églises des marques authentiques de leur dédicace: ce sont les *croix de consécration* quelquefois sculptées sur la muraille, le plus souvent simplement peintes. Dans la curieuse église romano-byzantine du XIᵉ siècle, à l'Ile-Bouchard, dédiée à saint Gilles, au diocèse de Tours, on voit sur les murs de la nef les croix de consécration ainsi sculptées en très-bas-relief. La croix est enveloppée d'un cercle, et elle se détache en forme de *croix patée*, selon une expression empruntée à la langue héraldique.

Dans les temps primitifs de l'Eglise, et durant le moyen âge, une église était toujours dédiée sous le vocable d'un martyr, dont on plaçait les reliques dans l'autel majeur. Le vocable le plus connu du peuple et celui qui l'emporta dans la suite et jusque dans la désignation du monument, était souvent le vocable secondaire. Ainsi la célèbre basilique de Saint-Martin de Tours avait été consacrée sous le vocable de saint Etienne, premier martyr; Notre-Dame de Paris, également sous le vocable de saint Etienne. Saint-Gatien de Tours, sous le vocable de saint Maurice, etc.

DEGRÉ. — Les degrés pour monter à l'autel ne doivent jamais être en nombre

pair, selon le symbolisme consacré au moyen âge, et le nombre le plus fréquemment usité est celui de trois.

DENT DE CHIEN. — On appelle ainsi un petit fleuron composé de deux quatre-feuilles, qui laissent échapper des espèces de radicules semblables à des dents canines ou à des dents de chien.

DENT DE SCIE. — C'est un ornement fort commun dans les monuments de transition de l'architecture romano-byzantine à l'architecture ogivale, et qui ressemble, en effet, à des dents de scie régulièrement espacées. On le rencontre le plus communément aux corniches extérieures, entremêlé aux modillons ; on le voit aussi sur l'abaque ou tailloir des chapiteaux, et quelquefois autour des archivoltes. Durant la première époque du style ogival, on observe encore des dents de scie parmi les ornements ; mais alors l'emploi n'en est pas très-répandu.

DENTELLE. — On appelle dentelle toute découpure à jour en pierre, en bois ou en métal, qui couronne un tympan, un faîtage (*Voy.* CRÊTE), les arêtes d'un pignon, une cymaise, ou qui se détache de l'extrados d'un arc, comme les festons. *Dentelure* a le même sens que *dentelle*, et s'applique en général à toutes les découpures un peu fines. On y peut spécialement rapporter ce que l'on a désigné sous le nom de *contre-arcatures découpées*.

DENTICULES. — Les denticules sont des espèces de quadrilatères, ressemblant de loin à des dents, taillées sur un membre carré de la corniche ionique ou corinthienne : l'espace qui se trouve entre les denticules s'appelle *metalome*.

On ne voit aucun exemple de denticules observé dans les monuments d'architecture ogivale; mais on trouve parfois des espèces de denticules sur les chapiteaux romans du XIe siècle, et sur ceux de la période de transition au XIIe siècle. Dans nos monuments du centre de la France, cet ornement est très-rare, et ce n'est guère que dans ceux du midi de la France qu'on en voit assez fréquemment, parce que les souvenirs et l'imitation de l'architecture antique y ont persévéré plus longtemps qu'ailleurs.

DESSIN. — Le dessin est le fondement des beaux-arts, puisqu'il a pour but de représenter exactement la forme des objets, selon leurs contours et suivant le jeu varié de la lumière et des ombres. Nous renvoyons aux traités spéciaux ceux qui voudraient entrer dans des considérations théoriques sur l'art du dessin ; nous en dirons seulement quelques mots dans ses rapports avec l'architecture. Le dessin, en architecture, a spécialement pour but de représenter d'une manière géométrale pure, ou géométrale et perspective à la fois, autant que cela est possible, un monument, un édifice quelconque ou un projet de construction. On appelle *dessin arrêté* celui sur lequel toutes les mesures sont cotées pour l'exécution.

Le dessin d'architecture demande la plus grande précision. Le pittoresque, c'est-à-dire l'effet rendu, destiné à plaire à l'œil par le charme de l'imprévu, et de ces mille détails que l'artiste expérimenté comprend si bien pour rendre un dessin plus piquant, est absolument interdit. La plupart de nos grands édifices, dessinés et gravés au siècle dernier, étaient si mal reproduits, qu'on en peut regarder le dessin et la gravure comme la caricature. Aujourd'hui, grâce aux progrès de l'archéologie, les édifices religieux mieux compris, sont plus exactement représentés par un crayon fidèle. Nous pouvons maintenant faire aisément une collection de dessins *vrais*, mais d'une vérité aussi agréable à l'archéologue qu'à l'artiste, de nos plus illustres monuments du moyen âge.

Le dessin géométral des architectes anciens se faisait avec autant de soin que celui de nos architectes modernes, et ce serait une illusion grave que d'imaginer que les constructeurs auraient pu élever, au XIIIe siècle par exemple, ces édifices compliqués, qui font l'admiration des connaisseurs éclairés, sans être guidés par des dessins purement exécutés, cotés avec soin. Le temps a épargné à peine quelques dessins des architectes de la période gothique. Les plus curieux que l'on connaisse sont ceux de la cathédrale de Cologne et de la cathédrale de Strasbourg. Sur de vieux manuscrits de la bibliothèque de Reims on a découvert, sous une écriture plus récente, des dessins à demi effacés du style ogival du XIIIe ou du XIVe siècle. MM. J. Renouvier et Ricard, dans leur intéressant ouvrage : *Les maîtres de Pierre de Montpellier*, ont publié le *fac-simile* d'un dessin du XVe siècle. On en a publié un autre encore, ayant rapport à la cathédrale de Clermont. Sur les bas côtés de la cathédrale de Limoges, on voit gravés au trait, sur les murailles et sur les dalles, des dessins d'épure pour la construction.

DESSINS COURANTS. — Cette expression *dessins courants* peut s'appliquer à toute espèce d'ornements qui peuvent se continuer sans interruption, comme les méandres, les arabesques, les enroulements, les guirlandes, les rinceaux, etc., sur un membre important d'architecture, ou même sur une grande partie d'un édifice ou tout autour d'un monument. On voit des *dessins courants* dans la plupart des monuments du XIIe siècle. A l'époque de la renaissance française, on les a fait revivre en les modifiant. Dans les vitraux peints de toutes les époques, on a très-fréquemment employé des dessins courants dans l'ornementation. Il en est de même dans les miniatures des manuscrits, dans les œuvres d'orfèvrerie, dans celles de menuiserie, etc. Ainsi, dans les travaux en bois, comme les stalles, les chaires, les buffets d'orgue, on voit souvent des guirlandes et des arabesques dessinées et exécutées avec une élégance, une pureté et une finesse remarquables.

DÉTAILS. — Dans un monument d'architecture, comme dans toute œuvre d'art, les détails sont les parties destinées à faire valoir l'ensemble et dans lesquels chaque mem-

bre d'architecture peut se décomposer par l'analyse. L'ensemble embrasse l'ordonnance générale, la distribution des parties essentielles ; les détails sont plus ou moins importants, plus ou moins accessoires. Un artiste habile et expérimenté donne toute son attention à la perfection et à l'harmonie de l'ensemble, à la distribution des masses, à l'établissement des principales lignes, à l'étendue des ouvertures, à celle des pleins, aux proportions de longueur, largeur et hauteur ; il est sûr que les détails se pourront ensuite traiter avec beaucoup plus de facilité et de convenance. On a souvent reproché aux artistes de la période ogivale de donner trop d'attention aux moindres détails et de négliger l'ensemble, contrairement à ce que pratiquaient les artistes grecs : ce reproche est sans fondement. Il suffit d'étudier sans prévention nos grands édifices du moyen âge pour se convaincre qu'ils sont bâtis avec le goût le plus parfait et la science la plus avancée. Les détails, sans doute, y sont traités avec une rare délicatesse, mais ils n'y étouffent jamais les lignes vraiment essentielles, et la raison y est satisfaite par toutes les conditions de force et de solidité. Si quelques façades, par exemple, d'églises du XV[e] siècle et du XVI[e] paraissent surchargées de détails et disparaître, pour ainsi dire, sous une profusion d'ornements, il ne faut pas se livrer à un long examen pour y découvrir l'application des meilleurs principes de construction.

Lorsqu'on veut se rendre compte du mérite d'une construction de grand style, il faut d'abord en considérer l'ensemble et voir si les proportions sont établies dans un rapport raisonnable et harmonieux ; l'attention descend ensuite naturellement à l'examen des détails. Il n'y a que les hommes ignorants qui se laissent prendre à la beauté des détails, sans donner à l'ensemble l'attention qu'il mérite.

DÉTREMPE. — La peinture en détrempe est une manière de peindre avec des couleurs broyées et délayées à l'eau et à la colle, avec de la gomme ou de l'eau d'œuf, sur bois, sur plâtre, sur pierre, etc. Ce genre de peinture est le plus ancien de tous ; les Egyptiens en ont fait usage dans leurs monuments, et les couleurs y ont conservé une fraîcheur et un éclat extraordinaires. Dans nos climats humides, la peinture à la détrempe ne peut durer longtemps qu'autant que les tableaux peints à l'aide de ce procédé ne sont pas exposés aux injures de l'air. L'avantage de cette espèce de peinture, c'est que les couleurs ne changent pas et que l'effet en est d'autant plus éclatant qu'elles sont exposées à une plus vive lumière.

Suivant M. Emeric David, dans son *Histoire de la peinture*, pag. 93, la peinture en détrempe sur les murs, telle que la pratiquaient les anciens, n'était à proprement parler qu'un encaustique imparfait. Les couleurs, fixées par un gluten formé vraisemblablement de *taureau-colle*, étaient recouvertes du vernis employé dans l'encaustique. L'ouvrage devait être chauffé et poli par les mêmes procédés. (Vitruv., *lib.* VII, *cap.* 9; Plin., *lib.* XXVIII, *cap.* 17.)

Il est facile de reconnaître, dit le même auteur, que la détrempe vernie et cautérisée offrait quelques-uns des avantages de l'encaustique, mais qu'elle était loin de les réunir tous. Les couleurs ne pouvaient ni s'attacher au mur avec la même solidité, ni résister aussi longtemps à l'influence de l'air. *Voy.* ENCAUSTIQUE, PEINTURES MURALES, FRESQUE.

DEVANT D'AUTEL. — A l'article AUTEL nous sommes entrés dans de grands développements sur les accessoires principaux des autels : nous avons donné, en particulier, la description de l'autel de Bâle en or, qui peut être considéré comme un *devant d'autel*. Nous avons également parlé de l'autel en or de Milan, ouvrage de Volvinius. Nous compléterons ici, par de nouveaux détails, ce que nous avons dit sur cet intéressant objet : nous les empruntons à M. Pugin, qui les a extraits de divers auteurs.

Du Cange, dans son *Glossaire*, au mot *Frontale*, dit que Ferdinand le Grand, en 1101, donna à une église un devant d'autel comparable à ceux que nous venons de mentionner ci-dessus : *In prædicto loco ornamenta altarium, id est, frontale ex auro puro, opere digno cum lapidibus, smaragdis, safiris et omni genere pretiosis et olovitreis; alios similiter tres frontales argenteos singulis altaribus.*

Dom Jacques Bouillart, dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés*, a figuré et décrit un devant d'autel en métal, de grande beauté, qui fut fait pour le grand autel de cette église, aux frais de l'abbé Guillaume, en 1409. Il est divisé en sept compartiments à arcades ; les divisions sont faites par d'élégantes colonnettes groupées ; au-dessus des arcades, il y a des pinacles, et dans chaque compartiment il y a deux niches. Chaque compartiment, excepté celui du milieu, est partagé en deux par une petite colonnette ; les niches ont des piédestaux saillants, et dans les niches on voit les statuettes de saint Jean-Baptiste, de saint Pierre, de saint Jacques, de saint Philippe, de saint Germain et de sainte Catherine, du côté droit ; du côté gauche, il y a celles de saint Paul, de saint André, de saint Michel, de saint Vincent, de saint Barthélemy et de sainte Marie-Madeleine. Au centre est le crucifix; Notre-Seigneur a les bras étendus, et de chaque côté on voit l'image de la sainte Vierge et celle de saint Jean l'évangéliste. Sur un petit piédestal et au pied de la croix se trouve l'image du généreux abbé lui-même, à genoux, revêtu d'une chape, la mitre en tête, tenant le bâton pastoral, avec cette inscription : « *Guillelmus tertius hujus ecclesiæ abbas.* Le tout est entouré d'une riche bordure ciselée, garnie d'émaux et de pierres précieuses. Ce beau spécimen de la piété et des arts du moyen âge fut probablement détruit, avec tant d'autres chefs-d'œuvre, durant la grande révolution française. Avant le pillage de la cathédrale de Bayeux par les hugue-

nots, en 1563, il y avait un très-beau et très-riche devant d'autel pour l'autel majeur ; il était composé en entier d'argent doré, orné d'émaux. Au centre était la crucifixion, et il y avait dix statuettes disposées de chaque côté ; le tout était entouré d'une bordure de fleurs de lis. Sur la bordure il y avait, de distance à autre, des reliques avec une inscription. Au centre, sur un fond d'azur, il y avait une inscription écrite en lettres d'or, qui apprenait que cette table avait été donnée à l'église par Mgr Louis de Harcourt, patriarche de Jérusalem et évêque de Bayeux. Le devant d'autel pesait 363 marcs d'argent, et le travail de l'artiste avait coûté une somme égale à celle de la matière. Ce devant d'autel était fixé sur une planche de bois par des clous et des crampons d'argent. Il y avait plusieurs panneaux mobiles, qui pouvaient s'ouvrir et se fermer à volonté : ils servaient de porte à des cavités richement décorées, où étaient enfermées de précieuses reliques.

Quant aux devants d'autel en bois peints et dorés, nous pouvons en citer un admirable modèle, qui appartenait autrefois à l'abbaye de Westminster, dont il décorait le maître-autel, et qui subsiste encore aujourd'hui. Non-seulement les panneaux qui entraient dans sa composition étaient peints soigneusement sur fond d'or, mais encore les bordures sont garnies de morceaux de verres de diverses couleurs, de manière à former, avec l'or et une espèce d'émail, un effet agréable : il y a également des cristaux et des pierres incrustées dans ces bordures. Ces ornements de verre bleu, placés sur un endroit peint en blanc pour laisser sa transparence au verre, et chargés de dessins dorés, furent en usage fréquemment au XIIIᵉ siècle, et l'effet en est très-beau. Toute la surface du bois fut d'abord couverte de plusieurs couches de blanc, comme cela se pratique toujours aujourd'hui, lorsqu'on veut dorer, et une grande quantité de petits ornements furent taillés dans cette préparation, ce qui communique une incroyable richesse aux moulures et aux autres parties. Ce magnifique spécimen de l'art chrétien à la meilleure époque, doit sa conservation au vil usage auquel on l'avait destiné dans l'abbaye, ce qui l'avait fait tomber dans un complet oubli, jusqu'à une époque fort rapprochée de nous. Alors ce merveilleux ouvrage de nos catholiques ancêtres fut mieux apprécié, et la conservation en fut assurée.

Les devants d'autels furent le plus communément en drap d'or, brodés à l'aiguille, avec des figures et des couleurs appropriés à chaque fête. Telle est sans doute l'origine des voiles ou courtines en soie que l'on a placées habituellement devant les autels pour protéger les châsses des saints placées dessous. Plus tard ces courtines furent transformées en un véritable devant d'autel et consistèrent en une draperie unie ou un morceau de soie dont la couleur répondait à celle de la fête, suivant la prescription de la liturgie.

Dans la chapelle du collége du roi à Aberdeen, il y avait des devants d'autel de ce genre, que l'on appelait *antipendium* ou *antependium* : *Pro majori altari tria antipendia ; unum, cui historiæ divæ Virginis Mariæ, filis byssinis ac laneis sunt contextæ. Secundum, effigies apostolorum Petri Andreæ et Johannis continet. Tertium, pro quotidiano usu altaris B. Mariæ Virginis. Antipendia ejusdem altaris, videlicet, unum atrabascense, cui divarum effigies et flores, filis laneis subtilibus bysso commixtis sunt contexti.*

A la cathédrale de Lincoln, il y avait également plusieurs *antipendium* précieux, comme il apparaît par les détails de l'inventaire. En voici l'indication abrégée : « Un morceau de drap d'or, ayant au milieu le couronnement de Notre-Dame, avec plusieurs anges de chaque côté, tenant des instruments de musique, ainsi que plusieurs autres images. Le frontal (*frontlet*) est semé de croix d'or. — *Item*, un morceau de drap d'or et rouge, semé de faucons d'or, avec un frontal de même genre. — *Item*, un morceau de soie rouge, avec une image du crucifix, la sainte Vierge, saint Jean et diverses autres images ; à chaque extrémité il y a deux léopards blancs. — *Item*, un devant d'autel d'or, partie rouge et partie blanc, avec une image de Notre-Dame au milieu : la Vierge est au milieu d'un cercle, et elle tient son Fils entre ses bras : elle est accompagnée de huit anges ; du côté droit, il y a un archevêque dans un cercle accompagné de huit anges ; du côté gauche, même disposition, il y a un évêque dans un cercle, accompagné de huit anges. Le frontal présente au milieu la Trinité, et, de chaque côté, deux anges avec des encensoirs : *ex dono dicti ducis Lancastriæ*. — *Item*, un autre devant d'autel du même, ayant au milieu une image de la sainte Vierge dans un cercle, avec l'image de saint Jean-Baptiste, d'un côté, et celle de saint Jean l'évangéliste de l'autre côté : *ex dono præfati ducis*. — *Item*, un morceau d'étoffe blanche, avec trèfles d'or, ayant la salutation de Notre-Dame dans un cercle rouge, avec un *frontal* de même, et deux morceaux d'étoffe diaprée. — *Item*, un morceau d'étoffe bleue, avec fleurs et griffons d'or, et un vieux morceau d'étoffe diaprée. — *Item*, un double devant d'autel, blanc et rouge, pour le carême. — *Item*, un devant d'autel de damas blanc, brodé de fleurs d'or, ayant au centre l'Assomption de la sainte Vierge, et au bas cette inscription : *ex dono Johannis Crosby, treasurer of Lincoln* (*Trésorier de Lincoln*) : il y a une image de saint Jean-Baptiste du côté droit, et une image de sainte Catherine du côté gauche. »

DÉVIATION. — La *déviation* dans l'axe d'une église est l'inclinaison plus ou moins prononcée qui se trouve dans la direction du monument vers la droite ou vers la gauche. L'explication la plus raisonnable et la plus communément admise de cette disposition, si extraordinaire au premier abord, c'est que les pieux artistes du moyen âge ont voulu représenter ainsi cette circonstance de la

mort de Notre-Seigneur, qui pencha la tête, en rendant le dernier soupir sur la croix. Nous avons déjà parlé de cette particularité. *Voy.* Axe.

Il a pu arriver quelquefois que les lieux sur lesquels on a bâti les églises aient été disposés de telle manière que la déviation dans l'axe du monument sera devenue nécessaire; comme l'établissement des cryptes a été nécessité par le terrain déclive sur lequel on a bâti certains édifices, notamment à la cathédrale d'Auxerre. Des accidents auront pu survenir et briser violemment l'axe d'un monument. Mais ces faits peuvent être aisément constatés; ils sont particuliers, et ils ne sauraient infirmer les déductions que nous avons tirées d'une grande quantité d'autres faits qui démontrent que la déviation dans l'axe des églises a été intentionnelle généralement, et que l'on peut y reconnaître une signification symbolique.

DEVISE. — Selon la signification moderne du mot *devise*, c'est une espèce d'emblème qui consiste dans la représentation de quelque corps naturel et dans l'emploi de quelques mots appropriés. La *figure* ou le *corps naturel* en est le corps, et le *mot* ou *les mots* en sont l'âme. On peut voir dans les auteurs qui ont écrit sur ce sujet les règles pour composer les devises. Ce que nous avons à en dire, c'est que les monuments du XVI^e siècle, et quelquefois du XV^e, surtout dans les vitraux peints, portent des devises plus ou moins ingénieuses et qui peuvent être regardées aujourd'hui comme historiques. On en mettait jadis sur les monnaies, sur les boucliers ou écus des chevaliers, et sur les monuments commémoratifs. Les acclamations qui se voient sur quelques monuments, comme le mot *zézés* en grec, ou *vivez*, sur quelques verres antiques trouvés dans les catacombes, sont de véritables devises. Les premiers chrétiens en ont inventé l'usage. La figure du poisson placée sur les anneaux est une devise chrétienne, surtout si elle est accompagnée des lettres ΙΧΘΥΣ, initiales d'une phrase qui signifie Jésus-Christ Fils de Dieu, Sauveur. L'alpha et l'oméga placés aux deux côtés de la croix, ou du monogramme du Christ, pour indiquer qu'il est le commencement et la fin de tout, doivent encore être regardés comme une devise.

Les premières devises modernes, composées de figures et de paroles, ont été composées en France. Telle est l'étoile, avec ces mots: MONSTRANT REGIBUS ASTRA VIAM, *les astres montrent le chemin aux rois*, qui servait de devise à l'ordre des chevaliers de l'Étoile, institué par le roi Jean. On a dépensé beaucoup d'esprit à faire des devises. Nous en citerons quelques-unes des plus spirituelles, afin de donner une idée de ce genre de composition à moitié artistique, à moitié littéraire, qui a été abandonné entièrement.

Dès l'année 1190, la première devise des sires de Créquy était: *Nul ne s'y frotte*, ce qui se rapportait aux feuilles lancéolées du créquier ou prunellier sauvage qui, se trouve dans les armoiries de Créquy. Louis XII, roi de France, avait pris un porc-épic pour emblème, avec cette devise: *Qui s'y frotte s'y pique*. Les armoiries d'Ecosse, ou emblèmes de ce pays, sont des chardons avec la même devise: *Qui s'y frotte s'y pique*.

La reine Blanche de Castille avait fait mettre sur son cachet un lis au naturel, appliqué sur un champ semé de fleurs de lis héraldiques; la légende circulaire autour de ce cachet portait ces mots: *Lilium inter lilia*.

La reine Marguerite de Provence, femme de saint Louis, prenait pour emblème une reine-marguerite, avec cette légende en latin barbare, ou peut-être en dialecte provençal de ce temps-là: ROYGNA DE PARTERRA, ANCILHA ROYGNÆ DE COELY, *la reine de la terre est la servante de la Reine du ciel*.

A la fin du XIV^e siècle, la famille d'Estaing, portait pour devise des lis et des roses, TOTS POR ELX, TOTS POR ELLES, *tout pour eux, tout pour elles*.

François I^{er}, roi de France, avait choisi la salamandre au milieu des flammes, avec la devise: *Nutrisco et exstinguo*; on trouve l'emblème et la devise sur une foule de monuments bâtis par lui; elle est jusque sur le croisillon du transsept méridional de la cathédrale de Beauvais, à la construction duquel ce prince avait concouru par ses libéralités et ses concessions. La signification de cet emblème et de la devise qui l'accompagne ne sera comprise que par ceux qui connaissent les détails de la vie galante de ce roi chevaleresque.

La reine Anne d'Autriche portait pour devise, au commencement de sa régence, *La lune qui se lève au coucher du soleil*: PER TE, NON TECUM.

Ménage avait donné une épée au grand Condé avec cette devise: PRO REGE SÆPE, PRO PATRIA SEMPER.

La reine Christine avait choisi l'hirondelle comme un emblème, avec cette devise: POUR CHERCHER MIEUX.

La célèbre marquise de Sévigné, dont tous les hommes de goût lisent les *Lettres*, avait également choisi une hirondelle avec cette devise: LE FROID ME CHASSE.

L'abbé Barthélemy, antiquaire, qui ne fut pas sans mérite, quoi qu'en disent des écrivains envieux, auteur du *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce*, avait pour emblème un flageolet, avec cette devise: SIMPLE ET TOUJOURS D'ACCORD.

Le comte de Caylus, antiquaire, avait adopté pour emblème une coupe étrusque, avec cette devise: NULLA ACONITA BIBUNTUR FICTILIBUS (Juvénal); *Ce n'est jamais dans l'argile que l'on boit le poison*.

DIACONIE. — Diaconie est un nom qui est demeuré à des chapelles et oratoires qui étaient dans la ville de Rome, gouvernés par chaque diacre, dans sa région. Les diaconies, dit l'abbé Fleury, étaient des hôpitaux ou bureaux pour la distribution des aumônes; elles étaient gouvernées, à Rome, par sept diacres régionnaires, que l'on appelait cardinaux-diacres de la ville de Rome.

Il y en avait un pour chaque région; l'archidiacre était leur chef. L'hôpital joint à l'église de la diaconie avait pour le temporel un administrateur, nommé le père de la diaconie, qui était tantôt clerc, tantôt laïque. (Fleury.) Diaconie, néanmoins, en ce sens, n'était point du tout ce que nous appelons hôpital; car on n'y logeait et on n'y entretenait pas les pauvres; mais seulement on y distribuait les aumônes qu'ils emportaient chez eux. Ce mot s'étendit à quelques autres bénéfices. Il y en a aujourd'hui quatorze dont les noms sont rapportés par Du Cange, qui sont affectés aux cardinaux-diacres; les voici: la diaconie de Sainte-Marie, *in Via lata;* la diaconie de Saint-Eustache, près du Panthéon; la diaconie de Sainte-Marie la Neuve; la diaconie de Saint-Adrien: la diaconie de Saint-Nicolas, dans la prison Tullienne; la diaconie de Sainte-Agathe, au Cheval de marbre; la diaconie de Sainte-Marie *in Dominica;* la diaconie de Sainte-Marie *in Cosmedin*, autrement l'Ecole grecque; la diaconie de Saint-Ange, dans le Marché au poisson; la diaconie de Saint-Grégoire, au Voile d'or; la diaconie de Sainte-Marie, *in Porticu;* la diaconie de Sainte-Marie, *in Aquiro;* la diaconie de Saint-Côme et Saint-Damien; la diaconie de Saint-Vite, dans le marché des Martyrs. Dans les commencements il n'y avait que sept diaconies; dans la suite on en ajouta sept autres; ce qui fit quatorze, autant que de quartiers dans Rome. On en ajouta encore quatre autres après, qui sont la diaconie de Sainte-Lucie, dans le Cirque; la diaconie des SS. Sergius et Bacchus; la diaconie de Saint-Théodore; la diaconie de Sainte-Lucie, dans le Roc, appelée autrefois Orphéenne, *Orphea.* Enfin, Léon X ajouta la diaconie de Saint-Onuphre, dans le Vatican. (Cf. Frison, *appar. Gall. purpur.*, cap. 4; Du Cange, *Glossar*, au mot DIACONIA.) Ce mot *diaconie* s'est dit aussi pour DIACONIQUE ou sacristie. *Voy.* DIACONIQUE.

DIACONIQUE.—Le *diaconicon*, diaconique, était, dans les basiliques chrétiennes primitives, ce que plus tard on appela *sacristie* dans nos églises. C'était un lieu attenant à l'édifice, ou voisin de l'église, où l'on conservait les vases sacrés et les ornements destinés au service de l'autel. On l'appelait encore *sacrarium* et *secretarium. Voy.* BASILIQUE. Le premier concile de Laodicée, rapporté dans la collection du P. Labbe, t. Ier, pag. 1495 et suiv., défend par son douzième canon que les ministres demeurent dans le diaconique, *ἐν τῷ διακονικῷ*, et qu'ils touchent les vases sacrés. Une ancienne version traduit *in secretario;* un exemplaire de Rome et Denis le Petit conservent en latin le mot grec *diaconicon*. Quelques auteurs ont interprété autrement le mot *diaconicon;* mais leur opinion n'est pas probable et est contredite par des témoignages dont le sens n'est pas douteux. Le célébrant allait dans le diaconique changer ses ornements, quand cela était nécessaire, ainsi que l'insinue le *Typique* de Sabas, cap. 2. Outre les vases et les vêtements sacrés, on y gardait aussi les reliques, ainsi qu'il paraît par le catalogue des patriarches de Constantinople. Meursius, dans son *Glossaire;* de la Cerda, *Observ.* cap. 31, num. 8; Godefroy, dans ses *Dissertations sur Philostorgius*, liv. VII, chap. 3, pag. 276 et suiv.; Suicer, dans son *Trésor ecclésiastique*, au mot *diaconicon*, et Spelman, dans son *Gloss. archæolog.*, ont parlé du *diaconique*. On peut encore consulter sur le même sujet la vie de saint Anastase, martyr de Perse, dans les *Acta sanctorum Januar.*, tom. I, 433, et la *Passion des vingt martyrs* de saint Sabas, chap. 4; *Acta SS. mart.*, tom. III, p. 173.

Le *diaconicon* s'appelait encore en grec Ἀσπαστήριον, et en latin *Salutatorium*, parce que c'était là que l'évêque recevait les étrangers. (*Voy.* Théodoret, *Hist. eccles.* liv. V, chap. 17, et ép. 144; Paul Diacre, lib. XVII; saint Grégoire de Tours, liv. II, chap. 21; et le concile de Mâcon, canon 2.)

DIADÈME. — Le diadème est une bandelette ornée, dont jadis les rois se ceignaient la tête en signe de dignité. Cette bandelette était fort étroite primitivement, et Alexandre le Grand est le premier qui la porta large et pendante sur les épaules, à l'imitation de ce qui se pratiquait chez les Perses.

L'iconographie chrétienne s'empara de bonne heure du diadème pour en parer le front des saints dans la représentation de leurs combats pour la foi et de leurs victoires. Au moyen âge, on en fit également usage dans la même intention.

On confond quelquefois, mais à tort, le diadème avec la couronne. *Voy.* COURONNE.

Les prélats portaient autrefois une espèce de diadème, et Baronius écrit que l'apôtre saint Jacques portait sur le front une lame d'or pour marque de sa dignité épiscopale.

DIAMANT.—On appelle *ornement en pointes de diamant* un ornement romano-byzantin, en forme de petite pyramide très-abaissée et qui décore ordinairement l'archivolte des portails et les moulures des corniches extérieures. Cet espèce d'ornement a une grande ressemblance avec celui que les antiquaires ont désigné sous le nom de *têtes de clou*. Dans ses *Instructions*, le comité historique des rites et monuments a établi une distinction entre les deux. Les têtes de clou, d'après ces *Instructions*, diffèrent des pointes de diamant par une sorte d'étoile à quatre branches, dont ne sont point ornées ces dernières.

DIAMÈTRE. — Le diamètre de la colonne se prend au-dessus de la base, et c'est de ce diamètre que le module emprunte ses dimensions. On appelle *diamètre de renflement* celui qui se prend au tiers inférieur du fût, et *diamètre de diminution* celui qui se mesure au plus haut du fût.

Les colonnes de style romano-byzantin et de style ogival ont un diamètre qui n'est pas assujetti aux mêmes lois de proportion que celles des ordres grecs: elles sont toujours cylindriques.

DIAPRÉ. — On appelle *ornement diapré*, en anglais *diaper-work*, un ornement composé de fleurs ou fleurons, soit sculpté, soit peint, qui recouvre le nu d'une muraille.

Lorsque les fleurs sont sculptées, elles sont entièrement enfoncées dans l'épaisseur de la muraille et au niveau de la surface de cette même muraille. Les compartiments où sont placées les fleurs sont ordinairement carrés et placés à côté les uns des autres, de manière que les moulures qui forment des cloisons s'unissent régulièrement entre elles. On peut trouver d'autres arrangements encore, comme il en existe à la cathédrale de Cantorbéry. Ce motif de décoration fut introduit dans les églises au XIIIe siècle : on en pourrait cependant attribuer l'origine à l'appareil orné du XIe siècle et surtout du XIIe, comme on en voit de si curieux spécimens à la nef de la cathédrale de Bayeux. Au XIIIe siècle, cette ornementation recouvre quelquefois de larges surfaces, comme à l'abbaye de Westminster et à la cathédrale de Chichester. Au XIVe siècle, elle est encore usitée de même, comme on en voit des exemples à la salle capitulaire de Cantorbéry ; à la chapelle de Sainte-Marie, à Ely. Au XVe siècle, le *diaper-work* est employé en peinture seulement. On en voit encore de beaux restes dans la chapelle de la Sainte-Vierge, à la cathédrale de Gloucester ; les peintures les plus brillantes y sont combinées avec l'or. Cette combinaison avait sans doute été appliquée antérieurement ; mais le temps et les vandales ont tout détruit.

DIPTYQUES. — **I.** Dans l'origine les diptyques ne furent pas autre chose que deux tablettes destinées à recevoir de l'écriture, et attachées l'une à l'autre par un de leurs côtés. L'emploi de ces diptyques simples remonte à la plus haute antiquité. On commença à écrire sur la partie intérieure des tablettes avec un poinçon aigu ; plus tard on se contenta de les enduire d'une légère couche de cire, sur laquelle on traçait les lettres, sans craindre de les voir s'effacer. On s'aperçut bientôt qu'il serait aisé d'envoyer ces tablettes au loin, sous la foi publique. Après y avoir écrit les communications que l'on voulait faire à ses amis, on fermait les diptyques, et pour en assurer le secret, on les entourait de fils de lin ; on coulait sur l'extrémité de ces liens de la cire sur laquelle on imprimait un cachet. Le diptyque subit diverses modifications dans sa matière, dans sa forme, dans sa grandeur et même dans sa dénomination. Il y eut des diptyques carrés ; il y en eut de triangulaires. Il y en eut de grands, de moyens et de petits. On employa d'abord le bois comme matière ; on y employa par la suite les bois les plus précieux et l'ivoire.

Les *diptyques consulaires*, dont parlent si fréquemment les auteurs anciens, n'étaient pas primitivement autre chose que des tablettes ordinaires, sur lesquelles les consuls écrivaient des discours, des remerciements au peuple, des lettres à leurs amis ; mais il n'en fut pas de même après la chute de la république. Les diptyques alors changèrent de nature et de destination ; le nom seul leur resta. Ils furent aussi seulement en ivoire ; et les autres magistrats ne purent pas se servir de cette matière précieuse qui fut réservée exclusivement aux consuls. L'art fut appelé pour sculpter les parties extérieures de ces tablettes ; l'image du consul y fut tracée, avec les insignes de sa dignité ; on y figura aussi les jeux du cirque et de l'arène comme marque de sa munificence. Quelquefois le consul est représenté assis dans sa chaise curule, les pieds appuyés sur une espèce de marche-pied, tenant en main la *mappa circensis* ou la nappe que l'on déployait pour signal du commencement des jeux, et de l'autre main une espèce de sceptre que l'on appelait *scipio*.

Ces monuments sont intéressants pour l'histoire du temps et celle de l'art ; ce sont les plus considérables en ivoire qui nous aient été transmis par l'antiquité.

II.

Les diptyques ecclésiastiques ou sacrés renfermaient un double catalogue ; dans l'un on écrivait le nom des vivants, et dans l'autre le nom des morts, que l'on devait réciter durant le sacrifice. Nous avons dans le canon de la messe, dans le rite latin, quelque chose de semblable aux diptyques sacrés des Grecs. Dans le canon, en effet, on prie une fois pour les vivants et une fois pour les morts, et on invoque plusieurs saints en deux différents endroits.

Plusieurs écrivains ecclésiastiques, même fort versés dans l'étude des antiquités grecques, tels que Hervet et Meursius, n'ont pas attaché au mot *diptyque* sa véritable signification. Les diptyques n'étaient pas des *livres ecclésiastiques*, *libelli ecclesiastici*, comme le dit Meursius. C'étaient, à proprement parler, deux tables ou tablettes semblables, pour la figure, aux deux tables de la loi que l'on met communément entre les mains de Moïse. Sur l'une de ces deux tablettes on écrivait le nom des vivants, et sur l'autre le nom des morts pour lesquels on priait. C'était le diacre qui lisait ces noms durant le saint sacrifice.

On écrivait dans les diptyques ecclésiastiques le nom des évêques qui avaient bien gouverné leur troupeau, et on ne les en ôtait jamais, à moins qu'ils ne fussent convaincus d'être tombés dans l'hérésie ou dans quelque crime. On marquait aussi dans les dyptiques sacrés les noms de ceux qui avaient fait quelque bien aux églises, soit qu'ils fussent vivants ou qu'ils fussent mort.

Le savant jésuite Rosweyd dit que l'on ne mettait guère dans les diptyques d'autres noms que ceux des évêques et des patriarches, et il doute si les *delta* sacrés dont parle saint Denis, *Hierarch. eccles.*, cap. 2, et dans lesquels on mettait les noms des nouveaux baptisés et de leurs parrains et marraines, étaient la même chose que les diptyques. Il convient cependant qu'on y insérait aussi les noms des empereurs et des autres grands hommes, distingués par leur foi, leurs mérites ou leurs bienfaits. Meursius, dans son *Glossarium Græco-barbarum*, a cru que le nom de diptyques venait de ce qu'il y avait deux livres, dans l'un desquels on écrivait

les vivants, et dans l'autre les morts. Il se trompe. Ce n'en était qu'un, dans lequel les vivants étaient marqués d'un côté, et de l'autre les morts.

III.

Une dissertation d'un savant de Nuremberg, rapportée par Gori, tom. I, p. 232, explique comment des tablettes d'ivoire reçurent le nom de *Diptyques ecclésiastiques*, d'après les divers usages auxquels on les adapta. Ces diptyques servirent, dans les premiers siècles du christianisme, à inscrire, d'abord les noms des saints et des principaux martyrs, des nouveaux convertis, des bienfaiteurs de l'Eglise, puis enfin ceux des souverains, des évêques, des seigneurs de paroisse, qui avaient le droit d'être ce que nous appellions autrefois le droit d'être recommandés au prône. Les registres des églises leur furent substitués, par la suite, pour la plupart de ces usages. Il arriva souvent qu'un nouvel emploi fit donner à des diptyques originairement profanes le nom de diptyques *ecclésiastiques* ou *mixtes;* et c'est même à cette circonstance que nous en devons la conservation. Le respect pour les livres sacrés suggéra aux chrétiens l'idée de les placer sous des couvertures précieuses par la matière ou pour le travail. Tels étaient les diptyques antiques, et on ne se fit point de scrupule de les employer pour cet usage, après quelques altérations dans les figures profanes dont la sculpture les avait ornés. Je citerai comme preuve les diptyques envoyés par le pape Grégoire le Grand à la reine Théodelinde, que l'on conserve dans le trésor de l'église de Monza. On peut consulter sur ce sujet Gori, t. II, p. 201; mais il faut aussi voir celles que Frisi, chanoine de Monza, a publiées à Milan, en 1794, et dans lesquelles il adopte une opinion différente sur l'origine de ces diptyques.

Jean-Baptiste Cardonna, évêque de Tortose, a fait un petit traité sur les diptyques, à la prière du cardinal Gabriel Paleoto; il fut imprimé à Tarragone en 1587. Durand en parle, *de Ritibus eccles.*, cap. 43. Le P. Rosweyd a fait également une savante dissertation sur le même sujet dans son *Onomasticon*, au mot *Diptychum*. Le cardinal de Bona en parle, *Rerum liturgic.*, lib. II, cap. 12; Baluze, sur les *Capitulaires*, pag. 1129; et Du Cange, dans son *Glossaire*. On peut avantageusement remplacer toutes les dissertations par le savant ouvrage, *Thesaurus diptychorum*, de Gori, publié par Passeri.

DISOMUM. — *Disomum* et *Bisomum*, expression que l'on trouve dans les inscriptions chrétiennes des catacombes, et qui s'applique à un tombeau destiné à recevoir le corps de deux personnes.

DISCOIDE. — C'est une moulure ou plutôt un motif d'ornementation qui a la forme d'un disque. Il y a dans la grande nef de Notre-Dame de Bayeux un spécimen fort remarquable de cette espèce de décoration. On a souvent reproduit par le dessin et la gravure ce curieux ornement. Les formes discoïdes sont ornées d'un fleuron au centre, et placées les unes sur les autres, de manière à ne laisser voir qu'environ un tiers de leur surface.

DISPOSITION. — *Disposition liturgique des églises.* — Pour apprécier convenablement et à sa juste valeur l'œuvre des siècles passés dans la construction de nos grands monuments religieux du moyen âge, il ne suffit pas d'étudier nos églises au point de vue architectural, archéologique et artistique. Quels que soient les progrès que la science moderne ait faits sous ce triple rapport, elle ne fournira pas cependant les lumières nécessaires pour en saisir complétement la pensée; il faut y joindre un examen approfondi de leur disposition liturgique.

Nul n'est en droit de porter un jugement sur un travail important, quelle qu'en soit la nature, s'il ne s'est rendu compte d'abord de la fin que s'est proposée celui qui l'a conçu et exécuté : alors seulement l'esprit peut apercevoir si les moyens et l'effet répondent exactement au but déterminé. C'est un principe de haute philosophie, qui s'applique à toutes les sciences d'observation : s'élever de la perception des objets extérieurs à l'idée qui préside à leur organisation et à leur développement, telle est la fin suprême de toute étude vraiment sérieuse de l'œuvre divine dans la création, et de l'œuvre humaine dans les beaux-arts.

Depuis un certain nombre d'années, les édifices chrétiens sont entourés par des hommes dévoués et courageux d'une sollicitude vraiment passionnée. L'architecture sacrée a fait des pertes si cruelles et si multipliées en France, en Allemagne et en Angleterre, que l'on s'est vivement ému dès qu'on a su constater, d'une manière intelligente, de si déplorables désastres. Les amis des antiquités chrétiennes se sont livrés à leurs recherches avec une ardeur infatigable; les regrets pour le passé et les alarmes pour l'avenir stimulaient leur activité. De tous côtés on s'est mis au travail avec un zèle plein d'enthousiasme : on a observé, dessiné, décrit; on a comparé et généralisé les observations; on a dépouillé tous les documents historiques; remué toutes les théories artistiques; enfin, on a réussi à proclamer hautement la réhabilitation d'un art qui, depuis trois siècles, avait été l'objet d'amers dédains. A voir les innombrables ouvrages produits depuis dix ans par l'archéologie religieuse, nous serions tentés de considérer cette science comme définitivement établie. Il existe pourtant encore une foule de questions obscures. Malheureusement aussi, tandis qu'on s'occupait avec une louable émulation à préciser les caractères architectoniques et à relever la valeur esthétique des monuments, c'est à peine si l'on a songé à leur prêter quelque attention sous le rapport des convenances liturgiques.

Il existe assurément des lois qui régissent l'union et la dépendance mutuelle des divers membres de la basilique chrétienne : ces lois sont pleines de mesure et d'harmonie, et

elles se révèlent de tous côtés. Cette correspondance réciproque des différentes parties, dans des rapports aussi heureux qu'exacts, ne saurait être le résultat d'un vain caprice : s'il faut croire qu'elle a été produite plutôt par le sentiment et l'inspiration que par la réflexion et l'étude, elle n'en mérite pas moins notre admiration. Les chefs-d'œuvre littéraires et artistiques n'ont-ils pas été plus souvent enfantés par l'intuition du génie que par la force patiente de la méditation?

La connaissance de ces lois apparentes ou cachées serait éminemment utile, en ce moment surtout. En beaucoup de lieux on éprouve le besoin d'édifier de nouvelles églises. Après avoir étudié les principes de l'architecture sacrée dans les édifices du moyen âge, on veut actuellement en faire l'application dans des constructions modernes. Plusieurs architectes ont réussi à comprendre le style et même la technique de nos vieux monuments : nous en convenons volontiers; mais ont-ils une notion suffisante des exigences de la liturgie? Nous n'hésitons pas à le nier.

Ce qu'il y a de plus fâcheux, c'est que la plupart des architectes appelés à bâtir les églises nouvelles ne soupçonnent guère leur ignorance en matière de liturgie. Ils sont tous experts dans l'art de distribuer agréablement et commodément les diverses pièces d'une maison de plaisance ou d'une habitation commune. En pareille circonstance, le goût tient quelquefois lieu de science, et le but n'en est pas moins atteint. Chacun disserte à son aise et abondamment sur cet objet, et il n'est pas de maçon, se parant du titre de constructeur, qui ne soit prêt à pérorer plus ou moins pertinemment. Mais quand il s'agit de dresser le plan d'une église, d'en distribuer les diverses parties, si vous leur demandez quelles sont les conditions essentielles imposées par la liturgie, ils vous regardent étonnés, ils ne vous comprennent point.

Hélas! pourquoi voyons-nous un si grand nombre d'églises modernes qui ne répondent en aucune façon aux légitimes exigences de la liturgie pour l'exercice solennel du service divin? La cause n'en doit-elle pas être attribuée à ce déplorable oubli des traditions ecclésiastiques et à cette funeste manie d'imiter l'antique, toujours l'antique, jusque dans ses moindres détails? Une révolution magnifique s'est opérée par l'Evangile dans le monde, dans les idées, dans les croyances, dans la constitution sociale elle-même. Qu'importe? Les adorateurs du passé mythologique ont juré un attachement inviolable à leurs opinions; ils en poussent les conséquences, emportés malgré eux, jusqu'aux dernières limites possibles de l'absurde. Que leur importe encore? N'ont-ils pas fait taire fréquemment les réclamations du plus simple bon sens? N'était-ce pas *barbarie* et *gothicité*, suivant leur langage, que d'accorder la plus légère attention aux œuvres *d'un art sans règle, sans caractère, sans mouvement, sans vie?* Nous éprouvons une vive répugnance à reporter notre souvenir à une époque où l'on a eu le triste courage d'émettre fièrement les plus étranges paradoxes sur la nature, le caractère et la tendance des beaux-arts : l'enthousiasme du poëte s'unissait à la froide gravité du philosophe, l'entraînement de l'artiste à la prétendue impartialité de l'historien, pour calomnier les œuvres les plus surprenantes de l'inspiration chrétienne et du génie humain!

Afin de préciser davantage ces reproches, que l'on serait tenté peut-être de croire exagérés, nous devons citer des faits. Il s'en présente une telle quantité à notre mémoire, que nous craindrions de fatiguer en essayant d'en faire la simple énumération. Nous en choisirons un entre mille, le chef-d'œuvre de la première partie du XIX^e siècle; c'est le monument de la Madeleine, à Paris, l'église la plus antiliturgique qui soit au monde. Jusqu'à présent on s'était contenté d'imiter les édifices païens; on leur avait demandé des principes, des règles et des modèles; on avait prétendu se former le goût en les voyant et en les analysant; on leur avait emprunté des détails, des moulures, des motifs de différente espèce, en un mot, le style. Mais jamais on n'avait mis en pratique la mauvaise pensée de copier servilement un temple profane pour le métamorphoser en église chrétienne. Qu'est-il donc arrivé lorsque le Parthénon s'est trouvé transplanté au milieu d'une place de Paris? Au moment où l'on voulut l'approprier à sa destination religieuse, on fut arrêté par une foule d'obstacles imprévus : la liturgie réclamait impérieusement. L'autel, il est vrai, trouva sa place, bien ou mal, au fond du temple, en face de la porte principale. Mais où mettre le baptistère, la chaire, les confessionnaux et les autels accessoires? Ce sont, en effet, les éléments indispensables de l'édifice chrétien, correspondant aux actes essentiels de la religion : le baptistère, où l'enfant, né au monde, prend une seconde naissance dans la famille chrétienne; la chaire, d'où rayonne la vérité sur les intelligences, d'où descendent dans les consciences les terreurs et les espérances de la foi; le confessionnal, où le pardon est accordé au repentir et la seconde innocence rendue au pécheur réconcilié. La symétrie rigoureuse du monument excluait et les autels et le baptistère, et la chaire et les confessionnaux? Les lignes architectoniques, la saillie des corniches de l'entablement, des colonnes, piédestaux, le mouvement général, exigeaient impérieusement que nul accessoire ne vînt contrarier l'ordonnance première. On n'était aucunement préparé à résoudre d'aussi graves difficultés; on se résigna donc d'abord à prendre des distributions provisoires. A la rigueur, on pouvait rompre la corniche supérieure pour poser la chaire, on pouvait entrer dans un confessionnal, au risque d'être heurté et coudoyé par tout le monde; mais comme l'Eglise a coutume de convoquer les fidèles à ses offices au son des cloches, où donc suspendre des cloches? L'érection

d'une tour ou d'un campanile étant sévèrement prohibée, il ne restait qu'à les monter dans le comble des charpentes; mais d'un côté, quel bruit horrible aux oreilles des assistants, quel ébranlement fâcheux communiqué à la construction entière; d'un autre côté, quelle que soit la force d'un instrument sonore, comment en faire arriver les vibrations à une certaine distance, s'il est exactement enfermé? On prit une décision bien aisée: on supprima les cloches. Une église sans cloches, n'est-ce pas comme une bouche sans langue? Avant de confier à la terre la dépouille des morts, l'Eglise prie autour de leur cercueil: c'est une coutume chère à tous les chrétiens sur le point de déposer dans la tombe les restes de leurs frères et de leurs amis. Mais comment avec une bière escalader les degrés qui conduisent au portique? Comment d'ailleurs avec une seule porte d'entrée satisfaire à toutes les nécessités de la vie religieuse? Permettrez-vous aux jeunes époux, qui viennent au pied de l'autel faire bénir leur union, de franchir un portail tendu des voiles funèbres de la mort? Combien d'autres inconvenances n'aurions-nous pas encore à signaler?

Et pourtant les architectes chrétiens qui, à ce qu'il paraît, n'étaient que des ignorants et des barbares, ont résolu avec un bonheur incroyable les problèmes les plus compliqués. Pour disposer convenablement un édifice religieux, dans leur simplicité ils consultent seulement les conditions premières de sa destination et de son usage, et ils se conforment aux exigences qui en découlent. Aussi, voyez comme tout, dans leur œuvre, est admirablement coordonné suivant l'idée liturgique? Chaque chose a sa place déterminée, de même que chaque chose a sa raison d'être. Le sanctuaire, le chevet, la nef majeure, les transsepts, les nefs collatérales, les chapelles accessoires, les hauts clochers à la façade occidentale, tout est disposé de manière à compléter l'ensemble par les détails, et à relier les détails dans une majestueuse unité. Comme vous, certes, les artistes d'un autre âge avaient le sentiment du beau, du grand, du gracieux, du sublime. Ils aimaient la symétrie, mais ils n'éprouvaient nulle complaisance pour cette symétrie stéréotypée, s'il est permis d'employer cette expression, qui se montre toujours et partout exactement la même. Avant tout, ils s'attachaient à remplir le programme imposé par le service de la sainte liturgie. Si vous apercevez quelques changements dans les données ordinaires du plan géométral, si vous voyez quelque apparente infraction aux lois de l'harmonie, regardez attentivement, et vous découvrirez les motifs qui ont forcé à recevoir ces modifications.

Nous qui avons l'honneur d'appartenir au sacerdoce catholique, et qui, chaque jour, sommes appelé à remplir dans le temple quelques-unes des plus augustes fonctions de la liturgie, nous comprenons, par un usage quotidien, l'organisation surprenante établie dans les édifices sacrés par le génie de ceux qui nous ont précédé dans la carrière ecclésiastique. L'exercice du culte et l'administration des sacrements se font avec toute la décence et l'aisance convenables dans ces vastes églises qui sont éminemment le palais de la divine liturgie. Plus on considère les détails presque infinis de l'œuvre, mieux on conçoit la perfection des rapports. Rien ne doit être attribué au hasard: tout a été sagement calculé et se trouve naturellement à sa place, on n'a pas été forcé de relier gauchement des parties étrangères les unes aux autres, juxtaposées plutôt que jointes ensemble.

Quel magique spectacle saisit le regard quand on entre dans une de nos immortelles cathédrales! Le sanctuaire, où se dresse l'autel principal, est le centre de l'édifice. De tous les points du monument, l'œil pénètre jusque dans la profondeur de cette abside mystérieuse, où se consomment chaque jour et presque à chaque instant tous les prodiges de la religion. Les basses nefs s'étendent autour du chevet pour prêter un facile accès à cet autel où l'amour attire plus que la crainte n'en éloigne. L'architecture a réuni ses splendeurs dans cette région privilégiée: l'autel n'est-il pas l'âme du culte catholique? Voyez ces faisceaux de colonnettes, ces arcades surélevées, ces galeries transparentes, ces fenêtres largement épanouies, ce riche pavillon qui se déploie aux voûtes! Il y a dans cet ensemble un charme qui ravit le cœur du chrétien! Il faudrait avoir le cœur assoupi dans les molles langueurs de l'indifférence, ou flétri par les tristes atteintes du doute et de l'incrédulité, pour ne pas être ému jusqu'au fond de l'âme à ce grand spectacle, le plus imposant que l'on puisse imaginer!

C'est surtout quand le soleil se lève et lance ses premiers rayons, d'un éclat doux et velouté, sur les verrières peintes de l'abside, que l'œil fasciné croit être témoin des mystères du ciel et du sanctuaire. Il faut avouer que les hommes qui aspirent à reconstruire nos églises et qui ne comprennent pas les raisons de l'orientation, sont bien à plaindre. A part les idées symboliques qui ont constamment guidé les chrétiens dans la direction des édifices sacrés; à part l'antique coutume, si chère aux fidèles de tous les temps, de se tourner dans leurs prières, vers l'orient d'où nous est venue la lumière de l'Evangile et où s'est levé pour le monde le *soleil de justice*, n'est-ce pas un effet incomparable que cette éblouissante effusion de lumière aux premières heures de la journée?

Et pourtant nous connaissons beaucoup d'églises modernes bâties dans toutes les directions du ciel, dirigées vers tous les points du ciel, excepté vers le levant. En violant les traditions ecclésiastiques d'une manière aussi flagrante, on ne peut pas même alléguer un prétexte pour excuser un acte aussi condamnable. Laissons aux protestants et aux sectes hérétiques l'oubli affecté des vieilles coutumes de l'Eglise; et nous, soyons toujours fidèles aux saintes pratiques consacrées par l'antiquité. Que ceux-là se décident, par le

vain plaisir de la symétrie et du pittoresque, à placer la façade d'une église à l'extrémité d'une rue bien alignée, sans autrement s'inquiéter de lui donner une direction liturgique; qu'ils bâtissent un édifice sacré en parallèle avec un théâtre, ce n'est qu'une inconséquence à joindre à une multitude d'autres inconséquences en des matières plus graves; mais pour nous, sachons respecter les usages adoptés et suivis par les âges de foi dont nous nous glorifions d'être les héritiers. A Londres et dans toute l'Angleterre, depuis la déplorable époque de la réformation, on a pris plaisir à délaisser les règles établies pour l'orientation des églises. Les monuments religieux se distinguent à peine des maisons communes; ils dépendent plus des règlements de la police que des prescriptions de la liturgie. Nous regrettons vivement qu'à Paris, dans l'établissement de l'église de Saint-Vincent de Paul, et dans d'autres villes de France, on n'ait pas tenu davantage aux traditions catholiques.

Le sanctuaire de nos cathédrales est le point de réunion de toutes les lignes de la perspective. Pourquoi donc a-t-on élevé ces épaisses clôtures en pierre ou en bois autour du chœur, et quelquefois de l'abside elle-même? barrières impénétrables, qui forment une petite église dans la grande église. Dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, on plaça des *chancels*, espèce de balustrade à claire voie, autour de l'espace réservé au clergé dans la célébration de l'office divin; mais ce ne fut qu'après le XIIIe siècle, et surtout au XVe, que l'on construisit des clôtures lourdes et massives. Déjà, à cette dernière époque, on laissait entrer dans le lieu saint des formes qui n'étaient plus exclusivement chrétiennes. La licence et même le laisser-aller de certaines sculptures nous scandalise beaucoup plus que de puériles précautions prises par les chanoines pour se préserver du froid durant quelques semaines d'hiver. Nous voyons avec une surprise mêlée de regrets des scènes satiriques, bouffonnes, et même plus condamnables, sculptées dans les bas-reliefs des stalles et de quelques autres meubles. C'est que l'esprit n'était plus sous l'impression de ces énergiques pensées qui dominaient autrefois dans les compositions des grands artistes du XIIIe siècle : le relâchement cherchait à se glisser jusque dans le sanctuaire.

Nous aimons bien mieux la simplicité, parfois rude, des grands âges de la foi pleine et surabondante, où l'autel, ce lien mystérieux de la terre et du ciel en Jésus-Christ notre Sauveur, était découvert aux regards ravis de l'assemblée. Il appartenait au christianisme, cette religion de manifestation et de vérité, de faire tomber les voiles qui cachaient aux yeux de la multitude les secrets inaccessibles du sanctuaire. Et cependant nous sommes également éloigné d'admettre la coupable facilité qui a permis à la foule d'arriver jusqu'aux degrés de l'autel. C'est presque une profanation de laisser venir toute personne indistinctement jusque dans le Saint des saints. La majesté des mystères chrétiens en souffre et la dignité du culte en est avilie.

C'est ainsi que dans une foule d'églises modernes, et même d'églises anciennes, par suite d'un zèle plus ardent qu'éclairé, on a accolé des autels aux murailles, aux piliers, aux moindres saillies. On a regardé l'autel comme un ornement. N'est-ce pas le plus lourd contre-sens liturgique? Si le prêtre ne peut pas décemment célébrer la messe dans tel ou tel endroit de l'église, à quoi bon y dresser un autel? Quand on désire placer convenablement une statue, un tableau, ou même un reliquaire, il n'est pas nécessaire de lui donner un autel comme accompagnement obligé; le principal ne doit jamais suivre la condition de l'accessoire.

Rentrons dans cette cathédrale dont nous contemplions naguère la pompe et l'ordonnance. Ces voûtes élevées, distribuées par travées régulières et divisées en valves distinctes, sont très-favorables à l'exécution du chant religieux. Quand du chœur se déploie cette grave harmonie du plain-chant, formée de la réunion de mille voix graves ou aiguës, mâles ou enfantines, elle se répand en flots ondoyants dans toute l'enceinte de l'église. C'est bien là la voix du peuple entier, l'organe un et multiple de la prière chrétienne qui monte au ciel, comme une aspiration vers une patrie meilleure. Suivant un effet, qui n'était point prévu probablement, la succession continue des travées répond admirablement aux lois de l'acoustique, et facilite l'extension et l'éclat des sons. Le calcul n'aurait pas conduit à un résultat plus satisfaisant, si toutefois il eût pu le faire deviner. Quelle détestable sonorité, fatigante à l'excès pour les oreilles, a été communiquée à une foule d'églises fraîchement enduites par l'emploi du plâtre sur les murailles et sur les voûtes en bois. Il y a même des formes architecturales, comme celles qui dominent dans la cathédrale neuve d'Arras et dans la cathédrale plus neuve encore de Rennes, qui produisent un écho assourdissant.

Selon la première appropriation de la basilique civile au service du culte chrétien, et suivant la coutume primitivement pratiquée, les deux nefs collatérales furent réservées aux fidèles, initiés à la famille chrétienne par la foi et par le baptême : les hommes occupaient la droite et les femmes la gauche. La nef centrale était en partie remplie par les pénitents et par les catéchumènes, qui sortaient après la lecture de l'Evangile et l'explication de la doctrine catholique; au-dessus des bas côtés, et dans des galeries spéciales, étaient placées les vierges et les veuves consacrées à Dieu. Au moyen âge, c'est-à-dire après que la société eut été transformée par la religion, on fut amené par la nature des choses et par la force des circonstances à changer l'attribution des diverses parties de la basilique. La nef majeure se développa dans des proportions immenses; il en fut de même de l'intertransept. Ce vaste espace fut destiné à la multi-

tude recueillie, et les collatéraux furent abandonnés à la circulation. Cette disposition devenait surtout indispensable aux jours de grande solennité, lorsqu'une foule innombrable, réunie de tous les côtés, s'assemblait pour assister aux fêtes pontificales. Tandis que le flot sans cesse augmenté, sans cesse poussé, coulait dans les nefs mineures, la prière n'était point troublée dans son calme.

Il y a des personnes qui ont besoin pour prier à l'aise, pour épancher leur cœur, de se trouver isolées et hors de la vue de la foule, trop souvent distraite et curieuse. Les architectes de la période ogivale ont multiplié les angles et les oratoires particuliers. Tout autour de la cathédrale s'ouvrent des chapelles solitaires, comme pour donner asile aux âmes pieuses et sensibles, ennemies du mouvement et d'une lumière trop abondante. C'est aussi dans ces chapelles que seront placés les confessionnaux, parce que le pécheur qui revient à la vertu a souvent besoin d'être protégé par le silence et la retraite.

Nous ne parlons point ici de la destination première des chapelles accessoires, parce que ce sujet nous entraînerait dans de trop longs détails, et que, d'ailleurs, il appartient à l'archéologie générale. Mais nous ne saurions résister au plaisir de mentionner, en passant, un des usages les plus chers à la piété catholique, et le plus constamment suivi dans nos grandes églises. La chapelle du chevet fut toujours consacrée à la très-glorieuse Vierge Marie, mère de Dieu. C'est une de nos plus vénérables traditions, à laquelle nous tenons tous de cœur et d'âme, comme on est attaché aux saintes traditions de la famille.

A l'entrée de l'église se trouve le baptistère, et cela suivant un usage déjà très-ancien. Dans le principe, le baptistère était ordinairement isolé de l'édifice sacré. C'était une construction indépendante, généralement dédiée sous le vocable de saint Jean-Baptiste, où le baptême était solennellement administré la veille des grandes fêtes de Pâques et de la Pentecôte, par l'évêque lui-même, selon les prescriptions ecclésiastiques. Plus tard on plaça la fontaine du baptême à l'intérieur de la basilique; mais ce fut constamment dans le voisinage de l'entrée principale. Le prêtre procédait aux exorcismes et aux cérémonies du catéchuménat, selon la teneur de nos rituels, sous le porche ou narthex, et au moment où il disait à celui qui allait être baptisé : *Ingredere in ecclesiam, entrez dans l'église,* il lui présentait son étole et l'introduisait véritablement dans l'enceinte sacrée.

Cette cérémonie offre une haute signification, comme tous les rites consacrés par l'Eglise. La grâce est conférée par le sacrement, et cette collation est accompagnée d'actes et de signes d'un symbolisme profond. Conservera-t-on un léger vestige de l'ancienne discipline, lorsque, par un renversement déplorable, on aura placé les fonts baptismaux près du sanctuaire ou dans la région absidale? N'avons-nous pas été témoins de cet étrange bouleversement en voyant les fonts dans le transsept? Si quelque chose peut nous faire apprécier extérieurement l'état dans lequel sont tombées les sectes protestantes relativement aux points les plus essentiels du christianisme, c'est bien certainement le déplacement du baptistère. Dans leurs temples ou leurs conventicules, ils ont relégué le baptistère près de l'autel, dans une enceinte particulière, parce que l'autel ne sert qu'une fois chaque mois et que l'administration du baptême est regardée comme une cérémonie allégorique, d'une nécessité non absolue pour le salut.

La religion chrétienne a toujours attaché une grande importance à l'instruction des fidèles : aussi dès le commencement voyons-nous dans les églises une place convenablement disposée pour que la voix du prédicateur puisse arriver à l'oreille des fidèles. La chaire, quelles qu'en soient la forme primitive et les modifications successives, fut toujours environnée d'un respect profond. La prédication est un des principaux devoirs du prêtre catholique, sans en être l'unique comme chez les prétendus réformés, qui font consister le ministère ecclésiastique à peu près exclusivement dans cette fonction. La chaire a toujours eu sa place privilégiée, et elle fut ordinairement établie à la porte du chœur et à la partie antérieure de la nef.

On n'a jamais mieux exprimé le sublime ministère de la prédication catholique que dans les paroles suivantes empruntées à un écrivain moderne : « Vers un lieu qui s'élève entre les voûtes et le parvis, on voit s'avancer le ministre de la parole. Ses vêtements symboliques, sa lente démarche, son front grave et sévère, inspirent le recueillement. Debout, immobile, il promène ses regards sur la multitude en attente; puis de ses lèvres commence à couler, tel qu'un fleuve de vie et de lumière, l'enseignement qui éclaire et nourrit l'esprit. Il dit ce que Dieu est en lui-même, ce que peut exprimer le langage humain des mystères de sa triple unité. Il raconte les merveilles de sa puissance dans la création, ses bienfaits envers l'homme, l'ingratitude de celui-ci, sa révolte, le premier péché, ses suites lamentables, l'incarnation du Verbe, son passage sur la terre, ses souffrances, sa mort, pour accomplir la rédemption du genre humain. Il menace le pécheur; il ouvre devant lui l'éternel abîme, le presse, l'adjure de s'en détourner, de mettre à profit les jours de la miséricorde. Ses yeux, sa voix, son geste, s'animent; de sa poitrine haletante sortent des accents qui vont remuer les entrailles les plus endurcies. Comme les épis dans la campagne, comme une mer agitée d'un mouvement intérieur, la foule tressaille, les têtes plient, elles s'abaissent, courbées par le souffle invisible; on entend des soupirs, des sanglots étouffés. Peu à peu ces tempêtes se calment. Le ministre de Dieu épanche sur les hommes, avec les flots de sa suave parole, toutes les espérances de la foi, toutes les joies de l'amour.

A travers les travaux de l'exil, les épreuves, les fatigues de cette route mystérieuse, où l'on trouve à chaque pas les divines traces du Fils de l'homme, il conduit le juste vers la patrie où s'évanouissent toutes les douleurs dans une félicité ici-bas incompréhensible; dans l'immuable possession du vrai, du bien, du beau infini; là où, par l'union réelle et mystique des créatures avec le Christ, du Christ avec son Père, toutes choses seront à jamais consommées dans l'unité. Et à mesure que descendent de la chaire ces consolantes promesses, ces sublimes enseignements, les sons affaiblis de la voix du prophète, l'inspiration de ses regards, le repos de ses traits, l'image du repos futur qu'il annonce, émeuvent, pénètrent ceux qui sont là sous le charme de sa puissance et portent jusqu'aux sens l'impression de cette paix, de cette joie inépuisable, inénarrable, dont l'homme régénéré s'abreuvera sans fin dans les demeures éternelles. »

Professons donc toujours le plus inviolable respect pour les coutumes liturgiques, et conservons dans leur intégrité les dispositions que leur influence a introduites dans nos églises. Attachons-nous avec une force d'autant plus ferme à nos vieilles traditions ecclésiastiques, qu'elles portent avec elles de plus utiles enseignements. Tâchons de renouer par notre amour, notre zèle et notre vigilance, la chaîne trop longtemps interrompue des études liturgiques. Certes, nous n'avons pas plus à rougir des saintes pratiques consacrées par l'usage de longs siècles, suivies par nos pères, que nous n'avons à rougir des édifices impérissables construits par leurs mains. Nous ne vivons plus à une époque où, par suite d'une prédilection exagérée pour la littérature païenne, des cardinaux du célèbre Léon X renonçaient à lire les Epîtres de saint Paul dans le texte grec, de peur d'altérer l'atticisme du goût qu'ils avaient puisé dans l'étude des chefs-d'œuvre d'Athènes. Bénissons Dieu du changement heureux qui s'est opéré dans les idées et de la révolution qui s'est faite au profit de la vérité dans l'histoire et les beaux-arts.

DOLMEN.—L'étymologie même du nom de cette espèce de monument (en celtique *dol*, table; *maen* et *men*, pierre), indique la manière dont ils étaient disposés. Un dolmen se compose d'une table de pierre, plus ou moins large, plus ou moins régulière, épaisse de 1 à 3 pieds, et posée horizontalement sur d'autres pierres, placées à terre verticalement sur leur partie étroite, haute de 3 à 4 pieds, et au nombre de trois et de quinze au plus. Ces monuments affectent en général la forme d'un carré long. Leur table, qui figure un comble, est souvent sur un plan légèrement incliné. Leur intérieur est quelquefois divisé par des pierres posées de champ. On a remarqué que s'ils étaient ouverts d'un côté, cette ouverture regardait presque toujours vers l'orient.

On a généralement considéré les dolmens comme les autels druidiques, et on a observé, tant en France qu'en Angleterre, des espèces de cavités ou de rigoles peu profondes, creusées sans art, communiquant souvent entre elles, et qu'on peut croire avoir été destinées à recevoir les libations ou le sang des victimes. La table de quelques dolmens est perforée, de manière qu'en se plaçant dessous on pouvait être arrosé de la liqueur des libations ou du sang des victimes : moyen de purification accrédité chez quelques peuples de l'antiquité, et qu'on a connu sous le nom de *tauroboles* ou de *crioboles*.

Plusieurs auteurs n'ont pas voulu admettre l'opinion universellement reçue sur la destination des dolmens, et ont prétendu que c'étaient seulement des monuments funéraires, des espèces de pierres tombales. En pratiquant des fouilles sous les dolmens, on a découvert, il est vrai, des ossements humains à demi consumés, mêlés avec des ossements d'animaux, et accompagnés d'instruments en silex et en bronze; mais ce fait n'est rien moins que décisif. Nous savons, par le récit de César dans ses *Commentaires*, que les sacrifices humains avaient lieu souvent dans les Gaules. Probablement qu'après l'effusion du sang, on jetait la victime sur un bûcher, et qu'ensuite on enterrait les restes de ces épouvantables sacrifices. Les couteaux en bronze ou en silex et les autres objets que l'on a rencontrés dans les fouilles doivent être considérés plutôt comme instruments de sacrifice que comme armes de guerre.

Il peut arriver que le dolmen soit incomplet, c'est-à-dire que l'une des pierres dressées pour porter la table dans une position horizontale manque avec intention ou par accident; alors le monument n'offre plus que l'assemblage de deux roches appuyées l'une sur l'autre, de manière à former une inclinaison rapide : c'est ce qu'on nomme un *demi-dolmen*.

Nous avons annoncé, à l'article Celtique, des détails assez étendus sur les monuments druidiques comparés aux monuments des Hébreux et des plus anciens peuples de l'Asie. Nous renvoyons le lecteur au mot Druidique, où nous avons donné à ce sujet d'assez amples développements.

DOME. — On est assez volontiers disposé à attribuer exclusivement aux temps modernes l'honneur de l'invention des dômes ou coupoles, ou du moins du grand développement que cette forme a reçu dans les monuments consacrés au culte. Il est vrai que l'antiquité ne nous offre, à proprement parler, que des exemples incomplets ou peu importants de ce genre de construction, tel que nous le concevons aujourd'hui; mais il est facile de démontrer que le moyen âge peut à juste titre réclamer la gloire, si ce n'est de l'avoir porté à sa perfection, du moins d'avoir ouvert la voie qui devait y conduire.

Ce que nous appelons aujourd'hui *coupole*, et avec plus de précision *dôme*, est une construction circulaire, sphérique à son sommet, plus ou moins élevée et plus ou moins large, reposant par sa base sur des

piliers ou massifs qui dessinent un plan carré ou polygone. Dans son tracé le plus ordinaire, un dôme nous offre donc trois parties principales : la coupole proprement dite, ou la calotte qui le termine ; le tambour qui soutient la calotte ; les pendentifs qui portent le tambour, et qui sont destinés à racheter les angles du polygone inférieur sur lequel repose toute la construction.

Essayons de tracer la marche progressive de cette invention.

Les Grecs ne paraissent pas avoir fait usage, dans des fabriques un peu considérables, de ce genre de voûte élevé sur un plan circulaire, auquel sa forme a valu le nom de coupole : les Romains l'ont employé souvent. Le Panthéon nous en offre l'exemple le plus parfait par la belle proportion de ses parties, et en même temps le plus étonnant par la grandeur de ses dimensions.

Tout en payant à cette majestueuse fabrique le tribut d'hommages qui lui est dû, on serait tenté de penser qu'il restait encore un pas à faire à l'art, lequel consistait à passer d'un plan carré à un plan circulaire, en s'élevant par une courbe agréable, à l'aide de pendentifs. Mais on n'est pas rigoureusement exact quand on avance que le dôme de Sainte-Sophie à Constantinople nous offre le premier exemple d'une pareille construction, à moins qu'on ne lui accorde cette primauté, à cause de ses vastes proportions ; puisque des monuments d'une époque bien antérieure attestent que l'invention en elle-même était connue et pratiquée.

Tel est à Rome l'édifice antique connu sous le nom de *Torre di schiavi*, dont les ruines se voient encore hors de la porte Majeure. Il offre une coupole hémisphérique, élevée sur un plan octogone, dont les angles sont rachetés par des pendentifs.

Telle est encore dans les thermes de Caracalla une salle ou un temple consacré à Hercule, dont les Antonins avaient la prétention de descendre, dans lequel on voit les restes de huit petits pendentifs qui servaient à recevoir une voûte hémisphérique sur un mur de forme octogone.

Quoi qu'il en soit, Sainte-Sophie est le plus ancien monument qui nous offre l'usage des pendentifs dans tout leur développement et dans leurs plus vastes proportions. Naissant sur les angles du carré inférieur, ils vont former la base circulaire de la coupole surbaissée, à laquelle ils servent immédiatement d'appui. Suivant les idées actuelles, ce dôme est donc encore incomplet. Il n'offre point de tambour, corps intermédiaire entre les pendentifs et la coupole, qui ajoute beaucoup à la majesté, comme à la hardiesse de ce genre de construction.

Si les architectes grecs, que Justinien, ou son trésorier Julien, chargea de la construction de l'église de Saint-Vital à Ravenne, en élevèrent la coupole avant celle de Sainte-Sophie, on peut regarder la première comme une sorte d'essai tenté avant d'entreprendre la seconde. Si la coupole de Sainte-Sophie a été antérieurement exécutée, celle de Saint-Vital n'en est plus qu'une imitation très-libre. Cette dernière, élevée sur un plan octogone, se trouve soutenue non par des pendentifs, comme à Sainte-Sophie, mais par huit petits arcs pratiqués aux angles du polygone.

Le dôme de l'église de Saint-Michel, à Pavie, paraît être une composition mixte, qui dérive des précédentes. Les Lombards, alors maîtres de Pavie, eurent probablement recours, pour la construction de cette église, à des architectes des pays voisins. La coupole repose sur un plan octogone ; mais comme celui-ci porte lui-même sur un plan carré, des pendentifs placés entre eux établissent le passage de l'un à l'autre. On pourrait voir ici la naissance de ces tambours et par suite de ces tours de dôme si hardies, employées, depuis la décadence, dans la construction des dômes.

La ressemblance que l'on a trouvée entre les basiliques de Sainte-Sophie et de Saint-Marc n'est nulle part plus évidente que dans les cinq coupoles ou dômes dont celle-ci est ornée. Leur base circulaire pose également sur quatre pendentifs, qui rachètent les angles du plan carré formé par les quatre arcs inférieurs. Ici, point de corps intermédiaire ou de tambour entre la calotte et les pendentifs.

Les Pisans, guerriers et commerçants comme les Vénitiens, profitèrent comme eux de leurs relations avec les contrées orientales, pour améliorer leur architecture. Entre les monuments les plus remarquables de Pise on cite le dôme singulier de la cathédrale. La coupole est elliptique comme le plan inférieur. Celui-ci est formé par quatre grands arcs surmontés de huit autres plus petits, qui supportent une espèce de tambour aussi peu apparent que celui du dôme de Pavie.

Au XII^e siècle, on construisit dans l'église de Corneto un dôme irrégulièrement elliptique. Il est appuyé sur six arcs formant un plan carré, dont les angles sont inégaux. De ces angles partent des pendentifs qui soutiennent un corps intermédiaire, ou tambour, extrêmement bas, décoré à l'extérieur d'arcades fermées, qui portent sur des demi-colonnes.

L'imitation ou du moins le souvenir du style grec se reconnaît facilement dans la ville d'Ancône, qui appartint si longtemps à l'empire d'Orient. L'église Saint-Cyriaque, bâtie dans le XI^e siècle, sous la forme d'une croix grecque, nous offre un dôme portant sur un plan carré, d'où s'élèvent quatre arcs et autant de pendentifs qui vont s'unir à une espèce de tambour. La forme totale en est agréable ; les divisions y occupent, à l'intérieur comme à l'extérieur, un espace convenable.

Le dôme de Sienne porte sur un plan dodécagone, qui lui-même repose sur un plan hexagone. Le passage de l'un à l'autre plan se fait à l'aide de pans coupés en trompe,

d'où résulte une interruption désagréable dans les nefs latérales. Le dodécagone est décoré de petites colonnes portant un entablement complet. Le tambour ou la tour du dôme n'étant point sensible au dehors, on a cherché à donner plus de volume à la coupole, en la recouvrant d'une seconde enveloppe en bois, revêtue de plomb.

On doit regarder le dôme de la cathédrale de Florence comme le second pas important dans l'invention de ce genre de monuments, et y voir en même temps un des premiers rayons de la lumière nouvelle qui annonça la renaissance de l'art. Cette construction ingénieuse et grande donna aux artistes la conscience de ce qu'ils pouvaient faire en se livrant à l'étude des bons principes.

Baccio Pintelli, qui appartenait probablement à l'école de Brunelleschi, et qui se montre digne d'un pareil maître dans beaucoup de travaux importants, exécutés à Rome, sous le pontificat de Sixte IV, voulut être plus hardi et fut moins heureux dans la construction du dôme de l'église de Saint-Augustin, dont il avait été chargé par le cardinal d'Estouteville. Il plaça sur les quatre arcs d'un quadrilatère, et sur les pendentifs qui en rachètent les angles, non plus un simple tambour, mais une tour de dôme dont l'élévation surpassait tout ce qu'on avait fait jusqu'alors, et qui supportait une coupole en plein cintre. La tour du dôme était percée de huit fenêtres ou œils-de-bœuf, comme celle de Sainte-Marie de Florence. Mais toute cette construction, portant sur des points d'appui trop faibles, n'a pas subsisté jusqu'à la fin du XVII^e siècle, ainsi que nous l'apprend M. Le Roi dans ses savantes observations sur la disposition des temples chrétiens.

Michel-Ange avait admiré à Florence l'ouvrage de Brunelleschi ; il avait aussi vu à Rome l'essai encore douteux de Pintelli. S'il ne considéra pas ces deux monuments comme des modèles qu'il devait servilement copier, quand il fut chargé d'exécuter pour l'église de Saint-Pierre le dôme dont Bramante avait eu la pensée, du moins peut-on croire qu'il ne dédaigna pas d'y chercher d'utiles leçons. Mais pour cette main puissante, imiter c'était créer.

La construction de cette célèbre coupole nous montre l'art dont nous venons de parcourir les essais à travers tant de siècles, arrivé à son troisième et dernier période de science, de hardiesse et de magnificence. Elle porte sur un tambour d'une admirable proportion, lequel se trouve fièrement isolé des massifs inférieurs par de beaux pendentifs qui lui servent d'appui. Le diamètre de ce dôme est immense, son élévation l'est aussi ; sa forme est élégante, noble, majestueuse. Il est la gloire du temple célèbre qui le soutient et qu'il couronne : objet d'étonnement pour le siècle qui l'a vu naître, il fera l'admiration de tous ceux qui seront les témoins de sa durée.

Le mot dôme vient de *doma* qui, chez les anciens, signifiait un *toit* ou *porche* à découvert. Il se trouve dans les auteurs de la basse latinité, qui l'ont pris du grec et qui ont appelé aussi tout bâtiment rond *trullus* ou *trullum*, tel qu'était le palais de Constantinople où fut tenu le concile qu'on appela de ce nom, *in Trullo*.

Dôme s'est dit autrefois comme synonyme d'église cathédrale. (*Voy.* Fleury.)

DORIQUE. — Le caractère qui distingue principalement l'ordre dorique, c'est l'absence de la base. La colonne pose immédiatement sur le soubassement général ou stylobate, sans socle, sans tore et sans filets. Elle a ordinairement une forme pyramidale, c'est-à-dire que son diamètre inférieur, mesuré à la naissance du fût, est plus considérable que son diamètre supérieur, pris sous le chapiteau. Les cannelures sont en petit nombre, larges, à vive arête, très-peu concaves, et elles se terminent communément dans le haut en ligne droite. Les chapiteaux de cet ordre ont un ou plusieurs filets pour séparer les cannelures du tore. Celui-ci, qu'on appelle *échine*, est généralement taillé en biseau plus ou moins arrondi, mais débordant beaucoup le nu de la colonne. Il en résulte une assiette plus large pour le tailloir, qui s'y forme toujours d'un simple plateau fort, élevé sans aucune moulure. L'architrave y est lisse et très-élevée ; la frise est décorée de triglyphes et de métopes. Le caractère spécial de l'ordre dorique, comme exprimant la force et la solidité, est d'avoir de courtes proportions.

Les Romains modifièrent le dorique, en lui donnant des proportions plus élevées et en changeant les moulures du chapiteau. Les parties de l'entablement furent moins élevées : les triglyphes se multiplièrent entre les encolonnements. *Voy.* Chapiteau, Colonne, Ordre, Entablement.

DOSSERET. — Le *dosseret* proprement dit est un petit jambage ou pied-droit saillant, qui sert à soutenir des portes, des fenêtres et même des voûtes.

On a quelquefois appelé *dosserets* les *contre-forts* souvent garnis d'une colonne, et qu'on voit fréquemment appuyés aux murailles des églises, immédiatement au-dessous de l'endroit où naissent les arcs-boutants qui les contre-butent ; cette expression ne manque pas de justesse en ce cas, surtout quand l'arc-boutant est un véritable arc-rampant, dont le dosseret forme alors le pied-droit.

DOSSIER. — Le dossier est la partie d'une stalle d'église, sur laquelle on s'appuie le dos. Dans les grandes églises, comme les cathédrales, il y a dans le chœur deux rangs de stalles : le dossier de celles du premier rang est très-bas ; c'est le contraire pour le dossier de celles du second rang ; aussi l'appelle-t-on *haut dossier*. C'est là que se peignaient les armoiries ou que l'on plaçait des bas-reliefs représentant des scènes empruntées à la Bible ou à la vie des saints.

DOUBLEAU. *Voy.* Arc-doubleau.

DOUCINE. — Moulure concave par le

haut et convexe par le bas. Cette moulure termine les corniches d'une manière élégante.

DOUELLE. — Cette expression se dit d'une coupe de pierre propre à faire des voûtes. Le parement qui fait la partie cintrée de la voûte, et qui est courbe, s'appelle *douelle intérieure* ou *intrados*. La partie opposée, qui fait le dessus de la voûte, s'appelle *douelle extérieure* ou *extrados*.

DRAGON. — Animal fabuleux, dont on trouve la figure sur les chapiteaux du XIe siècle et du XIIe, et dans divers motifs d'ornementation de la période romano-byzantine. Autrefois, on portait ordinairement à la procession des Rogations une bannière sur laquelle était représenté un dragon, ou même simplement la figure d'un dragon, en implorant la divine Providence contre la peste et la famine. Le dragon était, en effet, l'emblème de la peste. On s'en est également servi comme emblème du poison. C'est ainsi que l'on voit un dragon, souvent ailé, sortir du calice que saint Jean l'évangéliste tient en main, pour faire allusion aux faits mentionnés par saint Augustin et par saint Isidore. Le dragon est aussi la figure sous laquelle on représente le démon, l'*ancien serpent*, dans son combat avec l'archange saint Michel. En Angleterre, on voit plus fréquemment qu'ailleurs l'image du dragon dans la décoration, à cause du dragon que saint Georges, patron de la Grande-Bretagne, foule à ses pieds. Le dragon est encore l'emblème donné à sainte Marguerite. Enfin, la sainte Vierge foule aux pieds un serpent ou un dragon, en signe de l'accomplissement de la grande prophétie : *Ipsa conteret caput tuum*.

DRUIDIQUE. — Les monuments druidiques sont fort intéressants à connaître, à cause des rapports frappants qu'ils présentent avec ceux de tous les peuples primitifs. *Voy.* CELTIQUE, ALLÉE-COUVERTE, DOLMEN, LICHAVEN. Ils sont surtout intéressants pour ceux qui habitent cette partie de l'Europe où ils sont encore fort nombreux.

Nous plaçons ici un article annoncé aux mots CELTIQUE et DOLMEN et ayant pour titre : ***Rapports entre les monuments celtiques et les monuments des plus anciens peuples de l'Asie.***

Quand on se livre à l'étude des monuments des anciens peuples, l'esprit est porté comme instinctivement à les comparer entre eux. Ces rapprochements ne sont pas un des moindres charmes du travail, et lorsqu'ils sont faits naturellement et sans violence, ils peuvent procurer de précieux avantages. Des rapports positifs dans les monuments de certains peuples, séparés par de grandes distances, doivent-ils indiquer des origines communes, ou sont-ils simplement le résultat de causes nécessaires et par conséquent identiques ? Il y a ici un problème important à résoudre. Des ressemblances dans les monuments d'architecture, dans les constructions les plus irrégulières, les plus étrangères aux conditions de l'art, ne doivent-elles pas marquer des ressemblances morales chez les peuples qui les présentent, tout aussi bien que les similitudes dans le langage, dans les mœurs et dans les coutumes ? Et quand ces monuments ont une physionomie commune, frappante, irrécusable, évidente, ne peut-on pas conclure en plein droit qu'ils sont le produit des mêmes principes, qu'ils ont été érigés par des peuples sortis du même berceau, ou du moins, unis par les liens d'une parenté très-étroite ?

La connaissance approfondie des rapports des monuments entre eux peut avoir d'utiles résultats historiques, et quoique encore au berceau, la philosophie archéologique a déjà jeté des lumières inespérées sur la filiation de certains peuples anciens. Il n'est personne tant soit peu versé dans la science des antiquités, qui ne connaisse les remarquables travaux de M. Petit-Radel, sur les monuments pélasgiques, ou constructions cyclopéennes. En décrivant et comparant soigneusement ces informes constructions, que la mythologie attribuait à une race de géants, et que l'on retrouve répandus principalement dans la Grèce, dans les îles qui en dépendent et dans quelques contrées de l'Italie méridionale et centrale, il est arrivé à démontrer l'origine pélasgique des anciennes populations du Latium, de la Sabine, du Samnium, etc. Ces travaux, dont l'importance est incontestable, ont été imités pour plusieurs autres contrées, et ont amené des résultats analogues.

Nous n'avons pas eu la prétention d'éclaircir parfaitement des questions obscures, par les recherches que nous avons faites sur les monuments celtiques comparés aux monuments des plus anciens peuples de l'Asie, et spécialement des Hébreux. C'est un essai que nous avons tenté. On a déjà fait la comparaison des deux religions, hébraïque et druidique, et l'on est parvenu à en prouver l'identité dans les dogmes les plus essentiels. En considérant les deux peuples sous un autre point de vue, nous arriverons à peu près au même terme, et, si nous ne pouvons parvenir à démontrer l'identité, nos observations et nos rapprochements montreront une ressemblance qui n'en différera que fort peu.

En Asie, un peuple qui remonte au berceau même de l'humanité, qui garde attentivement et avec un respect religieux, la plus ancienne histoire authentique du monde, le peuple hébreu nous présente dans ses coutumes quelques faits dignes d'une profonde attention. Ces faits ont eu une influence marquée sur les croyances des âges postérieurs. Il entrait comme usage dans la vie publique, de même que dans la vie privée, de consacrer le souvenir des faits importants par un monument durable, mais de la plus grande simplicité. Ce monument consistait en une pierre brute, de dimension variable, qu'on appelait d'un nom commun : la *pierre du témoignage*. Il devait transmettre à la postérité la mémoire d'un personnage il-

lustre ou d'une action importante dans la famille ou dans la société. Cette coutume fut presque générale dans l'antiquité : elle était louable et utile. Mais, plus tard, le respect dont on entourait la pierre du témoignage se corrompit quand on en perdit la signification véritable ; il se transforma peu à peu en vénération, et se vicia même au point de devenir un acte d'adoration. L'histoire nous apprend que les Chananéens se rendirent autrefois coupables de ce grand crime, en convertissant en idoles les pierres brutes et les colonnes grossières élevées par leurs ancêtres.

L'usage de confier à de gros blocs de pierre de pieux ou de grands souvenirs, fréquent chez les Hébreux et chez les plus anciens peuples de l'Asie, fut de tout temps adopté par les races celtiques : les pays qu'elles ont habités sont encore couverts d'une grande quantité de pierres énormes. Nous avons perdu la vraie signification du plus grand nombre de ces grossiers monuments. Il paraît que les Celtes eux-mêmes l'oublièrent postérieurement, puisqu'ils leur rendaient les honneurs divins, comme il est démontré par les usages que rencontrèrent partout les premiers apôtres qui vinrent prêcher le christianisme dans les Gaules. On pourrait presque en trouver encore aujourd'hui des vestiges dans les pratiques superstitieuses dont on entoure, dans certaines localités, plusieurs pierres druidiques.

Lorsque le peuple israélite, sous la conduite de Josué, eut traversé miraculeusement le lit du Jourdain, le successeur de Moïse voulut élever sur ses rives un monument propre à transmettre le souvenir d'une si grande merveille. Il envoya donc les hommes les plus robustes prendre les plus grosses pierres qui se trouvaient au milieu du fleuve ; il les fit placer à Galgala, à l'orient de la ville de Jéricho, puis il dit aux tribus assemblées : « Quand vos enfants interrogeront un jour leurs pères et leur diront : Que signifient ces pierres ? Vous le leur apprendrez et vous leur direz : Israël a passé à pied sec le lit du Jourdain (1). »

Ces blocs grossiers, au nombre de douze, en mémoire des douze tribus d'Israël, devaient offrir la plus grande analogie avec l'espèce de monument celtique que les antiquaires ont désigné sous le nom de *pierres posées*. Ces pierres étaient quelquefois placées symétriquement, mais souvent elles étaient jetées sans ordre sur la terre. Plusieurs roches celtiques n'auraient-elles point été réunies dans des intentions semblables à celles qui ont présidé à la disposition des pierres de Galgala, c'est-à-dire pour attester un souvenir précieux à une tribu ou à toute la nation ? Ce serait assez vraisemblable.

Dans le Pentateuque, au livre de l'Exode, on lit : « Quand vous ferez à l'Eternel un autel de pierres, vous ne les taillerez point, car il sera souillé si vous y employez le ciseau (1). »

Au chapitre vingt-septième du Deutéronome, il est encore dit : « Lorsque vous aurez passé le Jourdain, vous dresserez sur le mont Hébal, au Seigneur votre Dieu, un autel de pierres où le fer n'aura point touché, de pierres brutes et non polies, et vous offrirez au Seigneur votre Dieu des holocaustes sur cet autel (2). »

Nous voyons au livre de Josué comment ces préceptes furent fidèlement accomplis et comment on érigea un autel composé de pierres grossières, auxquelles la main de l'homme n'avait apporté aucune altération.

Cette description de l'autel hébraïque ne s'applique-t-elle pas avec une exactitude entière à l'autel druidique ? Tous les dolmens, que nous retrouvons encore en si grand nombre dans nos campagnes, sont composés de pierres entièrement brutes et nullement polies ; ceux qui portent quelques traces du fer et du travail forment une exception très-rare. L'analogie, ou plutôt la ressemblance des deux autels, hébraïque et celtique, est si frappante qu'elle a été mentionnée par une foule d'auteurs. Personne cependant n'a tiré de conclusions de ce rapprochement si extraordinaire ; on s'est borné à signaler un rapport évident dans les formes extérieures, sans voir qu'il indiquait des relations intimes entre le peuple juif et les tribus celtiques.

Les dolmens, dit Thomas Moore (3), en étudiant les monuments celtiques de l'Irlande, étaient originairement appelés *Bothal*, mot qui signifie *la maison de Dieu*. Beauford, dans son livre intitulé le *Druidisme renouvelé*, prétend que ces monuments avaient une grande analogie avec le *Béthel* des Hébreux, expression qui a le même sens que le *Bothal* irlandais. Cette sorte de monuments, dit Scaliger dans ses Commentaires sur Eusèbe, aimée de Dieu dans l'origine, lui devint ensuite odieuse, parce qu'elle fut corrompue par les usages idolâtriques qu'en firent les Chananéens.

Nous voyons ici, non sans un vif étonnement, que ce n'est pas seulement le monument qui est semblable, mais que les mots employés pour le désigner sont absolument identiques et dans leur signification littérale et jusque dans leur radical. On peut tirer de là un nouvel argument en faveur de ceux qui prétendent que les Celtes sont d'origine sémitique. Nous savons d'autre part

(1) Duodecim quoque lapides, quos de Jordanis alveo sumpserant, posuit Josue in Galgalis.

Et dixit ad filios Israel : Quando interrogaverint filii vestri cras patres suos et dixerint eis : Quid sibi volunt lapides isti ?

Docebitis eos atque dicetis : Per arentem alveum transivit Israel Jordanem istum. (*Josue*, cap. IV, vers. 20, 21 et 22.)

(1) Quod si altare lapideum feceris mihi, non ædificabis illud de sectis lapidibus : si enim levaveris cultrum super eo, polluetur. (*Exod.*, cap. XX, vers. 25.)

(2) Et ædificabis ibi altare Domino Deo tuo, de lapidibus quos ferrum non tetigit, et de saxis informibus et impolitis : et offeres super eo holocausta Domino Deo tuo. (*Deuteron.*, cap. XXVII, vers. 2, 4, 5, 6.)

(3) Cet auteur les appelle *Kromleach*.

que les peuples celtiques et teutoniques mettaient leur orgueil, les uns et les autres, à faire descendre leurs races des tribus qui se répandirent en Occident, à la suite des guerres de Troie. La Chronique saxonne fait venir les premiers habitants de la Bretagne de l'Arménie, et le grand législateur des Scandinaves, Odin, était, dit-on, parti avec ses compagnons des rives du Pont-Euxin.

Les autels grossiers des Hébreux, si communs chez les tribus celtiques, se rencontrent encore chez plusieurs autres peuples adorateurs des astres ou du feu, et même chez des peuplades d'Afrique et d'Amérique, étrangères à toute civilisation, et qui les ont sans doute gardés comme un souvenir de leur première origine : souvenir inaltérable comme tous ceux qu'on garde des jours de son enfance. Maundrell, dans la Relation de ses voyages, fait mention d'un monument de la nature des dolmens, sur la côte de Syrie, dans le pays des Phéniciens, suivant une remarque de King (1).

Dans son Histoire du Wiltshire, sir Richard Hoare donne le croquis de deux autels grossiers du Malabar, exactement semblables à ceux dont nous nous occupons. On en a retrouvé plusieurs dans le Nouveau-Monde, dans l'Etat de New-York, au Mexique, dans le Massachussets, avec une quantité prodigieuse de tertres funéraires, semblables aux *tépé* tartares, aux *mound* scythiques et aux *cairn* celtiques.

Tous ces monuments, avec des formes semblables, avec une destination identique, présentent dans leur érection, dans leur disposition, et jusque dans leur orientation, des intentions tellement analogues, qu'ils pourraient fournir une preuve nouvelle, d'une grande valeur, à ceux qui font sortir du centre de l'Asie les plus anciennes migrations qui peuplèrent originairement l'Amérique, de même que l'ancien continent. Les recherches archéologiques ne peuvent, sur ce sujet, que venir en aide aux magnifiques résultats obtenus jusqu'à ce jour par la philologie et par plusieurs autres sciences.

Toutes les nations païennes ont gardé la mémoire des autels hébraïques, et même, chose merveilleuse! nous pouvons dire qu'elles ont conservé jusqu'à la dénomination employée pour les désigner. Nous avons déjà nommé les *Béthel* des Hébreux, représentés en Occident par le *Bothal* des Irlandais; ces mots ne rappellent-ils pas involontairement les *Bætyli* des Grecs et des Romains. Ces bætyles étaient des pierres sacrées, de la plus haute antiquité, environnées, de temps immémorial, de la vénération publique. Comme leur origine était inconnue et se perdait dans la nuit des temps, on les disait descendus du ciel. Un des plus célèbres bætyles est celui qui servit à former la statue de Cybèle. La grande déesse était primitivement adorée sous la forme d'une grande pierre brute, mais plus tard le ciseau, peu respectueux, s'exerça sur sa substance divine, pour lui donner des traits humains. Un autre bætyle non moins fameux, que l'on montre encore aujourd'hui aux voyageurs en Italie, n'est autre chose que la pierre offerte à Saturne par sa femme, pour être dévorée à la place de Jupiter qui venait de naître.

Ptolémée Héphæstion, auteur cité par Photius, fait la description d'un grand bætyle, et cette description se rapporte exactement à cette espèce de monuments que nous avons appelés *pierres branlantes*. On voyait, dit-il, sur les bords de l'Océan, une pierre gigantesque qui pouvait être mise en mouvement par la tige d'une fleur, mais qui résistait à toute force humaine (1).

Ces pierres branlantes n'ont pas été observées en Palestine, mais elles étaient connues en Phénicie, où on les appelait *pierres sacrées*, et même *pierres animées*. Suivant la croyance générale, elles avaient été fabriquées par le dieu *Ouranos* ou *Ciel :* opinion qui paraîtrait être la source de celle de plusieurs autres peuples.

Dans la ville consacrée au Soleil, à Héliopolis ou ancienne Balbeck, il existait de ces sortes de pierres placées en équilibre, et l'on prétendait qu'elles étaient agitées par un génie. Isidore, d'après le biographe Damascius, examine gravement si le génie enfermé dans la pierre était un esprit malfaisant ou un génie débonnaire : il incline à penser qu'il était de la classe des esprits purs et immatériels, qui sont d'une nature bonne et sans malice (2).

Eusèbe, dans sa Préparation évangélique, rapporte un texte de Philon de Biblos, qui confirme l'existence de plusieurs pierres branlantes dans les contrées de l'Asie. Cet auteur, s'écartant peu des idées d'Isidore, les appelle *pierres animées* (3).

Pline le naturaliste donne aussi la description d'une pierre mouvante. « Auprès d'Harpase, ville d'Asie, il existe un énorme rocher qu'on peut ébranler avec un seul doigt, mais qui résiste à la force de tout le corps (4). »

Le savant antiquaire Bryant dit qu'il était d'usage parmi les Egyptiens de placer péniblement une grande pierre sur une autre pierre, comme un souvenir religieux. Les pierres que l'on posait ainsi équilibraient souvent d'une manière si égale, que le moindre souffle du vent aurait suffi quelquefois pour la faire remuer (5).

Nous pourrions trouver, dans les textes que nous ont laissés les anciens, quelques

(1) King. *Munimenta antiqua.*

(1) *Περὶ τῆς περὶ τὸν Ὠκεανὸν γιγαντείας πέτρας· καὶ ὅτι μόνῳ ἀσφοδέλῳ κινεῖται, πρὸς πᾶσαν βίαν ἀμετακίνητος οὖσα.* (Photius, Biblioth. n° 190, page 476.)

(2) *Ἐγὼ ᾤμην θειότερον εἶναι τὸ χρῆμα τοῦ βαιτύλου, ὁ δὲ Ἰσίδωρος δαιμόνιον μᾶλλον ἔλεγεν· εἶναι γάρ τινα δαίμονα, τὸν κινοῦντα αὐτόν.* (*Vita Isidori*, apud Phot., n° 242.)

(3) *Ἔτι δὲ ἐπενόησε θεὸς Οὐρανὸς βαιτύλια, λίθους ἐμψύχους μηχανησάμενος.* (*Euseb.* Præp. ev.)

(4) Juxta Harpasa, oppidum Asiæ, cautes stat horrenda, uno digito mobilis : eadem si toto corpore impellatur, resistens. (*Plin.* lib. II, cap. 38.)

(5) Bryant. *Anal. myth.*

éclaircissements sur la destination des *pierres branlantes* ou *croulantes*. Jusqu'à présent on n'a proposé que des hypothèses peu vraisemblables. On les a considérées soit comme des idoles, soit comme des pierres probatoires, soit comme des instruments de divination, soit enfin comme des moyens d'en imposer à la crédulité de la multitude. Ne pourrait-on pas, avec plus de raison, les regarder uniquement comme des monuments érigés en l'honneur du soleil, à l'imitation des pierres de l'Asie, et en particulier de celles d'Héliopolis? Ne pourrions-nous pas adopter l'opinion d'Apollonius de Rhodes, qui exprime en termes formels qu'à cette sorte de monuments était attachée une idée de sainteté? Quoi qu'il en soit de cette explication, qui certes n'est pas plus mauvaise que tant d'autres qui ont été hasardées sur de moindres probabilités, c'est toujours un fait du plus haut intérêt, de retrouver ainsi, chez plusieurs anciens peuples, des monuments si singuliers et si gigantesques.

Si nous considérons maintenant les menhirs ou peulvans, nous avons quelques rapports intéressants à signaler. En Phénicie, on adorait des colonnes informes, comme des emblèmes du soleil. Il n'y a pas grande violence à faire subir aux expressions, pour transformer des colonnes grossières, élevées sans principes d'art, en véritables menhirs celtiques. Mais, pourquoi ces pierres allongées étaient-elles considérées comme le symbole du soleil? C'était, sans doute, parce qu'elles représentaient un rayon de cet astre. Si l'on conservait la moindre incertitude à cet égard, l'examen des obélisques égyptiens pourrait lever toute difficulté. Ces obélisques, ainsi nommés d'un mot grec qui signifie *pointe, lame d'épée*, ne sont rien autre chose que des menhirs travaillés, perfectionnés; ils portaient dans la langue des Egyptiens un nom qui veut dire *un rayon du soleil*. Nous savons d'une manière positive, par les travaux de l'illustre Champollion le jeune et de plusieurs autres savants archéologues, que les obélisques étaient spécialement dédiés au soleil, dont ils portaient gravé le symbole vivant, c'est-à-dire la figure de l'épervier.

De ce fait et de quelques autres que nous avons énumérés antérieurement, nous pouvons conclure que le sabéisme, l'une des premières erreurs des hommes, s'infiltra jusque dans les contrées occidentales les plus reculées. Tous les peuples primitifs de l'Orient furent des peuples pasteurs, adonnés à la science de l'astronomie. Ils se laissèrent facilement entraîner au culte du soleil, des astres, et du feu, leur image la plus fidèle. Ce fut par eux que cette grande idolâtrie se répandit dans presque tout l'ancien monde.

Un monument que quelques auteurs indiquent comme moins ancien et moins général parmi les peuplades celtiques, c'est le *cercle de pierres* ou *kromlech*, avec un autel ou une colonne au centre. Comme le prototype qu'on en voit à *Gilgal* ou mieux *Galgala* (1), en Palestine, il servait quelquefois de temple pour le culte, quelquefois de siége pour le conseil, quelquefois aussi de tribunal pour rendre la justice, et de rendez-vous pour les inaugurations nationales.

L'enceinte de pierre que les archéologues français ont appelée kromlech ne se retrouve pas seulement en Palestine, elle se voit en Phénicie, au rapport de plusieurs voyageurs. La plupart des auteurs qui en ont parlé prétendent que l'adoration des pierres disposées en cercle est d'origine phénicienne, et qu'elle s'adressait au soleil. Les antiquaires, dans leurs conjectures sur la destination de ces monuments bizarres, avaient déjà soupçonné cet usage relatif au culte du grand astre. Puisque nous le rencontrons en Orient, chez les nations adonnées au sabéisme, avec une destination si positive, il devient plus que probable que, dans le principe, on a dressé, pour le culte des astres, le plus grand nombre des kromlechs galliques.

Cette destination pourtant n'était pas exclusive, et l'antiquité hellénique nous fournit des faits qui démontrent que ces monuments servaient soit aux délibérations importantes, soit aux inaugurations solennelles. En Perse, quand on inaugurait un nouveau roi, on le plaçait sur une grande pierre à laquelle on attachait des vertus merveilleuses. Dans la description du bouclier d'Achille, que nous trouvons dans Homère, nous y trouvons ce trait curieux que les vieillards assemblés, réunis en conseil, étaient assis sur des pierres disposées en cercle, et que cette disposition avait quelque chose de mystérieux et de sacré (2). Quoique le chantre d'Achille dise que les pierres étaient polies, il y a une analogie évidente entre cette coutume et celles des nations druidiques; il y a une ressemblance incontestable entre le cercle de pierre hellénique et le kromlech celtique.

En Suède, les rois étaient reconnus publiquement par la nation avec les mêmes cérémonies en usage chez les Perses. On les faisait asseoir sur une pierre placée au milieu d'une douzaine d'autres moins grandes, au rapport d'Olaus Magnus (3). Les princes du Danemark étaient couronnés dans un cercle semblable (4). Les Irlandais attachaient une vertu presque magique à la célèbre pierre *Lia-fail, pierre de la destinée* (5), qui servait dans l'élection de leurs chefs.

Il serait superflu de nous arrêter ici pour faire sentir les rapports admirables que présentent entre eux les monuments singuliers que nous venons d'observer chez les

(1) Galgal. *Rota, circumvolutio*. Etym. hébr.
(2) . . . . οἱ δὲ γέροντες
Εἵατ' ἐπὶ ξεστοῖς λίθοις, ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ.
(Hom. Iliad., ch. XVIII, vers 503.)
(3) Olaus Magnus. *De Ritu gentium septentr.*
(4) Hist. du Danemark.
(5) Thomas Moore.

nations les plus anciennes, aussi bien que chez les Celtes. Il suffit d'exposer les faits pour que l'esprit en saisisse le rapprochement et en tire la conclusion.

Parmi les tertres, barrows ou galgals, il en est quelques-uns qui n'avaient pas une destination funéraire. On élevait des amas de pierres, souvent énormes, placés sur le sommet des collines; ils étaient les signes indicateurs des chemins que l'on consacrait à Mercure, lequel avait sous sa protection spéciale les routes, les voyageurs et le commerce.

Tous ceux qui passaient auprès de ces monuments, dit M. Fleuriau de Bellevue (1), se faisaient un devoir d'y ajouter une pierre, espèce de pratique religieuse, sans doute établie pour en perpétuer la durée. Cambry, dans son ouvrage intitulé *Monuments celtiques*, dit « que cette coutume s'est conservée jusqu'à nos jours dans plusieurs localités, et spécialement dans quelques passages périlleux des Alpes, du Dauphiné et de la Savoie. Ces monceaux de pierres, disposés en cônes ou en prismes triangulaires, remontent aux temps les plus reculés : chaque fois que les montagnards en approchent, ils ne manquent pas d'y poser une pierre. Il est rare de voir un guide ne pas remplir ce devoir religieux. »

Cette coutume, utile dans son origine, viciée ensuite par le culte idolâtrique que l'on rendait à Mercure, existait aussi dans l'Orient, puisque Salomon la condamne au livre des Proverbes : « Augmenter d'une pierre le monument de Mercure, c'est rendre hommage à la folie (2). »

Presque toutes les nations plongées dans les erreurs de l'idolâtrie célébraient les cérémonies du culte sur les montagnes et sur les élévations. Ce fut pour éloigner son peuple des superstitions du polythéisme, que le Seigneur lui défendit expressément dans la loi, et lui rappela souvent par la voix des prophètes, de ne point offrir de sacrifice sur les lieux hauts. Quand les Israélites oublièrent la loi de Dieu, ce fut toujours par là que commença leur désobéissance. Ils s'assemblaient sur les hauteurs pour se livrer au culte des idoles : on serait tenté de croire que la première chose entraînait irrésistiblement à la seconde.

Chez les Celtes, de même que chez les Grecs et chez les Romains, nous voyons constamment des honneurs presque divins entourer les hautes montagnes. C'est sur la montagne la plus élevée de la Grèce que les dieux helléniques ont établi leur résidence; c'est sur le roc le plus abrupte que le dieu des beaux-arts et de la poésie a placé sa cour composée des neuf sœurs. Les montagnes situées sur les marches ou frontières furent particulièrement honorées. Le mont Olympe, si révéré des Grecs, partagea plus tard les mêmes honneurs avec plusieurs autres monts moins majestueux, mais placés sur les confins du pays. On compte jusqu'à douze montagnes qui reçurent ce nom redoutable. Dans quelle intention agissaient les peuples à ces époques de violence et de barbarie? Ils voulaient, sans doute, protéger leurs frontières contre les invasions des peuplades voisines, en y établissant le séjour redouté du souverain des dieux, escorté des innombrables tribus des grands et des petits dieux.

Non-seulement la montagne frontière reçut les honneurs divins, mais encore la pierre arrachée à ses flancs, pour remplir conventionnellement la même fonction à l'égard des propriétés particulières. De là le culte du dieu *Borne* ou *Terme*. Ce dieu, qui consistait tout simplement en une grosse pierre brute, était, sans doute, religieusement vénéré, ou du moins on avait espéré que, par respect pour son caractère divin, on ne serait jamais tenté de le déplacer pour agrandir sa propriété aux dépens de celle de son voisin. Le dieu Terme, dans son immobile gravité, se trouva probablement quelquefois complice de la fraude, quand sa taille ne fut pas assez majestueuse pour produire le respect que n'inspirait pas sa divinité. Ce dieu n'était certes pas sans importance, car quand Jupiter Capitolin vint prendre possession de son temple, tous les dieux s'en allèrent, excepté *Terme*, qui demeura solidement fixé à sa place.

Si nous passons maintenant aux monuments funéraires, nous trouverons chez les Hébreux un usage particulier à la nation, fondé sur ses croyances. Les morts étaient confiés à la terre ou déposés dans des grottes taillées dans le roc, destinées à servir de sépulcres de famille. On avait l'espérance, suivant les paroles de Job, que ces restes inanimés reprendraient un jour la vie. Les Egyptiens, sous ce rapport, partageaient la même foi que les Hébreux; ils confiaient aussi à de vastes grottes funéraires, connues sous le nom de *nécropoles* ou d'*hypogées*, la dépouille mortelle de leurs parents et de leurs amis, après l'avoir soigneusement embaumée. Les habitants de la Basse-Egypte ne purent pas placer leurs morts dans des cavernes sépulcrales, à cause de la déclivité du sol, qui se trouvait entièrement envahi par les eaux au temps des inondations. C'est pourquoi ils établirent des collines factices, qui plus tard devinrent les massives et gigantesques pyramides, pour y déposer les momies des princes et celles des citoyens. Tous les auteurs versés dans la connaissance des antiquités s'accordent à considérer les pyramides égyptiennes comme le produit du second âge de la civilisation de ce peuple si extraordinaire dans sa vie publique comme dans sa vie privée, et ils les regardent comme le développement des tertres que nous allons retrouver chez plusieurs peuples de l'Asie et chez tous les peuples celtiques et teutoniques.

Le savant professeur Pallas, en parcourant

(1) Mém. lu à l'Acad. de la Rochelle.

(2) Sicut qui mittit lapidem in acervum Mercurii, ita qui tribuit insipienti honorem. (*Prov.*, cap. XXVI, vers. 8.)

les vastes steppes de l'Asie centrale et septentrionale, observa une très-grande quantité de ces élévations sépulcrales, dont quelques-unes étaient en pierres, mais le plus grand nombre en terre. On ne peut s'empêcher d'être fortement surpris en voyant leur multitude dans les pays anciennement habités par les Mongols et par les Tartares, et en même temps on ne peut nier la ressemblance de forme, l'identité de destination de ces buttes funéraires et des tombelles celtiques. Quelques archéologues ont voulu conserver à ces grossiers monuments la dénomination empruntée à la langue des peuples qui en furent les auteurs. Ainsi ces tertres mortuaires s'appellent *mound* chez les tribus scythiques, *tépé* chez les Tartares, *barrow* chez les nations teutoniques, *cairn* chez les races galliques. Malgré la différence des noms, ici fort peu importante, il résulte de la comparaison de ces monuments qu'il y a entre eux analogie et similitude parfaite.

Un littérateur a dit que tous les hommes sont frères, parce qu'ils manifestent leur douleur par les mêmes signes extérieurs. On peut dire avec autant de vérité que ces hommes doivent reconnaître la même origine, qui ont gardé les mêmes usages dans les suprêmes devoirs qu'ils rendent à la dépouille mortelle de leurs proches et de leurs amis.

Les premiers peuples qui habitèrent autrefois la Grèce et l'Asie Mineure avaient aussi l'usage d'ensevelir leurs plus illustres guerriers sous un tertre élevé. Homère, au XII^e chant de l'Odyssée, fait la description du tombeau d'Elpénor, et sa narration se rapporte exactement à un tumulus ou barrow, au sommet duquel on aurait élevé une colonne. Sur le promontoire de Sigée, on voit encore aujourd'hui le tombeau d'Achille, et ce n'est qu'un tertre au haut duquel se trouvent des débris de la colonne funéraire, au rapport des voyageurs. King, dans son ouvrage *Munimenta antiqua*, en parlant du barrow asiatique élevé sur le corps de Patrocle, prétend que sa description est absolument la même que celle des barrows tartares, mongols, scythiques et celtiques, de sorte qu'en lisant les détails de l'un, on croit lire ceux des autres (1).

Il suffit d'avoir énuméré des faits : ces faits ont un langage intelligible. Chacun peut se convaincre de plus en plus des étonnants rapports qui existent entre nos monuments druidiques et ceux des plus anciens peuples de l'Asie. Nous devons cependant mentionner ici l'opinion de quelques antiquaires qui ont pensé que les *cairns* ou tumulus celtiques n'avaient pas toujours eu une destination funéraire, mais qu'ils avaient servi pour le culte du soleil. Ils s'appuient sur ce que les peuples livrés à la superstition du sabéisme allumaient du feu sur des hauteurs naturelles ou factices, croyant faire plaisir à la divinité qu'ils honoraient. Ces auteurs trouvaient même dans le mot *carnæus*, employé souvent par les poëtes, pour qualifier Phébus, personnification du soleil, un dérivé du mot *cairn* celtique ; de même que du mot *grian*, nom celtique du soleil, serait venu le nom de *grynæus*, fréquemment donné à la même divinité.

L'Ecriture sainte nous apprend que c'était dans un bois planté par lui qu'Abraham invoquait le Dieu éternel ; et le sacrifice de Gédéon, offert sous le chêne, était agréé par le même Dieu qui plus tard condamna à la destruction les bosquets de Baal et les bois sacrés des montagnes. La vénération que l'on portait à certains bosquets, vénération en elle-même pleine d'innocence et de simplicité, devint promptement un des abus d'adoration superstitieuse dans lesquels tombèrent si facilement les hommes des premiers âges.

Il n'est peut-être aucun peuple de l'antiquité qui ne se soit honteusement laissé entraîner à cette superstition. Tous les temples de l'Asie, de même que ceux de la Grèce, furent entourés d'un *lucus* ou bois sacré. Ce fut souvent à l'ombre des arbres qui environnaient les autels de leurs dieux, que les hommes s'abandonnèrent à toute espèce d'impiétés et d'abominations. Tous les bois sacrés n'étaient pas habités par des divinités vertueuses et pudiques ; leur proscription chez les Juifs était appuyée sur des raisons d'une grande autorité.

Un des traits les plus frappants de la religion des Celtes, c'est leur vénération profonde pour les grandes forêts. Ils pensaient que leur majestueux silence, que leur sainte horreur, que leur impénétrable obscurité les rendaient agréables à la divinité qui y faisait sa demeure. Maxime de Tyr nous dit que le chêne était le symbole, la représentation du Jupiter celtique (1). C'est pour cette raison que les ministres de la religion étaient appelés *Druides*, du mot grec Δρῦς qui signifie un chêne.

Nous pourrions encore indiquer quelques relations intéressantes entre certaines pratiques communes aux peuples de l'Asie et aux tribus celtiques : nous pourrions, par exemple, comparer le culte des sources et des fontaines, si célèbre chez les Druides, au respect superstitieux dont on les environnait dans presque toutes les contrées de l'Orient. Mais nous croyons en avoir assez dit pour démontrer d'une façon positive que les Celtes étaient unis aux Hébreux et à plusieurs autres nations sémitiques par des liens nombreux et sensibles.

On a dit que toute étude qui n'avait point de but moral était vaine dans son objet. Après avoir étudié les rapports qui existent évidemment entre les monuments celtiques et les monuments hébraïques, nous croyons pouvoir tirer cette conclusion : que les peuples galliques sont d'origine asiatique, et même qu'ils sont partis du centre de l'Asie, qui fut le berceau du genre humain. Cet essai ar-

(1) King, *Munim. antiq.*, lib. I, cap. 6.

(1) Ἄγαλμα δὲ Διὸς κελτίκου ὑψηλὴ δρῦς. (Max. Tyr Serm. 38.)

chéologique tend à démontrer que, par les monuments, on peut arriver à confirmer le récit de la Genèse sur l'unité de l'espèce humaine, sur la dispersion des peuples, si toutefois le récit de la Genèse avait besoin de confirmation.

E

EBRASEMENT. — On dit souvent *embrasement* au lieu d'*ébrasement*, qui est le véritable mot : C'est l'évas ou l'évasement intérieur ou extérieur d'une baie. M. Berty, dans son *Dictionnaire de l'architecture du moyen âge*, propose une distinction entre ces deux expressions. Ce serait d'appliquer le mot *ébrasement* à la disposition des baies réellement ébrasées, et de réserver celui d'*embrasement* pour désigner l'arrangement des baies à feuillures.

ÉCAILLES. — Les écailles sont de petits ornements taillés sur des moulures d'architecture, quelquefois même sur le nu d'une muraille, et qui imitent des écailles de poisson. *Voy.* APPAREIL IMBRIQUÉ. Les faces inclinées des flèches et des clochetons des églises sont très-souvent ornées d'écailles figurées, droites ou inclinées, rondes ou aiguës comme une ogive, qui sont censées superposées en recouvrement comme les tuiles sur un toit. Non-seulement les écailles sont parfois imitées sur les murailles, mais encore les pierres elles-mêmes sont taillées en forme d'écailles. Cette espèce d'appareil, propre uniquement à l'ornementation, ne se trouve que dans certaines parties des façades d'église, au XII^e siècle, et sur une surface très-limitée.

Les anciens employaient aussi quelquefois les écailles comme ornement ; mais l'usage qu'ils en faisaient n'offre aucune analogie avec ce qui a été fait au moyen âge.

ECHEA. — Les anciens appelaient *echea* les vases de terre ou de bronze qui avaient la forme d'une cloche, et qu'ils employaient dans leurs théâtres pour renforcer la voix des acteurs. Il paraît que dans plusieurs églises du moyen âge on employa des vases semblables ou analogues pour donner plus d'ampleur à la voix des chantres. *Voy.* CAVEAU ACOUSTIQUE. Dans le chœur du temple neuf, à Strasbourg, autrefois celui de l'église d'un monastère de Dominicains, Oberlin découvrit des vases de cette nature dans la voûte : ces vases furent brisés par des ouvriers ignorants. Briston, dans son *Dictionnaire d'architecture et d'archéologie du moyen âge*, en parle, ainsi que Millin, dans son *Dictionnaire des beaux-arts*.

ÉCHINE. — Expression peu usitée, qui signifie la même chose que OVE ou QUART DE ROND, et qui forme le principal ornement du chapiteau dorique, sous le tailloir.

ÉCHIQUIER. — Ornement souvent usité dans l'architecture romano-byzantine et présentant l'apparence d'un échiquier. *Voy.* DAMIER. On peut encore donner ce nom à une autre espèce d'ornement composé de petits carreaux blancs et noirs alternés, que l'on remarque sur les murailles de quelques églises romanes, surtout dans les pays où l'on trouve abondamment des pierres volcaniques de couleurs variées.

ECOINÇON. — Pierre qui fait l'encoignure de l'embrasure d'une porte, d'une fenêtre. L'écoinçon est intérieurement ce que l'alette est extérieurement.

ECOLE. — 1. Un des problèmes les plus intéressants et les plus difficiles à résoudre, en archéologie, c'est la reconnaissance et la délimitation des écoles architectoniques. Il suffit d'être initié aux éléments de la science des antiquités du moyen âge, pour savoir que dans certaines régions des édifices religieux ont des traits de ressemblance si frappants que l'on a dû penser qu'ils étaient l'œuvre soit du même architecte, soit d'une école particulière. Cette dernière idée est plus généralement admise.

La question des écoles d'architecture a été envisagée sous un autre point de vue par M. l'abbé Crosnier, vicaire général de Nevers, dans un Mémoire aussi remarquable par la science archéologique que par l'esprit de sagacité de son auteur. Toutes les conclusions de M. Crosnier ne seront pas admises, parce qu'elles sont trop absolues. Il n'en est pas moins certain que l'idée fondamentale de ce mémoire restera acquise à l'histoire de l'architecture du moyen âge. L'auteur en a exprimé les premiers aperçus au congrès scientifique de Tours ; il les a développés et complétés depuis.

Déjà plusieurs auteurs avant M. Crosnier avaient signalé l'existence des écoles d'architecture dans les monastères : il était évident que des moines savants avaient exercé l'architecture avec la plus grande distinction, puisque les historiens en parlent fréquemment, et que nous avons encore sous les yeux d'admirables édifices élevés sous leur direction. Mais personne n'avait su distinguer, comme l'auteur du Mémoire, l'existence simultanée de deux grandes écoles rivales, auxquelles sont dus certainement une innombrable quantité de monuments religieux.

Durant le XI^e siècle, il n'y a en France qu'une seule école d'architecture proprement dite, l'ECOLE BÉNÉDICTINE. L'ordre de Saint-Benoît possédait toutes les églises, soit directement, soit indirectement, à part les églises épiscopales et certaines collégiales ; et encore, le plus grand nombre des évêques sortant des cloîtres, l'influence bénédictine devait naturellement s'exercer sur les cathédrales. C'est pourquoi les monuments du XI^e siècle offrent, en France, la même physionomie, la même ordonnance, le même plan, les mêmes ornements. C'est à peine, en effet, si l'on peut signaler quelques diffé-

reuces dans les parties accessoires des plus remarquables monuments religieux du XI^{e} siècle, bâties au nord, au centre ou au midi de la France, et jusqu'en Angleterre, où les édifices de la conquête furent construits sous la direction des évêques normands, tirés pour la plupart de l'abbaye du Bec ou de l'abbaye de Caen.

Au XII^{e} siècle, deux écoles rivales apparaissent, l'une poussant la simplicité jusqu'à l'austérité, l'autre déployant la plus grande magnificence dans la construction des monuments religieux. La première a son centre à Cîteaux, la seconde à Cluny. Saint Bernard, abbé de Clairvaux, reprochait à Cluny, en des termes exagérés, cette richesse de sculpture et d'ornementation, qu'il proscrivait des édifices appartenant à l'ordre de Cîteaux. Il suffit d'examiner les monuments pour se rendre compte des faits et comprendre la justesse de l'observation de M. l'abbé Crosnier. Ne nous étonnons donc plus de rencontrer dans une même région des édifices voisins et contemporains avec une physionomie toute différente; recherchons l'ordre monastique qui leur a donné naissance.

Nous ne nous contenterons pas d'avoir mis ici cette courte analyse du travail de M. l'abbé Crosnier. Après avoir donné quelques détails sur la manière dont les écoles d'architecture ont été comprises jusqu'à présent, nous reviendrons à son remarquable mémoire.

II

Etablir dans une sorte de tableau synoptique, à une époque identique dans toute la France, l'état comparatif des différentes constructions élevées durant la période romano-byzantine, serait presque impossible dans l'état actuel de la science archéologique. Nous placerons ici quelques observations que nous avons jugées indispensables.

Nous avons dit précédemment que les époques établies dans la période romano-byzantine, de même que dans la période ogivale, ne pouvaient être limitées temporairement d'une manière inflexible. Il y a eu nécessairement, puisque c'est dans la nature des choses, une fluctuation difficile à apprécier dans ses causes et dans ses effets, mais néanmoins évidente aux yeux attentifs. D'un autre côté, la marche de l'art ne fut pas toujours constante, et déjà des procédés nouveaux étaient en vigueur dans certaines provinces, quand ils commençaient à peine à être adoptés dans d'autres. On a eu lieu de se convaincre, par l'étude de l'architecture du moyen âge, qu'il exista des centres d'où, en rayonnant, se sont répandus au loin les changements et les perfectionnements. Que ces centres représentent des écoles particulières d'architecture, comme on le pense généralement, ou simplement des influences passagères, comme l'ont avancé quelques auteurs, il demeure incontestable que les procédés nouvellement acquis ou perfectionnés s'avancèrent plus ou moins loin, plus ou moins rapidement, selon une foule de causes locales.

L'architecture romano-byzantine, telle que nous l'avons caractérisée à ses différentes époques, se présentera partout avec son type particulier, et, s'il m'est permis de parler ainsi, avec sa physionomie propre; mais elle se montrera avec quelques modifications soit dans certaines parties accessoires, soit dans la manière dont les ornements sont traités, soit dans l'adoption exclusive de certaines moulures, soit encore dans l'emploi plus fréquent de certaines formes privilégiées. Il ne faut point oublier que les variations de l'architecture à une même époque sont plutôt dans les détails que dans l'ensemble, plutôt dans l'ornementation que dans les dispositions essentielles. Ces différences doivent être, dès aujourd'hui, étudiées soigneusement; plus tard elles seront appréciées dans l'histoire générale de l'architecture au moyen âge.

Commençons d'abord par bien distinguer les différences produites par l'influence des matériaux plus ou moins favorables, de celles dues à l'habileté, au goût, au talent des sculpteurs. Il ne faut pas, comme quelques personnes l'ont fait, accorder une trop grande importance à une cause purement physique; il ne faut pas non plus la nier complétement, comme quelques autres l'ont hasardé; admettons-la dans de justes bornes. Il est clair que la sculpture a dû faire naturellement plus de progrès et produire des œuvres plus délicates dans certaines provinces, comme la Touraine, le Poitou, le Maine et l'Anjou, où elle s'exerçait sur des pierres homogènes, à grain fin, et d'une dureté moyenne, que dans quelques autres, comme la Bretagne et une partie de la Normandie, où elle travaillait un calcaire très-compact et un granit toujours rebelle au ciseau. On conçoit que le même système d'ornementation, que la même moulure en particulier, pourront être rendus quelquefois tout différemment dans des circonstances identiques, dans des intentions semblables, suivant la nature de la pierre que l'architecte aura mise en œuvre. Ce simple énoncé suffit pour faire comprendre notre pensée.

En accordant à la qualité des matériaux l'influence qu'on ne peut lui refuser, hâtons-nous de reconnaître et de proclamer que les influences les plus puissantes sont dues au génie des architectes et à l'action des différentes écoles. L'imitation ou l'adoption des formes orientales, le souvenir et l'aspect des ruines romaines n'ont pas été sans importance dans la progression de l'architecture; nous en avons parlé souvent: nous serons forcés d'y revenir encore.

Il nous est impossible de faire connaître toutes les écoles d'architecture qui florissaient au moyen âge; elles ont été très-nombreuses. Nous suivrons celles dont les traces sont, pour ainsi dire, évidentes, et la méthode plus prononcée. On peut admettre comme mieux caractérisées l'école ligérine,

l'école aquitanique, l'école auvergnate, l'école bourguignonne et l'école normande. Cherchons par quelles nuances variaient toutes ces écoles, et par quels liens elles se rattachaient les unes aux autres.

Ecole ligérine. — Cette école s'étend non-seulement dans plusieurs provinces baignées par la Loire, telles que le Blésois, la Touraine et l'Anjou, elle comprend encore quelques provinces limitrophes, le Maine et le Poitou. Ces contrées forment une région architectonique nettement caractérisée, dont les influences se répandirent au loin, surtout en se dirigeant vers le midi de la Loire. La sculpture surtout se rendit remarquable par son élégance et par la profusion des ornements qu'elle jeta autour des portes, des fenêtres, sur les murailles, les frises, les chapiteaux, etc. Elle s'appliqua, surtout au XI^e siècle, à dissimuler la sévérité, quelquefois la lourdeur de l'architecture de cette époque, par une ornementation riche et déjà savante. Ce ne sont pas seulement les moulures géométriques, dominantes dans la méthode de l'école normande, que nous remarquons dans nos belles constructions romano-byzantines, ce sont des enroulements capricieux, des guirlandes légères, des bouquets gracieux, des branches d'arbres chargées de feuilles et de fruits, des fleurs étalées ou à moitié épanouies, des dessins en arabesques. Les sculpteurs ne se contentèrent pas d'exercer leur ciseau sur les productions végétales; ils osèrent aborder la représentation de la figure humaine. Leurs essais ne furent pas partout heureux, mais ils annoncent un progrès dans l'art; ils sont comme le prélude des grandes œuvres que la statuaire devait entreprendre aux portes des églises ogivales. Quelques exemples suffiront : le portail de Notre-Dame de Poitiers est couvert de sculptures en bas-relief, admirées des archéologues; celui de l'église de Civray, dans le département de la Vienne, n'est pas moins remarquable; les figures de l'église de Saint-Mesme, à Chinon; le curieux portail de Saint-Ours, à Loches; les magnifiques sculptures de Saint-Léonard, à l'Ile-Bouchard, dont il ne reste malheureusement que des ruines; le portail de l'église de Crouzille, etc., exciteront toujours le plus vif intérêt. On peut, en les examinant, prendre une idée exacte de l'état de la sculpture durant cette période, dans l'école ligérine.

Pendant toute la durée du style romano-byzantin, les architectes éprouvèrent de grands obstacles à l'élévation des voûtes à plein cintre. En Touraine et dans le Poitou, ils avaient été plus hardis et plus habiles : un grand nombre d'églises furent voûtées solidement et élégamment ; l'église de Preuilly peut être citée la première sous ce rapport. Généralement les cintres des églises de l'école ligérine sont bien tracés et bien exécutés. Ils sont composés d'une double rangée rentrante de pierres taillées en forme de coin. Toutes les pierres sont bien appareillées, et malgré la distance des temps, malgré les injures des saisons, leur état de conservation est surprenant. Ajoutons encore que l'appareil est beaucoup plus grand et mieux choisi dans nos belles églises que dans celles de la même époque, élevées soit en Normandie, soit dans le nord, soit dans le midi de la France. Quoique cette observation ne soit pas d'une grande importance, elle devait cependant être consignée ; c'est un trait de plus à joindre aux caractères que nous venons d'assigner à l'école ligérine, l'une des plus illustres par les grands et beaux monuments qu'elle nous a laissés.

Ecole aquitanique. — Si nous avançons dans le midi de la France, nous y verrons que l'architecture chrétienne n'y était pas moins florissante que sur les rives de la Loire. La sculpture s'y faisait également remarquer par la pureté des contours et par l'élégance des formes. Les moulures anguleuses y sont presque constamment remplacées par des lignes arrondies, fluxueuses, toujours plus gracieuses, d'une exécution plus savante. Le chevron brisé, le méandre normand, le dessin en échiquier, le tore rompu, les losanges, que nous avons retrouvés sur les édifices du centre de la France, disparaissent presque entièrement ; ces moulures sont pour ainsi dire exceptionnelles. Sans doute les souvenirs de l'art antique n'étaient pas perdus, et les beaux restes de constructions romaines étaient là encore debout, comme des traditions vivantes. Ce n'est pas cependant que ces traditions anciennes, que ces ruines magnifiques, que ces débris précieux, aient été très-favorables au développement de l'architecture chrétienne au moyen âge, sous le rapport de l'étendue, de l'élévation, de la grandeur, de la puissance d'effet : le sentiment religieux pouvait seul inspirer et exécuter de telles beautés. On ne devait aller demander à l'art ancien que la correction des formes, la pureté des détails. L'école aquitanique a été beaucoup plus fidèle au plein cintre, plus tenace à ses anciens procédés, que celles du nord de la France. Depuis longtemps déjà de magnifiques églises gothiques avaient été construites dans nos villes et jusque dans nos campagnes, et dans le midi le style romano-byzantin était encore en pleine vigueur. Il serait nécessaire de prolonger jusqu'au XIII^e et même jusqu'au XIV^e siècle, les limites de l'architecture cintrée.

Ecole auvergnate. — Les monuments de l'époque romano-byzantine en Auvergne sont bien distincts de tous ceux produits par les deux écoles précédentes. Dans cette province, riche en édifices chrétiens, il est facile de remarquer des analogies frappantes dans les églises les plus remarquables de cette époque, et même les traits de ressemblance sont si bien exprimés, qu'on ne balance pas à en attribuer la construction à des architectes imbus des mêmes principes, sortis de la même école. Identité de vues dans le plan, dans l'ordonnance des travées, dans la décoration, tout s'unit pour confirmer cette opinion. En fouillant les annales historiques de la province, on découvre qu'au XII^e siècle,

il existait une corporation, une confrérie d'ouvriers et de maîtres-maçons pour la construction des églises. M. Mallay dit, dans son bel ouvrage sur les églises romanes de l'Auvergne, que les membres de cette confrérie se faisaient appeler les logeurs du bon Dieu, et qu'ils travaillaient constamment et uniquement à bâtir des églises. Nous empruntons à M. Renouvier, dans un mémoire publié dans le tome III du *Bulletin monumental*, les renseignements les plus intéressants et les plus caractéristiques sur l'école auvergnate.

Des différences sensibles caractériseraient les nefs d'Auvergne, si on les comparait à celles de Normandie. Plus élancées pendant la première période romane, elles n'admettent pas ces fûts courts et ramassés, ces arches chargées de moulures bizarres, multipliées sur plusieurs ordres. La pratique des voûtes cylindriques et croisées y fut aussi plus avancée et plus constante.

Pendant la période de transition les colonnes ne se réunirent pas en faisceau, comme en Normandie.

Les fenêtres ne se groupèrent pas aussi bien pour s'acheminer au tracé gothique. Plus tenaces enfin dans leur système propre, qui avait acquis dans ses limites une valeur suffisante, on ne les voyait pas tendre d'une manière aussi marquée au style gothique, par l'altération de chacune de leurs parties. A l'extérieur, les mêmes tendances se révèlent. Les contre-forts, moins nécessaires à des édifices mieux construits, sont plus rares et moins prononcés que dans le Nord. Les tours n'y ont qu'un développement très-restreint. Les portails et les fenêtres n'ont pas cette complication d'archivoltes et cette profusion de moulures qui les distinguent ailleurs. Les moulures enfin, dans les endroits qui les admettent, comme les corniches, les tailloirs, ne produisent pas les frises crénelées, les têtes plates et les zigzags normands, mais des dessins particuliers imités largement du style antique. Tous les caractères des églises d'Auvergne leur sont communs avec celles du Midi en général, mais elles ont de plus un système d'ornementation particulier.

Quelques monuments du Languedoc admettent bien les ornements en pierres noires, mais leur emploi est toujours restreint. Ceux d'Auvergne, auxquels les volcans éteints des monts Dore et des monts Dome fournissaient abondamment des laves de couleur, doivent être signalés pour l'adoption de ces grandes marqueteries qui décorent l'archivolte des fenêtres, le fronton des transsepts et tout le pourtour des absides. Cette ornementation, dérivée immédiatement de l'usage, qui s'introduisit dans les derniers temps de l'art antique, de décorer l'extérieur des édifices avec des cordons de briques et des incrustations en terre cuite ou en pierres de couleur, et dont la pile de Saint-Mars, près de Tours, et l'église de Saint-Jean, à Poitiers, nous offrent des exemples remarquables, fut adoptée dans les édifices romans les plus anciens, et se prolongea dans quelques pays jusqu'au XII^{e} siècle.

En Auvergne, ces marqueteries tiennent constamment la place des petites arcatures des petites galeries absidales, qui distinguent les monuments des bords du Rhin, et que nous avons observées aussi dans plusieurs monuments du Languedoc, et de cette multitude d'ornements barbares qui couvrent les édifices normands.

Ces rapprochements suffisent, je crois, pour déterminer la physionomie propre du style auvergnat, et pour indiquer, dans l'histoire de l'architecture de France, un nouveau type, une nouvelle école, que l'on ne devra pas confondre avec les écoles déjà connues.

Ecole bourguignonne. — L'architecture romano-byzantine a su atteindre en Bourgogne de belles proportions, et se fait distinguer par la régularité de ses formes. Nous ne voulons pas signaler ici tous les traits qui méritent louange dans l'architecture bourguignonne; nous nous attachons aux points saillants, aux détails caractéristiques de chaque région architectonique.

Un caractère d'autant plus important qu'il frappe plus vivement l'observateur, c'est l'emploi de pilastres cannelés dans beaucoup d'églises de la Bourgogne et du Bourbonnais. M. Mérimée pense, avec beaucoup de justesse, qu'il faut chercher la raison de cette forme dans l'imitation des pilastres cannelés gallo-romains qui supportent l'entablement des portes d'Aron et de Saint-André, dans la ville d'Autun. Nous pouvons admettre cette conjecture d'autant plus facilement, que partout où nous avons vu des édifices gallo-romains bien conservés, nous avons constaté leur influence bien prononcée sur les constructions importantes élevées dans la même localité.

Dans la ville de Langres, dit M. de Caumont, où il existe deux arcs de triomphe gallo-romains, décorés de pilastres cannelés, la cathédrale, monument fort remarquable du XI^{e} ou du XII^{e} siècle, offre une grande quantité de pilastres, aussi distingués par leurs chapiteaux corinthiens largement sculptés, que par leurs cannelures hardiment profilées. Il est impossible de douter même un seul instant, qu'à Langres, comme à Autun la présence des arcs de triomphe, ornés de pilastres cannelés, n'ait déterminé les architectes de la cathédrale à se servir de pilastres semblables pour la décoration de cet édifice. La copie du modèle antique est incontestable. La région monumentale que nous venons d'indiquer d'une manière générale, comprenant la Bourgogne, le diocèse de Langres, le Nivernais et l'ancien Bourbonnais, est une des mieux caractérisées que l'on puisse signaler.

Ecole normande. — Une des écoles les plus illustres, et peut-être la plus féconde de la période romano-byzantine, fut l'école normande. Les monuments qu'elle nous a laissés ont été explorés et décrits avec soin

par la savante et laborieuse société des antiquaires de Normandie, et ont fourni à M. de Caumont les caractères qu'il assigne, dans son *Cours des antiquités monumentales*, aux édifices de l'époque romane. On observe dans ces constructions et dans celles des contrées limitrophes, soumises pour ainsi dire à son influence immédiate, une très-grande roideur dans les formes, l'emploi très-fréquent des moulures géométriques, l'absence absolue de ces gracieuses sculptures que nous avons admirées sur les bords de la Loire, dans le midi de la France et dans le Bourbonnais. Sous le rapport de l'exécution artistique, l'école normande se trouve dans un état d'infériorité déplorable. Le chapiteau des colonnes est taillé sans goût, et les moulures qui le constituent sont d'une barbarie que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. La base et le fût des colonnes sont également mal taillés, et quelquefois les trois parties qui composent la colonne sont si maladroitement assorties, qu'on a peine à croire qu'elles aient été faites les unes pour les autres. Plusieurs édifices importants portent ainsi des preuves inexplicables de la négligence et de l'incurie des architectes. Considérés sous le rapport de l'élévation et de l'étendue, les édifices normands n'ont rien d'inférieur à ceux des autres parties de la France. Nos grandes églises, dit M. de Caumont, n'étaient pas moins vastes que celles des provinces centrales et méridionales. D'un autre côté, elles offrirent, vers la fin du XIe siècle, un élément qui ne s'est pas aussi bien développé, à cette époque, dans beaucoup d'autres contrées de la France; je veux parler des tours. Nos belles tours carrées, surmontées de leurs pyramides élancées, telles que nous en possédons un assez grand nombre dans nos campagnes, n'existent, je crois, nulle part à la même époque, dans des proportions plus heureuses, et je ne serais pas surpris que l'impulsion donnée par Guillaume le Conquérant et ses successeurs à l'architecture militaire et à la construction des fiers donjons qui s'élevèrent à profusion des deux côtés de la Manche, eût inspiré nos architectes.

Nos plus belles tours d'églises se rapprochent effectivement beaucoup, au XIe siècle, par leur ordonnance, des beaux donjons de l'époque, et n'en diffèrent que par leur diamètre.

III.

Les savants, qui ont consacré leur vie à l'étude approfondie de l'archéologie, dit M. l'abbé Crosnier (1), à qui nous empruntons ce 3e paragraphe, se sont jusqu'à présent sérieusement occupés d'établir la géographie des différents styles d'architecture. Après avoir posé les principes généraux de la science, basés sur des observations constantes, ils ont remarqué certaines variétés dans l'ornementation, dans les moyens de consolidation, dans le plan même et le mode d'exécution, variétés qui dominaient dans toute une contrée et qui dans la contrée voisine admettaient de nouvelles modifications; de là ils ont conclu qu'il devait y avoir au centre de chacune de ces régions des écoles particulières qu'ils ont nommées écoles provinciales.

Des rayons s'échappaient de chaque foyer de lumière et se projetaient au loin en s'affaiblissant cependant en proportion de leur éloignement, une teinte plus pâle, une chaleur plus tempérée indiquaient les limites de chaque région. C'est d'après ces observations qu'on a établi une division de la France archéologique, et par suite autant d'écoles provinciales qu'on avait remarqué de variétés (1).

Nous sera-t-il permis d'élever timidement la voix sur cette importante question et de soumettre nos idées aux autorités graves qui déjà l'ont étudiée avec tant de persévérance? N'aurait-on pas admis trop exclusivement une pensée qu'aucune donnée historique ne confirme, et qui est destinée à demeurer indéfiniment à l'état de problème?

Tout en adoptant cette division purement territoriale, qui laisse encore bien des difficultés à résoudre, ne serait-il pas plus rationnel de reconnaître une autre influence prédominante partant des monastères, véritables foyers de toutes les lumières pendant le cours du moyen âge; en tenant compte toutefois du climat, des matériaux, des fonds plus ou moins abondants, des influences locales, des anciens monuments qui existaient encore et qui pouvaient servir de types, enfin en laissant une certaine latitude au génie de l'artiste, car l'art ne fut jamais ni despote ni esclave?

Pour bien comprendre la marche de l'architecture, il est important de faire avant tout une étude sérieuse de nos institutions civiles et religieuses.

Si nous jetons un coup d'œil sur la période romano-byzantine, nous sommes forcés de reconnaître pendant tout son cours l'influence des moines, en sorte qu'on pourrait l'appeler période monacale. A la fin du XIIe siècle, cette influence diminue et fait insensiblement place à l'influence sacerdotale ou plutôt épiscopale; puis, vers la fin du XIIIe siècle, déjà on reconnaît quelques tendances laïques.

Ce n'est pas sans raison que nous nommons période monacale les siècles antérieurs à l'époque ogivale; non-seulement les moines firent de leurs couvents autant d'académies où les sciences et les arts établirent leur sanctuaire, mais c'était au milieu d'eux que l'église recrutait ses pontifes, l'Etat ses administrateurs, tels que Suger, les rois leurs conseillers, tels que saint Bernard, j'allais presque dire les armées leurs chefs, car on sait qu'on voulait nommer le saint abbé de Cîteaux généralissime de la seconde croisade.

De leur côté, les chanoines vivaient en

(1) Notice sur les écoles d'architecture au moyen âge.

(1) Voir le mémoire lu par M. de Caumont, en 1839, au congrès scientifique de France, sur les régions monumentales.

communauté et formaient de véritables monastères dont l'évêque était l'abbé. Ils ne balançaient pas à admettre parmi eux comme autant de frères les moines les plus célèbres par leur science et leurs talents ; le titre d'écolâtre était presque toujours dévolu à l'un d'eux, et la seule différence qui existait entre l'école de la cathédrale et celle du monastère consistait en ce que cette dernière était souvent plus fréquentée, et que les princes eux-mêmes venaient s'y ranger sur les bancs. Le roi Robert et l'empereur Othon III avaient été les élèves du moine Gerbert, qui fut depuis le pape Sylvestre II.

D'un autre côté, personne n'ignore que la plupart de nos paroisses doivent leur origine aux monastères, et que les prieurs ou abbés, comme curés primitifs et souvent même seigneurs temporels, par suite des concessions des fondateurs, exerçaient une double influence.

Quand une terre avait été léguée à un monastère, on s'occupait pour l'exploitation d'y construire des maisons ou des cabanes, et on députait plusieurs moines pour surveiller les travailleurs et les diriger; mais on ne pouvait laisser ces ouvriers sans secours religieux, et les moines eux-mêmes, dont plusieurs étaient revêtus du caractère sacerdotal, ne pouvaient être privés des saints mystères; de là les chapelles rurales, les oratoires ; puis, à mesure que les défrichements s'opéraient, de nouvelles constructions devenaient nécessaires pour les populations qui venaient se grouper autour du petit prieuré, pour les *oblats* qui préféraient à la domination des seigneurs le doux et paternel empire des abbés. La simple chapelle devenant insuffisante faisait place à une église construite dans de plus vastes proportions.

Cependant l'Eglise voyait avec peine les moines chargés, par la force même des choses, du ministère pastoral; les fonctions de ce ministère, en partie toutes extérieures, lui paraissaient incompatibles avec une vie partagée entre la contemplation, l'étude et le travail des mains; elle réclama souvent par la voix de ses pontifes et dans ses conciles contre ces abus.

Malgré ces protestations réitérées, les moines exerçaient toujours par eux-mêmes dans beaucoup de localités les fonctions pastorales; presque toutes les paroisses du midi de la France étaient sous leur direction : *quia*, dit le concile d'Arles tenu en 1260, *major pars ecclesiarum parochialium hujus provinciæ ad monachorum vel conventuum regularium pertinet prioratus, de quorum collegiis aliqui consueverant in ipsis continue residere et de ipsis rationem reddere prælatis*, etc.

Ce qui avait lieu dans le midi de la France devait être plus fréquent dans le centre et en particulier dans la Bourgogne; nous pouvons nous en faire une idée par le nombre des paroisses qui étaient à la collation des prieurs ou abbés, car ce droit de collation n'était le plus souvent que le résultat du droit primitif de possession. Dans la circonscription actuelle du diocèse de Nevers on comptait plus de deux cent vingt-cinq églises dont les prieurs ou les abbés avaient le patronage.

Il est facile de comprendre l'influence que les moines ont dû avoir dans la construction de ces églises, les Bénédictins surtout qui en possédaient un si grand nombre. Au reste, à l'époque qui nous occupe, l'ordre de Saint-Benoît était à peu près le seul connu en Occident.

Les guerres des Sarrasins, les invasions des Normands, les luttes particulières des seigneurs pendant les VIII^e et IX^e siècles, avaient jeté les communautés religieuses dans un relâchement déplorable, suite inévitable de ces tristes circonstances; un grand nombre de monastères avaient été pillés, les religieux avaient été chassés avec violence ou s'étaient retirés par crainte ; en un mot, l'état monastique avait à peu près disparu en France, quand le pieux Bernon, premier abbé de Cluny, entreprit de réunir ces brebis dispersées et de les soumettre de nouveau à la discipline de leur saint fondateur. Trente ans plus tard, en 940, saint Odon continua cette réforme et tous les monastères de France reconnurent saint Benoît pour leur père commun. Aussi quand Hugues Capet donna de son lit de mort ses derniers avis à Robert, son fils, qui allait lui succéder, il lui adressa ces paroles : « Je t'adjure..... de ne « point écouter les vœux ambitieux des flat« teurs, en leur faisant un don funeste de « ces abbayes dont je te confie la protection « pour toujours; je souhaite également qu'il « ne t'arrive point, conduit par la légèreté « d'esprit ou ému par la colère, de distraire « ou enlever quelque chose de leurs biens ; « mais je te recommande surtout de veiller « à ce que pour aucune raison tu ne déplaises « jamais à leur commun chef, le grand saint « Benoît, etc. » (Helgaud, *Vie du roi Robert*.)

Jusque vers la fin du XI^e siècle, nous ne devons donc reconnaître qu'une seule école en Occident, l'école bénédictine, l'école monacale dont Cluny devint le centre pour la France. « Les moines, dit M. de Montalem« bert, préparaient et annonçaient, dans « leurs innombrables travaux d'art, l'avéne« ment de cette perfection de l'art catholique « qui a régné du XII^e au XV^e siècle... Saint-Gall « en Allemagne, le Mont-Cassin en Italie, « Cluny en France, furent, pendant plusieurs « siècles, les métropoles de l'art chrétien. « Plus tard, Saint-Denis, sous l'abbé Suger, « leur disputa cet honneur. A l'ombre de « son immense église, la plus grande de la « chrétienté, Cluny, avec les innombrables « abbayes qui relevaient d'elle, formait com« me un vaste foyer, où tous les arts rece« vaient ce développement prodigieux qui « devait attirer les reproches exagérés de « saint Bernard (1). »

Cette pensée du noble écrivain nous paraît la seule vraie, la seule incontestable. Déjà, avant lui, M. de Caumont et M. l'abbé Bou-

(1) *Annales archéologiques*, tome VI, III^e liv., *l'art et les moines*.

rassé, que nous nous plaisons à saluer comme nos maîtres en archéologie, l'avaient émise, mais sans lui donner aucun développement; leurs écoles provinciales effacent en quelque sorte l'école monacale : « Plusieurs monas« tères, dit M. Bourassé, formèrent des écoles « d'architecture célèbres pendant tout le « moyen âge (1). » Le savant directeur de la Société française est plus explicite : « Si les « abbayes, dit-il, pouvaient en quelque sorte « être considérées comme des écoles où se « perpétuaient les traditions relatives aux « arts et aux sciences, il y avait aussi hors « des cloîtres des ouvriers habiles, qui tra« vaillaient *sous la direction des évêques et « des moines architectes* (2). » Ces évêques, dont la plupart étaient tirés des monastères, et ces moines architectes, tout en employant des ouvriers laïques, ne s'écartaient pas des principes de l'école monacale, puisque les travaux s'exécutaient sous leur direction.

Cependant une grande révolution devait s'opérer dans l'architecture. Les reproches exagérés de saint Bernard ne laissaient pas que d'avoir quelque fondement; Cluny s'était éloigné insensiblement de sa simplicité primitive et de son ancienne ferveur; sa prospérité toujours croissante et ses immenses richesses avaient établi parmi ses religieux un relâchement qui rendait une réforme nécessaire; c'est ce qui donna naissance aux nouveaux ordres qu'on vit surgir à la fin du XI^e siècle et pendant le cours du XII^e.

La grande famille de saint Benoît se divisa; les uns se contentèrent de la règle mitigée de Cluny, les autres se rapprochèrent le plus possible des saintes prescriptions de leur fondateur; Cîteaux surtout, qui sous saint Bernard parvint au plus haut degré de perfection, marcha en tête de cette réforme.

Le saint abbé lutta avec énergie contre le luxe immodéré des moines de Cluny, et condamna les excessives dépenses qu'ils faisaient dans la construction et dans l'ornementation de leurs églises. Sa voix puissante eut du retentissement, et ce fut lui, peut-être, qui prépara la noble et élégante simplicité qui devait, au siècle suivant, succéder à la luxuriante ornementation du XII^e siècle.

Quoi qu'il en soit, l'école monacale se divisa aussi sous le rapport de l'art, et forma, au XII^e siècle, deux célèbres académies, celle de Cluny et celle de Cîteaux; autour de cette dernière vinrent se grouper les nouveaux ordres monastiques, comme elle enfants de la réforme.

Nous pourrions donner comme type de l'école de Cluny les églises de Vézelay et de la Charité-sur-Loire, et comme type de l'école de Cîteaux l'église de Pontigny; les deux premières, si remarquables par la richesse de leur ornementation, la dernière si belle par la pureté des lignes, si majestueuse dans ses proportions, mais dépourvue de tous les ornements que les deux autres offrent avec profusion.

Si nous admettons les écoles provinciales sans tenir compte de l'influence immense qu'ont eue sur l'architecture religieuse Cluny et Cîteaux, nous rencontrerons une foule de difficultés insurmontables. Nous demanderons d'abord à quelle époque ont commencé les écoles territoriales? quel a été le centre de chacune? quels en ont été les fondateurs? Leurs développements, leurs modifications, leurs fusions, les exceptions aux règles adoptées pour chaque école et qu'on rencontre partout, seront autant de questions insolubles.

Pourquoi, sur différents points, certains ornements, certaines dispositions exceptionnelles? Pourquoi, par exemple, au milieu des voûtes sphéroïdes de la Touraine, rencontre-t-on les voûtes pyramidales de Loches, et au milieu des voûtes en berceau de la Bourgogne les voûtes en sillons de Tournus?

Pourquoi, dans une même contrée, qui devrait naturellement être soumise à la même influence, des édifices voisins et contemporains présentent-ils une si grande variété de formes et d'ornements? Pourquoi les églises de Vézelay et de Pontigny, l'une et l'autre en Bourgogne, à quelques lieues de distance et construites dans le même temps, n'ont-elles pas la même physionomie?

Pourquoi, au contraire, dans des régions éloignées, placées sous un autre ciel, habitées par des peuples de mœurs différentes, rencontrons-nous des églises qui semblent avoir été construites par un même architecte? Pourquoi les cloîtres de Moissac et d'Arles nous offrent-ils les colonnes cannelées, godronnées, torses, épanelées, etc., qu'on rencontre si fréquemment dans la Bourgogne? Pourquoi les pilastres ornementés de la Charité-sur-Loire sont-ils reproduits dans le cloître de Saint-Aubin d'Angers? Pourquoi les tours carrées de la Normandie se retrouvent-elles à Saint-Germain d'Auxerre, à la Charité-sur-Loire, etc.? les chevrons brisés sur plusieurs églises des Amognes, au centre du Nivernais? Pourquoi au pied des montagnes du Morvand, l'église de Semelay offre-t-elle l'exception que signale M. Mallay dans celle de Notre-Dame des Miracles à Mauriac? au-dessus de la base et dans l'espace compris entre le dernier membre et un astragale une large bandelette garnie d'ornements variés; à Mauriac ce sont des branches de pin, etc.; à Semelay ce sont des roses ou des marguerites.

Admettons seulement les écoles provinciales, et la plupart de ces questions restent sans réponses; les écoles monacales au contraire semblent nous donner le mot de l'énigme.

On ne doit pas perdre de vue ce que nous avons dit, que l'art n'était ni despote ni esclave; on suivait en général les principes de l'école, mais il n'était pas interdit aux hommes de génie de tenter des essais et de cher-

(1) *Archéologie chrétienne.*
(2) *Histoire de l'Architecture religieuse au moyen âge*, p. 99.

cher à vaincre certaines difficultés; on permettait même quelquefois aux moines dont on reconnaissait les talents et les vertus, de sortir de leurs monastères pour aller visiter d'autres pays et étendre leurs connaissances artistiques; c'est ce qui nous explique ces monuments qui portent un cachet tout particulier, fruit d'une création ou d'une fusion.

Ne nous étonnons plus de rencontrer dans une même contrée des édifices voisins et contemporains avec une physionomie toute différente; recherchons l'ordre monastique qui leur a donné naissance. En Bourgogne Pontigny, les restes de l'abbaye de Bourras et l'église de Saint-Verain ne ressemblent en rien à Vézelay, à Donzy-le-Pré, à la Charité-sur-Loire; les premières églises appartenaient à Cîteaux, les secondes à Cluny. En 1097, Yves de Chartres consacra l'église de Saint-Etienne de Nevers, et le pape Pascal II, en 1106, consacra l'église de la Charité-sur-Loire; ces deux églises, à six lieues seulement de distance, sont d'un style bien différent; l'une fut construite primitivement pour les chanoines réguliers de Saint-Sylvestre, l'autre est la fille aînée de Cluny. C'est ainsi que dans notre Bourgogne qu'on regarde comme le centre d'une des écoles les plus célèbres d'architecture, école dont les caractères sont plus distincts, on croirait de lieue en lieue changer de province.

Ces caractères de l'école bourguignonne, que je nomme école de Cluny, si nous les rencontrions seulement à Vézelay, à la Charité-sur-Loire, à Donzy-le-Pré, à Saint-Révérien, à Saint-Pierre le Moutier, à Saint-Sauveur et à Notre-Dame de Nevers, dans la plupart de nos églises rurales amognes, à Paray-le-Monial, à Tournus, etc., nous ne pourrions peut-être pas les apporter en preuve de la cause que nous défendons, car si toutes ces églises étaient sous la dépendance de Cluny, elles se trouvaient aussi dans les limites de l'ancienne Bourgogne; mais nous retrouvons les mêmes caractères à Souvigny en Bourbonnais, à Saint-André le Bas à Vienne, dans les deux églises de Gaillac, à Saint-Pierre de Moissac, au narthex de Saint-Guillem du Désert, au milieu des débris de l'église d'Aniane; puis, si nous nous reportons vers l'ouest, après avoir reconnu les mêmes caractères de Saint-Benoît-sur-Loire, nous les découvrons encore dans les cloîtres de Saint-Aubin d'Angers et dans l'église de Saint-Jacques de Nantes; partout le même genre d'ornementation, les mêmes histoires, les mêmes symboles. Toutes ces églises appartenaient à Cluny; toutes semblent faire partie de la même famille, toutes sont sœurs, et on les reconnaît de suite, malgré le teint basané des unes sous un soleil plus ardent, malgré les manières plus ou moins élégantes des autres. *Non facies una nec diversa tamen.*

Ici j'aurai à répondre à une objection qui pourrait m'être faite; ces caractères que j'attribue à l'école de Cluny doivent se rencontrer, on le conçoit, dans les monuments qui en dépendaient; mais pourquoi les retrouve-t-on dans des églises qui n'ont jamais appartenu à l'ordre de Saint-Benoît? par exemple à Saint-Trophime d'Arles, à Saint-Maurice de Vienne, à Saint-Vincent de Châlons-sur-Saône, à Saint-Caprais d'Agen, aux portails latéraux de Saint-Etienne de Bourges, dans les deux églises de Saumur, etc.

Nous répondrons que le talent de ces moines architectes ne s'appliquait pas seulement aux édifices dépendant de leur ordre, mais que souvent on profitait de leur présence dans une contrée pour leur confier la direction d'autres monuments, ou du moins on puisait des inspirations dans leurs œuvres. Aussi ces églises qui présentent les caractères de l'école de Cluny avaient toutes dans leurs environs quelques chefs-d'œuvre de cette école célèbre. Saint-Trophime d'Arles est peu éloigné de Saint-Gilles; Saint-Maurice de Vienne est auprès de Saint-André le Bas; Saint-Caprais d'Agen n'est qu'à quelques lieues de Moissac; Saint-Vincent de Châlons fut construit à l'ombre de la basilique de Cluny, et Saint-Etienne de Bourges devait ressentir l'influence des Bénédictins qui avaient établi leur monastère auprès de l'église primatiale.

Quant aux églises de Saumur, Saint-Pierre et Saint-Nicolas, auxquelles je joindrai l'église de Nantilly, après les avoir visitées, non sans maudire certaines restaurations des plus absurdes, je crus reconnaître des églises de Cluny, et je fis paraître la joie qu'éprouvait Raguel à la vue du jeune Tobie : *Intuensque Tobiam Raguel, dixit Annæ uxori suæ : Quam similis est juvenis iste consobrino meo* (*Tob.* cap. VII) ! On aime à revoir des traits de famille. Je pensai aussitôt que Saumur était une ville toute monacale comme la Charité-sur-Loire, et de suite je demandai à l'aimable vicaire de la Visitation, qui était mon *cicerone*, si les Bénédictins n'avaient pas eu autrefois un couvent dans cette ville? Sa réponse négative me déconcerta; c'était la première fois que l'histoire locale se trouvait en défaut avec mes principes. J'insistai, j'avais à cœur de ne point demeurer dans le doute. Bientôt j'appris avec plaisir que les trois églises de Saumur venaient confirmer mon opinion. Saumur n'était pas, il est vrai, une ville monacale, mais à deux kilomètres de ses murs s'élevait le monastère de Saint-Florent, dépendant de Cluny.

J'ai dit plus haut que la simplicité et la majesté étaient les caractères de l'école de Cîteaux; sans entrer dans les détails, aux types que j'ai indiqués pour la Bourgogne, Pontigny, Saint-Verain, les ruines de Bourras, je me contenterai de joindre l'abbaye des Veaux de Cernay près Paris, et Font-morigny, au diocèse de Bourges. Au reste, lorsque je développai cette thèse au congrès de Tours, je remarquai des signes d'assentiment sur différents points de la salle, et je remercie sincèrement M. Lecointre-Dupont de Poitiers, d'avoir bien voulu confirmer les observations que j'ai faites en France par des observations analogues qu'il a faites en

Angleterre : les caractères de Cîteaux dominent dans les églises anglaises, nous a-t-il dit, parce qu'en Angleterre l'ordre de Cîteaux était plus répandu que celui de Cluny (1).

Ne faudrait-il pas reconnaître la même influence dans l'architecture normande?

Nous pourrions apporter encore en preuve des écoles monacales certaines dispositions que nous avons remarquées dans le Midi et qui sembleraient être tout à fait en opposition avec le mode d'architecture adopté dans cette contrée.

On a prétendu que le style ogival ne s'y est implanté qu'avec peine, qu'il s'y trouve en retard d'un siècle; sans examiner si cette assertion devrait être adoptée d'une manière absolue, et ne pourrait pas être contredite par certains monuments, par exemple, par la chapelle de la cité à Carcassonne, d'un gothique aussi pur que la Sainte-Chapelle de Paris, et construite à la même époque; nous pouvons assurer que l'école de Cluny, qui tenait à ses arcs-doubleaux de forme ogivale et qui les avait adoptés de bonne heure, comme nous le voyons à la Charité-sur-Loire, à Tournus, etc., les introduisit dans la plupart des églises du Midi dès les commencements du XII^{e} siècle. Nous trouvons ces arcs très-élancés à Saint-Gilles (restes du transsept), à Aix, à Tarascon, à Saint-Guillem-du-Désert (narthex), à Gaillac, à Agde, à Saint-Caprais d'Agen; le cloître de Moissac surtout, construit en 1100, a ses arcatures aussi élancées qu'on les trouve ailleurs au XIII^{e} siècle.

Nous avons parlé des deux écoles de Cluny et de Cîteaux; nous pourrions y joindre une troisième école qui parut plus tard, et qu'on pourrait appeler militaire : les principes de cette école auraient été établis par les chevaliers de Malte et par l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem. Le Midi où ces ordres étaient plus répandus offrait un grand nombre de ces églises forteresses; mais on en retrouve encore dans le centre de la France; notre savant et honorable ami, M. Georges de Soultrait, dans sa *Statistique monumentale du département de la Nièvre*, cite la chapelle des Templiers de Fouilloux; son tympan triangulaire, sa croix potencée cantonnée de l'alpha et de l'oméga, son double étage, l'un consacré à la prière et l'autre aux combats, sont loin d'être en rapport avec les autres églises voisines; on dirait un habitant du Midi égaré dans les bois du Nivernais.

ECRAN. — I. Un écran est une barrière transparente de pierre, de bois ou de métal, élevée autour du chœur et du sanctuaire, ou seulement en avant du chœur. *Voy.* CLÔTURE DU CHOEUR. L'écran se place encore au-devant d'une chapelle, autour d'un tombeau, autour d'un endroit réservé, etc. L'observation des faits ne nous apprend pas que cette espèce de barrière ait été assujettie dans ses formes à des règles particulières. On y voit régner l'arbitraire le plus complet, et le goût de l'artiste en détermine la hauteur, l'élégance et la richesse. Dans les églises d'Angleterre, on observe une grande quantité d'écrans ou *screens* à jour, dont les panneaux inférieurs, pleins et représentant un soubassement, sont ornés de sculptures, de dorures et de peintures.

Il ne faut pas confondre les écrans avec les clôtures de certaines de nos grandes églises, comme les cathédrales d'Amiens, de Chartres, de Paris et d'Alby. Les écrans sont découpés à jour généralement, tandis que les clôtures de chœur proprement dites sont solides, bâties en pierre, ornées de bas-reliefs également en pierre, et ne sont aucunement transparentes. Si quelques écrans ne sont pas découpés à jour, on ne les conserve dans cette espèce de clôture nommée *écran* ou *screen*, que parce qu'ils sont en bois, d'une très-faible épaisseur, et d'une construction particulière. Nous avons placé au mot CLÔTURE une notice assez étendue sur les *screens* anglais.

En France, nous ne possédons plus rien d'analogue aux clôtures en bois découpées à jour, encore si nombreuses dans les églises d'Angleterre, où elles se sont conservées en opposition avec certaines idées des prétendus réformés. Ce n'est pas que ce genre de décoration ait été inusité chez nous; mais le temps, le changement des goûts, et surtout la révolution de 1793, ont amoncelé des ruines de toute espèce.

II.

Dans un grand nombre de cathédrales d'Angleterre, les croisillons du transsept sont séparés de l'intertranssept par une espèce de grande clôture, d'un travail plus ou moins riche, d'une dimension plus ou moins considérable, d'un effet peu agréable. Des antiquaires ont également appelé *écran* ou *screen* cette espèce d'immense barrière, dont l'architecture seule a fait les frais. Nous avons en France une disposition analogue à la cathédrale de Nevers, et surtout à l'église romano-byzantine de Saint-Etienne de Nevers. Dans ce dernier édifice, à la naissance des branches du transsept, on remarque une grande arcade surmontée d'une suite de petites arcades à plein cintre, simulant assez bien une galerie découpée à jour. De cette manière l'intertranssept se trouve à peu près complétement isolé des deux croisillons. Cette disposition, extrêmement rare en France, curieuse par son originalité, paraît être la continuation du triforium.

III.

Un système particulier de décoration donne à la façade de la cathédrale de Strasbourg une physionomie spéciale. Les moulures sont disposées sur deux plans diffé-

(1) Ces principes avaient été simplement indiqués au congrès scientifique de Tours; comme une question analogue avait été posée dans le programme du congrès archéologique de Bourges, l'auteur donna à sa pensée plus de développement. Deux savants belges, qui faisaient partie du congrès, vinrent le féliciter et l'assurer que les monuments de Belgique confirmaient ses observations.

rents, de manière que les moulures extérieures se détachent entièrement de celles qui sont en application sur les murailles et forment claire-voie, comme un réseau de dentelle en pierre. Cette combinaison ingénieuse produit un effet surprenant. On serait tenté de croire que les ornements sont placés derrière un riche *écran* découpé à jour. On a peine à concevoir la somptuosité de cette décoration, et quoiqu'il en résulte, à distance, un peu de confusion dans les lignes, on est presque ébloui à l'aspect de ces prodiges de sculpture.

IV.

Il est encore une autre espèce d'écran de pierre nécessairement à jour, qui s'est posé quelquefois devant un membre d'architecture, comme pour le doubler. On voit ainsi se dessiner, devant une baie de fenêtre ou de clocher, une autre baie dont les meneaux répètent ceux de la fenêtre, ou tiennent lieu de ceux de la baie qui en est dépourvue. L'écran est aussi parfois le réseau formé par les nervures compliquées d'une voûte, reproduites identiquement par une sorte de treillis de pierre détaché, isolé et enlevé avec un art infini, et se soutenant par la seule adresse de l'appareil.

ECRITURE. — Les quelques détails que nous donnons ici sur l'écriture sont indispensables au point de vue archéologique, surtout pour l'intelligence de l'article INSCRIPTIONS MURALES.

I. *Du peuple à qui est due l'invention de l'écriture.* — Quel est le peuple à qui l'invention de l'écriture appartient primitivement? C'est un point qui n'est pas aisé à décider. Cependant on peut dire que, de toutes les écritures alphabétiques, la chaldaïque, l'égyptienne et la samaritaine ou phénicienne sont les seules qui puissent entrer en lice pour disputer d'antiquité. On tombe assez d'accord sur ce fait général; mais pour descendre dans le particulier, c'est autre chose; les sentiments sont fort partagés. Une foule d'auteurs, Pline (*Hist. nat.*, l. VII, c. 56); Cicéron (*De natura Deorum*, lib. III); Jamblique (Lib. *De Myster.*, cap. *De Deo et de diis*); Tertullien (*De Coron. milit.*, cap. 8; *De Testim. anim.*, c. 5, 9); Plutarque (*Sympos.*, lib. XX, c. 3); Diodore de Sicile (Lib. II); tous cités par M. Schuckford (*Histoire du Monde*, t. I, p. 228, et t. II, p. 216, 288), défèrent cette gloire à l'Egypte, et attribuent l'invention des lettres au fameux Taaut, fils et secrétaire de Misraïm; mais ces auteurs ne marquent pas distinctement si ces lettres étaient hiéroglyphiques ou épistolographiques. Le premier et le dernier des auteurs cités en rapportent réellement l'invention aux Phéniciens. Le P. Kircher (*OEdip. Ægypt.*, t. III, *diatrib.* 2), s'est porté pour les Egyptiens, jusqu'à prétendre déterminer la figure des lettres; mais il a été vivement réfuté par l'abbé Renaudot (*Mém. de l'Acad. des Inscript.*, t. II, p. 248, 255). La découverte du jésuite aurait été d'autant plus avantageuse, si elle avait réussi, que de tous les monuments égyptiens, obélisques et momies, quelque nets et distincts qu'en fussent les caractères, on n'a pas encore pu parvenir à en former un alphabet régulier, bien loin d'avoir trouvé des rapports entre quelques autres alphabets et le leur. Ce que le P. Kircher n'a pas fait, l'a été par Champollion. *Voy.* HIÉROGLYPHES.

Buxtorf (*Dissert. de litteris hebraic.*, V, 2); Contingius, Spanheim, Meier, M. Morin (*Exercitat. de ling.*, part. II, c. 5, 6); M. Bourguet, savant protestant, etc., etc., se sont déclarés ouvertement pour la chaldaïque, qu'ils regardent comme la langue primordiale d'où sortent toutes les autres; mais ils ne sont fondés que sur des arguments de convenance et des probabilités qu'on peut détruire par des vraisemblances encore plus fortes. La simplicité des caractères de cette écriture, un des plus forts de leurs motifs, n'est ni plus grande que celle des caractères samaritains, ni soutenue également dans toutes les lettres. Un inconvénient qui peut ruiner ce système, c'est qu'il n'est pas possible de dériver les lettres grecques, les premières qui aient été portées en Europe, des chaldaïques; au lieu qu'elles naissent manifestement des phéniciennes, et que de plus on ne saurait produire des caractères chaldaïques qui ne soient au moins postérieurs d'un ou de deux milliers d'années aux plus anciens monuments des Grecs dont on a connaissance.

II. *L'invention de l'écriture due aux Phéniciens.* — Enfin tout dépose exclusivement en faveur de l'antiquité de la langue phénicienne. Par la Phénicie on n'entend pas seulement les villes de la côte maritime de la Palestine, mais de plus la Judée et les pays des Chananéens et des Hébreux.

Hérodote lui-même (*Lib.* II, *col.* 104), par les Phéniciens, désignait évidemment les Hébreux ou les Juifs; puisque, selon lui, les Phéniciens se faisaient circoncire, et que les Tyriens, les Sidoniens, n'étaient point dans cet usage. Par écriture phénicienne on entend donc la samaritaine, c'est-à-dire l'ancien hébreu (Souciet, *Dissertation sur les médailles hébraïques*, p. 4), différent de l'hébreu, carré ou chaldaïque, qui est le moderne, que les Juifs ont adopté depuis la captivité de Babylone, ainsi que l'ont pensé saint Jérôme, saint Irénée, Clément d'Alexandrie, etc., etc. (*Dissert.* 2, *de præstantia et usu numism. antiq.*, t. I, p. 70).

Les auteurs qui adjugent l'antiquité à l'écriture samaritaine sont sans nombre. Genebrard, Bellarmin, le P. Morin, Huet, dom Montfaucon, dom Calmet, Renaudot, Joseph Scaliger, Grotius, Casaubon, Walton, Bochard, Vossius, Prideaux, Capelle, Simon, etc. se sont hautement déclarés en faveur de ce sentiment, et ils sont appuyés sur les auteurs anciens et sur l'analogie des caractères samaritains avec les caractères grecs; ressemblance nécessaire pour obtenir la gloire de l'antiquité, puisque les derniers se perdent dans la nuit des temps, et que cependant ce ne sont point eux qui les ont inventés.

En combinant la descendance des lettres, il en résultera beaucoup de jour sur ce système, et un nouvel appui pour le dernier sentiment.

III. *Les Grecs tiennent l'écriture des Phéniciens.*— Les Grecs ont reçu leurs lettres, c'est un fait; mais de qui les tiennent-ils? Dom Calmet (*Dissert.*, t. I, p. 24); dom Légipont (*Dissertat. philogico-bibliograph.*, § 4, m. 9, c. 10, p. 114); Schuckford (*Hist. du Monde*, liv. IV, p. 222), décident que les Grecs en sont redevables aux Egyptiens, et cela sur la foi de Vossius qu'ils citent à tort. Toutes les preuves de ce dernier (*De Arte gramm.*, lib. I, cap. 10) se réunissent au contraire en faveur de Cadmus, qui, selon le président Bouhier (*De priscis Græc. et Latin. litteris Dissert.* n. 3), quoique Egyptien d'origine, était né en Phénicie, et y apprit les lettres, qu'il communiqua aux Grecs. Ce dernier sentiment de l'académicien est garanti dans Vossius (*De Arte gramm.*, p. 44), par Hérodote, Denis d'Halicarnasse, Pline, Clément d'Alexandrie, Victorin, saint Isidore, Suidas, et même Plutarque. Donc Cadmus, parti de Phénicie, porta aux Grecs les premières lettres qui furent depuis appelées ioniques. Mais il a été dit plus haut que par les Phéniciens on entendait les Hébreux : donc les Grecs doivent l'origine de leur écriture aux caractères samaritains. Les caractères grecs, parfaitement semblables aux phéniciens dans l'origine, se sont à la vérité écartés un peu, avec le temps, de leur figure primitive (Renaudot, *Mém. de l'Académ.*, t. II, p. 249); mais ils laissent voir encore nombre de traits de ressemblance, et les monuments des Grecs les plus antiques, comparés aux monnaies et médailles des Samaritains les plus anciennes, présentent des caractères absolument semblables. L'écriture la plus ancienne de l'Europe nous vient donc du samaritain, et non du chaldaïque, avec lequel elle n'a aucun trait de conformité, ni de l'égyptienne, avec laquelle elle n'a pas plus de rapport.

IV. *Les Latins la tiennent des Grecs.* — Les Pélasges, premier peuple de la Grèce, soit par la voie de la navigation, soit par les colonies grecques qui passèrent en Italie, portèrent premièrement leur forme d'écriture chez les Etrusques. Aussi, depuis les lumières jetées sur la littérature étrusque, on voit que de dix-huit lettres qui composaient l'alphabet de ces derniers, huit sont exactement semblables à autant de caractères samaritains, et six autres ont, avec un pareil nombre de samaritains, des traits apparents de conformité. Mais dix des lettres étrusques sont évidemment les mêmes que les nôtres, et les huit autres en approchent fort : donc nos lettres, par l'entremise des Latins et des Grecs, nous viennent des Samaritains. La ressemblance des nôtres avec celles des Grecs est trop apparente dans les lettres initiales A, B, E, H, I, K, M, N, O, T, Y, Z, pour qu'on puisse avoir le moindre doute sur leur origine : il ne serait pas même difficile de prouver l'affinité des autres lettres. Les Grecs, par exemple, ont rendu leur gamma carré et rond ; les Latins en ont fait autant de leur C ; le delta n'est que le D incliné des Latins, dont le ventre est en pointe. Les Grecs se sont servis de notre L, à cela près que, comme dans notre écriture cursive, ils ont relevé le trait d'en bas. On voit, dès les temps les plus reculés, des R semblables à peu près aux nôtres. Le sigma, que les plus anciens manuscrits représentent sans base, et qu'ils pointent un peu, revient très-fort à notre S. L'U des Grecs, sous la forme d'un Y, a souvent manqué de pied, et par conséquent nous a donné notre V consonne. Enfin on ne trouve guère que le Θ et le Ξ, c'est-à-dire le théta et le xi, que les Latins n'aient point acceptés.

Pour conclure cet article et concilier les différentes opinions qui tiennent ou pour les Egyptiens, ou pour les Chaldéens, ou pour les Phéniciens, on pourrait déférer aux Hébreux, Chaldéens d'origine, et limitrophes de la Phénicie, l'honneur d'une découverte qu'ils auraient d'abord portée en Egypte, où les hiéroglyphes étaient déjà fort accrédités.

V. *Matières subjectives de l'écriture.* — Les matières subjectives de l'écriture, ou sur lesquelles on a tracé les pensées, ont suivi la marche, les progrès et la gradation de l'esprit humain. Selon dom Calmet (*Dissert. sur la forme des livres*, p. 24, 25, 26), l'usage des tables de pierre et de bois pour écrire est le plus ancien dont nous ayons connaissance. Dom Légipont (*Dissert.* 2, *de manuscript.*, § 3) est aussi de ce sentiment, soit que ces tables fussent ou ne fussent point enduites de cire, encore cette dernière forme ne paraît-elle que peu avant la captivité de Babylone (Lib. IV *Regum*, cap. XXI, 13). Le premier de ces auteurs, *ibid.* deux pages plus bas, tombe cependant d'accord que les rouleaux sont de la plus haute antiquité, et qu'on en trouve des vestiges dans le livre de Job. Il faudra donc conclure que le bois, comme matière qui n'avait pas besoin d'une grande préparation, servit le premier à l'écriture pour toutes sortes d'actes; mais que les rouleaux ou d'écorce ou de feuilles d'arbres, comme moins volumineux, le suivirent de fort près, et que les pierres, les briques et les métaux furent bientôt mis en œuvre pour conserver des monuments à la postérité la plus reculée. Telles furent les Tables de la Loi, les hiéroglyphes des Egyptiens sur les pyramides et obélisques (Pline, *Hist.*, lib. VII, cap. 56); les douze pierres précieuses chez les Juifs (*Tract. divi Epiph de* 12 *gemmis*, t. II, p. 227, 233, édit., Patav); les lois de Solon inscrites sur des tables de bois (Aul. Gel., *Noct. antiq.*, lib. II, cap. 12); les lois des douze Tables chez les Romains, gravées sur l'airain; les lois pénales, civiles et cérémoniales des Grecs, inscrites sur des tables de pareille matière, qu'ils appelaient CYRBES, κύρβεις (*Thes. ling. Græcæ*). On dit même qu'un incendie fit périr, sous Vespasien, trois mille tables de bronze, conservées au Capitole, où étaient écrites leurs lois, leurs traités d'alliance, etc., etc., selon leur

usage (*Machab.*, cap. VIII, c. 14; — Cicéron, *De Divinis*, lib. II; — Tite-Live, *Décad.* 1, lib. III; — Pline, *Hist.*, lib., XXXIV, cap. 9; — Jul., *Obseq. libell. de Prodigiis*, cap. 122; — Ovid., lib, I, *Metamor.*). De pareilles tables d'airain ou de cuivre ont servi quelquefois d'espèces de papiers terriers (Siculus Flaccus, *De condit. agror.*, p. 20; — Hygen, *De limitibus constituendis*, p. 132); c'est-à-dire qu'on y représentait le plan et les bornes d'une terre; on les déposait ensuite dans les archives des empereurs. On en usait ainsi au premier siècle de l'Eglise. Au IVe, pour la promulgation d'une loi dans les villes de l'empire, on se servait, ou de tables de pareilles matières, ou de tablettes de bois enduites de céruse, ou de nappes de linge : ces dernières étaient d'un grand usage dans l'antiquité (*Cod. Theodos.*, lib. II, tit. 27, et Tite-Live, *Décad.* 1, lib. IV). On les appelait *lintei*, suivant Pline (lib. XIII, cap. 11), et *carbasini*, selon Claudien (*De Bello Gothico*). Que les tables de plomb aient servi de matières à l'écriture (*Job*, c. XIX, v. 24), et une infinité d'auteurs en font foi (Kircher, *Museum*, tab. 10; — *Paleograph. græca*, p. 16; — *Antiquité expl.*, tom. II, p. II, liv. III, ch. 8, n. 4; — *Dionys. Cassii*, lib. XLVI; — *Plinii*, lib. XIII, cap. 11); mais il n'est guère probable, quoique Pline l'avance (lib. XIII, cap. 11), qu'on ait formé des rouleaux de cette matière comme du linge. Comment plier et déplier des lames de plomb sans les casser, du moins à la longue? En général, les pierres, les marbres et les métaux, employés chez les Grecs et les Latins à éterniser les monuments, sont d'une rareté incroyable chez les modernes. On a souvent parlé de livres en lames d'or, d'argent ou de bronze; mais il est fort rare de rencontrer de semblables monuments; il l'est encore plus de trouver des diplômes gravés sur ces métaux, ou même sur le plomb et l'ivoire. On ne connaît que quatre pièces de cette espèce (*De Re dipl.*, p. 38) : la première du pape Léon III, la seconde de Luitprand, roi des Lombards; la troisième sous Charlemagne est violemment suspectée; et la quatrième de Jean, évêque de Ravenne. Des tables de plomb furent la matière des deux premières, l'airain de la troisième, et la pierre de la quatrième.

L'ivoire (Ulpian., *Dig.*, lib. XXXII, leg. 52), le buis, le citron, et même l'ardoise (Hugo, *De prima scribendi origine*, p. 94), furent mis également à contribution. C'était même une distinction accordée aux empereurs romains que tous les arrêts du sénat qui les regardaient, fussent inscrits sur des livres d'ivoire. Quand ces livres n'étaient composés que de deux feuilles, on les nommait diptyques, et quand ils en avaient plusieurs, on les appelait en général polyptyques, Pollucis *Onomasticon*) Voy. Diptyques.

On trouve, dans quelques archives, des actes écrits sur des bâtons et sur des manches de couteaux. Sur le manche d'ivoire d'un couteau conservé jadis dans les archives de la cathédrale de Paris (Lebeuf, *Dissert. sur l'histoire du diocèse de Paris*), on lit un acte de donation du commencement du XIIe siècle, faite à cette église. Un pareil instrument était autrefois gardé dans l'abbaye de Ronceray à Angers (*Annal. benedict.*, t. VI, p. 219).

Pline l'historien (Lib. XIII, cap. 11), et Isidore de Séville (*Orig.*, lib. VI, cap. 12), nous sont garants qu'on a écrit autrefois sur des feuilles de palmier et sur d'autres plantes. Les Syracusains, pour proscrire quelqu'un du gouvernement (Diod. Sicul., lib. II, p. 286), écrivaient son nom sur des feuilles d'olivier. La chose n'est pas unique, puisque, dans les Indes Orientales (*Relat. des Philip.*, p. 4; *De la Chine*, par Boym, p. 209), on voit cette manière d'écrire encore usitée. Les Athéniens, mécontents de quelque citoyen, écrivaient son nom sur des écailles, et c'était opiner pour la proscription : de là est venu le fameux *ostracisme*. On a déjà vu que le bois avait été une matière subjective de l'écriture; mais il est bon de savoir comment on écrivait. Ou les tablettes étaient toutes nues, ou elles étaient enduites.

Dans le premier cas, elles s'appelaient *schedæ* chez les Romains (Vossius, *De Arte gramm.*, lib. I, c. 38), et *axones*, ἄξονες, chez les Grecs. C'est ainsi que les Romains, avant qu'ils eussent introduit l'usage de graver leurs lois sur le bronze, les inscrivaient sur des tables de chêne (Dionys. Halicarn., lib. IV *Antiq.*, c. 50). De ces tables de bois on faisait les livres, *codices*, qui, étant gravés sans enduit, étaient par conséquent ineffaçables (Vossius, *de Arte gramm.*, p. 132).

Dans le second cas, taillées plus en petit, elles étaient recouvertes ou de cire, ou de craie, ou de plâtre. La première espèce s'appelait *ceræ*, et en général elles se nommaient *tabulæ*. La cire était assez communément verte ou noire : au moins celles des tablettes qui nous restent paraît-elle noire, ou d'un vert si obscur qu'il est difficile de le distinguer du noir. Il est probable qu'il y entrait de la poix ou autre matière semblable pour lui donner la consistance qu'on y remarque. On en conservait avant la révolution, aux abbayes de Saint-Germain des Prés et de Saint-Victor. Ces tablettes n'étaient quelquefois enduites que d'un côté, quelquefois des deux. Au moyen de bandes de parchemin collées de distance en distance sur le dos de ces ais, et rapprochées les unes des autres, on en formait des livres reliés assez proprement, que l'on appelait *codicelli*. Lorsque les pages étaient remplies et que l'écriture qui y était tracée n'intéressait plus, on l'effaçait en rendant uni l'enduit de cire, et alors on s'en servait de nouveau au même usage; c'est ce qui fait que l'on y déchiffre encore quelquefois des traits d'une écriture antérieure à celle que l'on y lit, et qu'on n'en trouve guère de plus ancienne que le XIVe siècle. L'usage des tablettes a duré jusqu'à ce que le papier de chiffon ait prévalu, c'est-à-dire vers le commencement du XIVe siècle : elles servaient assez communément à des journaux d'itinéraires.

En général, l'usage de graver les lettres, ou

de les écrire sans liqueur, semble avoir précédé toutes les autres écritures. Il se trouve encore des nations qui tiennent à cette ancienne manière (*Atlas Sinicus*, præf., p. 184).

Tel est à peu près tout ce que l'on peut dire sur la matière des plus anciens monuments que l'on pourrait quelquefois rencontrer; car, pour ce qui regarde la matière des chartes ou diplômes proprement dits, quoiqu'il soit certain qu'on ait écrit sur des intestins d'éléphants et d'autres animaux (*Palæograph.*, p. 16; — Isidore, lib. VI, c. 11), on en peut cependant réduire la matière aux peaux et aux papiers, puisqu'on n'en connaît pas des espèces précédentes.

Cet article est extrait du *Dictionnaire* de dom de Vaines, t. I, p. 414 et suiv.

ECU ou Ecusson. — En blason, on appelle *écu* ou *écusson* le bouclier sur lequel les gentilshommes placent les métaux, couleurs ou fourrures et les pièces de leurs armoiries. C'est le bouclier qu'a déterminé la forme de l'écusson. On réserve communément le nom d'*écusson* pour l'écu peint ou sculpté en relief, et on dit simplement *l'écu des armoiries* pour désigner d'une manière générale les pièces héraldiques qui meublent l'écu. Dans les églises du XV^e et du XVI^e siècle, on voit très-fréquemment des écussons aux clefs de voûte, sous la retombée des arcs-doubleaux des nervures, sur la surface des murailles, en quelque endroit d'honneur, comme dans le sanctuaire, le chœur, ou des chapelles particulières. Les armoiries qui s'y trouvent sont celles des seigneurs qui ont bâti l'église, ou la chapelle seigneuriale, ou qui ont contribué par leurs libéralités à la construction ou à la décoration de l'église. *Voy.* Armoiries sur la litre.

La connaissance des armoiries est un auxiliaire puissant pour l'archéologue dans ses recherches sur l'époque de la fondation et de la construction des monuments. C'est quelquefois le seul moyen qu'il ait entre les mains pour retrouver l'âge d'un édifice, à part les caractères architectoniques, la plupart des documents historiques ayant péri malheureusement.

Il faut ajouter à cela que jadis les églises cathédrales, les collégiales, les abbatiales, les communautés religieuses, avaient des armoiries particulières. Il est donc très-intéressant de les connaître, afin de constater d'une manière assurée le droit que ces divers établissements pouvaient exercer sur des églises de moindre importance. Ainsi, il n'est pas rare d'observer les armoiries d'une riche abbaye dans les églises priorales qui en dépendaient.

EDICULE. — La signification de ce mot est *petit temple, chapelle*. On l'a employée pour désigner une construction complète, mais de petites dimensions, ou une partie distincte d'édifice, comme une niche, ou une piscine, ou un autre objet accessoire de même genre.

EDIFICE. — I. On emploie indistinctement les mots *édifice, monument, bâtiment*; les expressions ne sont pas cependant exactement synonymes. Un bâtiment peut être une construction vulgaire et une maison commune. Un édifice est une construction importante, servant à des usages publics, comme une église, un palais, etc., où l'architecture déploie ses ressources. Un monument est tout objet ayant une importance ou un intérêt historique, sans que cet objet soit nécessairement une œuvre d'architecture. Ainsi, une médaille peut être un monument du plus haut prix. Un tumulus celtique est un monument, quoique l'art n'y ait déployé aucune de ses ressources; un menhir druidique est un monument, aussi bien que la colonne Trajane. En beaucoup de circonstances, un édifice est un monument, et un monument est un édifice.

II.

Nous prendrons occasion de la signification assez vague du mot édifice, pour placer sous ce titre quelques réflexions générales qui ne trouveraient que difficilement à être mises ailleurs. Nous les présenterons sous la dénomination de *considérations générales sur les édifices et les monuments de la France.*

Si nous remontons jusqu'aux siècles les plus reculés de notre histoire, alors que le sol de la Gaule était occupé par les peuples celtiques, nous trouvons des monuments d'une simplicité grossière, en harmonie avec la civilisation des hordes barbares qui les édifiaient. Il fallait pénétrer au sein des forêts les plus sombres et les plus sauvages pour trouver les constructions religieuses de ces peuples. Ce n'étaient que quelques dolmens ou quelques allées couvertes, amas de pierres immenses, énormes débris de rochers arrachés aux montagnes. En traversant les champs incultes des Gaules ou les brandes désertes, vous eussiez vu se dresser au milieu de la plaine quelque espèce d'obélisque auquel l'écriture ne confiait aucun secret pour les âges à venir, et qui avait été le témoin muet de quelque grave événement. Plus loin, au détour d'un chemin ou près d'une cité, un tumulus eût attiré votre attention, et vous eût indiqué la sépulture d'un des chefs de la nation. Chose étonnante! cette population celte si fière et si courageuse, ces coutumes si fortement respectées, ces croyances si fort enracinées, tout cela fut transformé en peu de temps. La Gaule fut obligée de subir le joug de la puissance, des institutions et des coutumes romaines. Encore quelques années, et tout ce peuple, qui portait la braie et une longue chevelure, aura revêtu la toge et la tunique des citoyens romains. Mais les siècles, qui ont vu la destruction de la nationalité gauloise, verront aussi s'élever d'admirables édifices appartenant à un art qui a créé des œuvres d'une rare perfection. Des colonnades se déploient autour des temples; des portiques décorent la façade des palais; des amphithéâtres s'élèvent dans les grandes cités; des voies aux larges dalles se ramifient autour des principaux centres de population; des aqueducs étendent leurs arcades à travers

les plaines, traversent des rivières et passent par-dessus des montagnes. Mais en peu de temps cette architecture déchoit de sa splendeur et tombe en décadence : les irruptions des barbares l'eurent bientôt complétement altérée.

L'art gallo-romain se modifie peu à peu, se transforme sous diverses influences, pour constituer en France un art national, dont nos églises romano-byzantines nous offrent de beaux types. Nous voyons ensuite, à la fin du XIIe siècle, un nouveau style architectonique, basé sur l'arc ogival, jeter de profondes racines dans notre pays, et, sous les heureuses et fécondes influences du christianisme, créer toutes ces vastes cathédrales, ces merveilleuses collégiales et abbatiales, et jusqu'à ces charmantes petites basiliques qui font la gloire de notre patrie. On a peine aujourd'hui à comprendre pourquoi ces édifices, qui répondent si bien à leur destination, qui invitent si naturellement au recueillement et à l'adoration, ont été, pendant longtemps, et il y quelques années à peine, regardés comme des constructions barbares ; comment ce système monumental, qui se prêtait si pleinement aux exigences d'un culte tout spirituel et intérieur, a été tout à coup abandonné si complétement. Quand on s'est agenouillé sous les voûtes gigantesques des temples chrétiens du moyen âge, et que l'on entre dans les églises froides et nues que l'on construit chez nous depuis trois siècles, on s'indigne avec raison du dédain avec lequel les architectes modernes ont traité les hommes de génie qui ont bâti les Notre-Dame de Paris, d'Amiens et de Rouen.

Cette architecture si complète et si merveilleuse devait donc être vouée à l'oubli par les artistes de la renaissance ! Déjà, au XVe siècle, l'art ogival s'altérait, les profils perdaient de leur élégante simplicité, les proportions devenaient moins légères et moins hardies, l'arc en tiers-point, qui avait commencé par être fort aigu, s'élargissait peu à peu et s'affaissait sur lui-même. Les figures n'avaient plus cette noble sévérité de la statuaire du XIIIe siècle : elles tendaient à sortir de leur calme. Les draperies sont tourmentées. Encore quelque temps et nous verrons dans toutes les figures, dans toutes les scènes peintes et sculptées, le mouvement et l'action se manifester avec une énergie de plus en plus grande.

C'est ainsi que peu à peu tout l'art du moyen âge s'est effacé. Après avoir élevé jusqu'au ciel son front majestueux, avoir étendu partout ses robustes rameaux, enfoncé au sein de la terre de profondes racines ; après que ses fleurs se furent épanouies au XVIe siècle, dans les guirlandes de feuillages, dans les dentelles des pendentifs, des arceaux, des pinacles et dans les arabesques les plus capricieuses, il a disparu pour faire place à un art étranger à nos croyances, à nos coutumes, à notre climat.

Alors commence en France une nouvelle ère artistique, celle dite de la renaissance. On a dit souvent et répété qu'elle était née et s'était développée chez nous sous la direction des artistes italiens. Cette assertion est exagérée, sinon fausse. On a attribué la construction du célèbre château de Chambord, l'édifice le plus complet, peut-être, de la renaissance, à l'architecte italien, le Primatice ; et quand on a fouillé les documents historiques du règne de François Ier, on a découvert que cette œuvre admirable et originale avait été entreprise et exécutée par un architecte d'Amboise, en Touraine, du nom de Nepveu, dit Trinqueau. (Voy. le *Bullet.* publié par le comité hist. des arts et monuments.) Le château de Gaillon, autre monument non moins célèbre que celui de Chambord, fut bâti par un autre architecte de Tours, du nom de Pierre Valence, qui se qualifie du titre de *maître des œuvres du chapitre de l'église de Tours*. Si nos édifices de la renaissance ont été élevés sous la direction de maîtres italiens, comment se fait-il que nos monuments n'aient pas d'analogues en Italie, car il y a une très-grande différence entre les œuvres de la renaissance italienne et celles de la renaissance française? Quoi qu'il en soit, la renaissance exerça une influence profonde sur les œuvres d'architecture, de sculpture, de peinture et de littérature du XVIe siècle. Après nos édifices de la renaissance française, nous avons eu des imitations des monuments de l'Italie moderne. La fameuse église de Saint-Pierre, à Rome, surmontée de son immense coupole, fixa les yeux de tous les architectes. Ce que Michel-Ange avait conçu dans des proportions colossales, nos architectes l'exécutèrent en petit. Toutes les basiliques qui s'élevèrent à une certaine époque furent une imitation de Saint-Pierre de Rome. C'est ainsi que l'architecte anglais, Christophe Wren, construisit le temple de Saint-Paul, à Londres. A cette époque Jacques Desbrosses, qui avait édifié le palais du Luxembourg, en s'inspirant du palais Pitti, à Florence, construisit le fameux portail de Saint-Gervais, à Paris, qui fut loué par tous les amateurs et imité plus d'une fois. Le Val-de-Grâce, la Sorbonne, Saint-Paul, Saint-Roch, les Invalides, l'Assomption, Saint-Thomas d'Aquin, sont le fruit de l'imitation de l'école italienne. La façade de Saint-Sulpice par Servandoni, celle de Saint-Eustache par Mansard de Jouy, celle de Saint-Philippe du Roule par Chalgrin, enfin, le Panthéon, par Soufflot, sont remarquables par le peu d'harmonie qui règne dans les proportions, la dureté des lignes, le mauvais goût de leur décoration et la froideur de l'ensemble.

A la fin du XVIIIe siècle, les artistes avaient tourné leurs études et leur prédilection vers les monuments de la Grèce ancienne. Toutes les recherches des architectes se dirigèrent vers les antiques édifices d'Athènes, ou vers ceux de Rome au temps d'Auguste. Le résultat de cet engouement fut la fondation du monument aujourd'hui désigné sous le nom de la *Madeleine*, imitation du célèbre Parthénon d'Athènes, ou temple consacré à Mi-

nerve dans l'acropole de la capitale de l'Attique. On persévéra dans ces mêmes errements sous l'empire et sous la restauration. Mais dans les dernières années du règne de Charles X, et dans les premières années de celui de Louis-Philippe, une voie nouvelle fut ouverte aux recherches des savants et aux études des architectes. On s'aperçut enfin que les arts avaient jeté aussi quelque lumière dans notre pays, qu'ils avaient produit des œuvres considérables, et que nous avions une architecture chrétienne et nationale. C'était l'heure de la réhabilitation du moyen âge catholique et artistique qui venait de sonner. Il suffisait que l'attention fût éveillée pour que cette réhabilitation eût lieu. Aussi ne tarda-t-elle pas à devenir complète. Nous en contemplons maintenant le résultat avec bonheur. L'art du XIII^e siècle, qui fut si original et si sublime, qui fut si admirablement en rapport avec le génie chrétien et avec toutes les prescriptions liturgiques, a été apprécié comme il méritait de l'être.

Nous sommes, à ce qu'il paraît, condamnés à la stérilité : nous ne pouvons que copier ou imiter les monuments du passé. N'est-il pas préférable pour nos églises, s'il en est ainsi, de reprendre les traditions chrétiennes du moyen âge, que d'aller demander des inspirations aux monuments de l'antiquité profane ?

EFFET. — En décrivant les cathédrales de France et d'autres monuments de la France et des pays voisins, nous avons souvent l'expression d'*effet*, disant de tel édifice que l'*effet en est imposant*, *harmonieux*, ou *triste*, *pauvre*, *discordant et froid*. D'autres écrivains ont usé fréquemment de la même expression pour rendre des idées semblables. Il est convenable, dans un livre destiné à expliquer tous les termes de la langue archéologique, de donner le vrai sens que l'on doit attacher à ce mot. L'effet d'un monument d'architecture est le résultat des sensations que l'ensemble et les parties d'un édifice produisent sur l'âme et sur les yeux. Cet effet n'est pas produit par des causes arbitraires et indéterminées, et quoiqu'il soit difficile de préciser ce qui semble au premier abord insaisissable au raisonnement, il est certain qu'il résulte de l'observation des premiers principes de l'art et des conditions essentielles du beau. Nous pouvons dire cependant que, dans les œuvres d'architecture, l'effet tient à la *disposition* et à l'*exécution*. L'effet produit par la disposition résulte du bon emploi des colonnes, de la distribution des pleins et des vides, de l'ordonnance symétrique des principaux membres d'architecture, du rapport établi entre les dimensions en longueur, largeur et hauteur. Le jeu de la lumière et des ombres contribue puissamment à rendre l'effet plus piquant, en faisant détacher les colonnes et toutes les saillies sur le nu des murailles. L'effet qui dépend de l'*exécution* résulte de la perfection qui est donnée à chaque partie architecturale, suivant le genre de perfection qui lui est approprié. On conçoit aisément que la bonne *exécution* soit indispensable à l'effet d'un édifice; quelque remarquable que soit la *disposition*, la raison et l'œil ne seront jamais satisfaits, si le travail n'est pas irréprochable.

Rien n'est plus nuisible à l'effet général d'un édifice que la trop grande multiplicité des détails. L'œil doit toujours distinguer facilement les lignes essentielles, de manière que la raison se rende compte des conditions premières de solidité. L'effet des monuments d'architecture grecque et romaine est généralement facile à apprécier, parce que les détails y sont peu considérables, et que l'ordonnance se déploie sans obstacle sous les yeux. Le préjugé, qui prévalut dans tant d'esprits au XVII^e siècle et au XVIII^e contre les monuments d'architecture ogivale, naquit de la distraction ou de la mauvaise volonté des architectes qui appréciaient mal l'effet de nos grandes cathédrales, et qui les jugeaient uniquement d'après les principes d'un art différent. Aujourd'hui, que les idées sont rectifiées sur l'architecture du moyen âge, on se rend un juste compte de l'effet de ces édifices, et l'on voit que la raison et le goût y sont également respectés.

ÉGLISE. — I. On désigne les églises sous un grand nombre de dénominations particulières; nous en indiquerons les principales. Une *église patriarcale* est celle où il y a un patriarche ; une *église métropolitaine*, celle où il y a un archevêque : une *église cathédrale*, celle où il y a un évêque ; une *église collégiale*, celle où il y a un chapitre de chanoines ; une *église abbatiale*, celle d'un monastère ou abbaye où il y a un abbé ; une *église paroissiale*, celle où il y a des fonts baptismaux ; une *église conventuelle*, celle d'un couvent ou d'une communauté religieuse.

On désigne encore les églises d'après la forme du plan, qui est *circulaire*, *en croix grecque*, *en croix latine*, *à bas-côtés simples*, *à bas-côtés doubles*, etc. *Voy.* PLAN.

Les diverses parties qui peuvent composer une église sont le *parvis* extérieur ; le *porche* ou *narthex* extérieur ; le *porche* ou *narthex* intérieur ; la *nef majeure*, les *nefs mineures*, ou *bas-côtés*, ou *collatéraux* ; les *chapelles latérales* des bas-côtés ; l'*intertranssept* ; le *transsept* ; le *croisillon* méridional du transsept ; le *croisillon* septentrional du transsept; le *chœur* ; le *sanctuaire*, ou *abside*, ou *rond-point*, ou *chevet* ; les *bas-côtés* du chœur ; le *déambulatoire* ou nefs latérales tournant autour du sanctuaire ; la *chapelle terminale* ou *du chevet*, consacrée ordinairement à la sainte Vierge ; les *chapelles absidales*, qui accompagnent la chapelle du chevet, autour du sanctuaire ; les *chapelles latérales* des bas côtés du chœur. Quelques grandes églises sont accompagnées d'un *cloître*, d'une *bibliothèque*, d'une *salle capitulaire* et de *sacristies*.

Après avoir donné les courtes explications qui précèdent, nous allons entrer dans des

détails d'une autre nature et dans l'ordre suivant : Eglises apostoliques et églises primitives ; notions historiques ; églises antérieures aux époques soumises aux classifications archéologiques ordinaires ; notice curieuse du cardinal Bona sur les églises primitives ; autre notice du même auteur sur l'origine apostolique des églises; notice de Cabassut sur les églises anciennes; symbolisme de l'église chrétienne, par Guillaume Durand, évêque de Mende, dans son *Rational des divins offices.*

II.

Dans son grand ouvrage : *Vetera monimenta*, le savant Ciampini mentionne un nombre considérable d'églises chrétiennes élevées dès les premiers temps du christianisme, c'est-à-dire même à partir des années 33, 34, 36, 37, 45, 46, 47, 48 et suivantes, sous l'empire de Tibère lui-même et sous le sanguinaire Caligula. Ciampini cite un grand nombre de témoignages, mentionne les lieux où s'élevaient ces églises et le nom des écrivains grecs et latins qui ont parlé de ces édifices. Il serait facile d'accorder de ce que dit Origène (*in Cell.*, lib. VIII, pag. 389), « que les lieux où s'assemblaient les premiers chrétiens ressemblaient à des écoles et ne pouvaient être assimilés aux temples païens qui n'étaient jamais sans idoles de relief, ni sans autels, » avec la pensée de Ciampini qui, en traitant d'édifices, de monuments, les abris que le modeste troupeau du Bon Pasteur devait s'être réservé pour ses assemblées religieuses et ses agapes ou repas de charité, n'a pas sans doute entendu que ces édifices participassent en rien, comme œuvres d'art, même des basiliques constantiniennes qu'il décrit si bien. Ciampini s'exprime ainsi lui-même en faisant la conclusion de sa dissertation : *Qua contra acatholicos demonstratur in tribus primis Ecclesiæ sæculis persecutionum tempore, publica ædificia fuisse in quibus Christi fideles sacras synaxas peragebant.* On lit encore : *Liquet igitur, ex his omnibus quam fallacibus futilibusque argumentis nitantur, qui in prioribus tribus Ecclesiæ sæculis sacra ædificia, quæ a cœmeteriis cryptisque distincta publice a fidelibus adirentur et sæpenumero ecclesiæ vocitarentur, Christianis fuisse, vocant.* (*Vetera Monim.*, cap. 17, pag. 154.)

Quant aux édifices chrétiens du IIIe siècle, Ciampini puise un argument très-puissant dans une lettre de Constantin à Eusèbe, sur les restaurations que réclamaient alors, c'est-à-dire vers 313, les édifices chrétiens qui, par conséquent, n'avaient pas tous été rasés par Dioclétien, comme le dit Eusèbe (*Hist.*, lib. VIII, cap. 2 ; lib. X, cap. 2), témoignage bien plus positif de leur ancienneté, dès ce temps, qu'il ne le serait de nos jours, eu égard à la nature de nos constructions actuelles, comparées à l'appareil romain : *Omnium ecclesiarum ædificia*, dit l'empereur, *aut per incuriam corrupta, aut præ metu ingruentis temporum iniquitatis minus honorifice, exsulta esse.* Le savant antiquaire italien, après avoir fait la citation précédente, passe à l'interprétation suivante : *Ex supra relatæ epistolæ tenore, poteris, benigne lector, colligere, jam ante Constantini tempora fuisse Deo ædificatas ecclesias, quod a neotericis, ac a vera religione alienatis fratribus in dubium revocatur.*

III.

Contre le reproche que les chrétiens n'avaient ni statues, ni temples, ni autels, ni sacrifices, Minutius Félix se contente de répondre que l'homme est la vraie image de Dieu, que le monde même est trop petit pour y renfermer une majesté infinie ; qu'il convient beaucoup mieux de lui dresser un temple dans notre esprit et de lui consacrer un autel dans notre cœur. Il ajoute : Quoique nous ne voyions pas le Dieu que nous adorons, il nous est présent par ses œuvres ; il n'est pas seulement auprès de nous, il est dans nous. (Minutius Félix, pag. 250.)

Ce serait à tort que l'on voudrait conclure des paroles précédentes que les premiers chrétiens n'avaient ni temples, ni autels. Les monuments historiques nous fournissent la meilleure interprétation de ce passage. D'après les traditions transmises par les auteurs ecclésiastiques, il paraît certain que, dès le Ier siècle du christianisme, les fidèles eurent des lieux d'assemblée publique. Ce point de fait a été savamment discuté par Ciampini (*Vet. Monim.*, tom. I, *prop.* 17). Il y prouve, à l'appui de ce qui est indiqué implicitement dans le *Liber pontificalis*, que ces assemblées publiques furent en usage jusqu'à l'époque de la première persécution, qui eut lieu sous Néron, l'an 66 ou 68, et qu'elles se maintinrent dans l'intervalle d'une persécution à l'autre, sous quelques-uns des empereurs moins décidément ennemis de la religion nouvelle : tels furent Adrien, qui eut de l'indulgence, on pourrait presque dire du goût pour toutes les espèces de culte ; Alexandre Sévère, qui tenait dans son laraire une statue du Christ ; et Philippe, que l'on soupçonna d'avoir, ainsi que l'impératrice son épouse, embrassé le christianisme.

Origène nous apprend que, de son temps, les chrétiens n'avaient point d'image de Dieu, ne voulant pas qu'on imitât par des figures la forme de Dieu qui est un être invisible et immatériel ; mais ils avaient des églises dans tous les endroits du monde, dont la plupart furent brûlées dans la persécution de Maximin.

Ne imagines quidem eorum (deorum) putamus statuas, ut qui Deum incorporeum et invisibilem nulla figura circumscribamus (Origen., lib. VII *contr. Cels.*, pag. 376).

Scimus autem et apud nos terræ motum factum in locis quibusdam et factas fuisse quasdam ruinas, ita ut qui erant impii extra fidem, causam terræ motus dicerent Christianos, propter quod et persecutiones passæ sunt Ecclesiæ et incensæ sunt. (Orig., *Tract.* 28 *in Matth.*, tom. II, p. 28. Geneb.)

Ce dernier passage est fort remarquable. Il nous fait connaître comment les chrétiens

des premiers âges étaient souvent persécutés pour les causes les plus injustes. « Nous savons, dit-il, qu'il y eut un tremblement de terre en plusieurs lieux, et que plusieurs édifices croulèrent, de sorte que les impies, étrangers à la foi, disaient que les chrétiens étaient la cause de ce tremblement de terre; c'est pourquoi les églises souffrirent persécution et furent brûlées. »

Recherchons maintenant les traces des églises apostoliques, et recueillons à ce sujet au moins les témoignages de l'histoire ecclésiastique. L'église qui fut érigée en l'honneur de sainte Pudentienne, entre le mont Viminal et le mont Esquilin, par le pape saint Pie Ier, vers l'année 145, avait une origine antérieure. Pourvue à cette époque d'un titre fixe, le titre du *Pasteur* qui était le nom du frère de saint Pie, aux soins duquel elle fut confiée, cette église ne fut en quelque sorte que la prise de possession définitive par laquelle le souverain pontife consacrait au culte à perpétuité *l'oratoire primitif établi par saint Pierre dans la maison de Pudens* (S. Damasius, *Vit. S. Pii I*). Il serait intéressant de connaître par quelle voie les relations de l'apôtre avec ce sénateur ont commencé. Une seule circonstance fournit quelque lumière sur ce point. On sait par le témoignage de Juvénal que les étrangers qui venaient en foule de l'Orient à Rome, logeaient ordinairement sur les monts Viminal et Esquilin (1). Il est à croire que l'apôtre n'a pas tardé à se mettre en rapport avec ces Orientaux, qui pouvaient avoir déjà eu connaissance de la prédication évangélique et dont plusieurs étaient peut-être chrétiens. En fréquentant leur quartier, il se sera trouvé habituellement dans le voisinage du sénateur Pudens, qui demeurait dans cette partie de Rome, et par là même était à portée d'entendre parler de lui. Celui-ci, après sa conversion, a dû presser saint Pierre d'accepter dans son palais une retraite plus sûre; les réunions des chrétiens y donnaient moins d'ombrage, à raison du grand nombre de clients et d'étrangers qui se rendaient pour leurs affaires dans les palais des sénateurs. Quoi qu'il en soit, la tradition la plus constante nous apprend que la maison de Pudens a été la demeure de saint Pierre, le lieu où s'est formé le noyau primitif de l'Eglise romaine, où les chrétiens ont commencé à se réunir pour participer aux saints mystères. « Majorum firma traditione præscriptum est domum Pudentis Romæ fuisse primum hospitium sancti Petri principis apostolorum; illicque primum Christianos convenisse ad synaxim, coactam Ecclesiam, vetustissimumque omnium titulum Pudentis nomine appellatum (Baron., *Annal. eccles. ad ann.* 57). »

(1) Hic alta Sycione, an hic Amydone relicta,
Hic Andro, ille Samo, hic Trallibus aut Alabandis,
Esquilias dictumque petunt a Vimi e collem,
Viscera magnarum domuum, dominique futuri.
(*Sat.* III, *vers.* 69.)

La maison de saint Paul *in via Lata* quand il vint, sous la surveillance de Jules, le centurion de la *cohorte d'Auguste*, à Rome où il resta deux ans, est un des sanctuaires primitifs de Rome, puisqu'il est certain que l'apôtre a dû y célébrer le service divin, durant cet espace de temps, avec les chrétiens qui demeuraient près de lui, ou qui avaient la liberté de le visiter. C'est là « qu'il a reçu tous ceux qui venaient à lui, leur prêchant le règne de Dieu et leur enseignant ce qui est du Seigneur Jésus-Christ, avec toute confiance, sans prohibition (*Act. apostol.*, cap. XXVIII, v. 30 et 31). » C'est là que « Dieu s'est tenu près de lui et l'a conforté (*Epist. II ad Timoth.* cap. IV, vers. 17). » C'est là qu'il a écrit les Epîtres aux Ephésiens, aux Philippiens, la IIe à Timothée, celle à Philémon et celle aux Hébreux. C'est là aussi que saint Luc, son fidèle compagnon, a composé ou tout au moins achevé les *Actes des apôtres*.

IV.

Après la conversion de Constantin, les églises devinrent très-nombreuses dans toutes les parties de l'empire romain. En même temps, on laissa tomber ou l'on détruisit un grand nombre d'édifices publics, jusque-là consacrés au culte des faux dieux. Le zèle des évêques et des missionnaires se comprend aisément, et dans leur enthousiasme les chrétiens dépassèrent même quelquefois les instructions et les intentions des ministres éclairés de la religion (*Voyez* S. Aug., *Sermon* 63, cap. 11, tom. V, part. I, col. 364). L'exemple donné par Constantin fut suivi avec ardeur par la plupart des princes qui lui succédèrent, et principalement par Théodose. Des villes entières détruisirent elles-mêmes les statues, rasèrent les temples qu'elles avaient jusqu'alors révérés. Il est à remarquer que la destruction des idoles fut alors si générale et si complète, que lorsque Honorius renouvela pour la quatrième fois l'ancienne loi qui ordonnait de les briser, il crut devoir ajouter, « s'il en subsiste encore : *si qua etiam nunc in templis fanisque consistunt* (*Cod. Theod.* tit. 10, l. XIX, *de pag. sacr. et templ.*). » Sur ces faits intéressants et autres analogues on peut consulter Eusèbe, *de Vitâ Constantin.*, lib. IV, cap. 39; Eunap. *de Vit. Sophist.*, *Vit. Ædesii*, sub fin.; Socrates, *Hist. eccles.* lib. V, cap. 16; Theodor., *Hist. ecclesiast.* lib. V, cap. 21, 22 et 29; S. Leont. ap. S. Joann. Damasc. *de Imag.* orat. 3, tom. I, pag. 275; S. Joann. Damasc. *ibid.*, orat. 2, § 2, pag. 335; Gregor. Turon., lib. I, pag. 36; *Hist. littér. de France*, par des religieux bénédictins, tom. I, part. II; *Vie de S. Martin*, évêque de Tours, pag. 415. Le passage de saint Léonce peut servir à prouver que l'on s'occupait encore, au commencement du VIIe siècle, de renverser les temples et les

idoles qui pouvaient avoir échappé aux destructions précédentes.

Terminons ces notes historiques, d'une haute importance pour l'archéologie sacrée, en faisant mention d'un édit des empereurs, inséré au Code théodosien, qui ordonnait d'employer les matériaux provenant des temples païens à la construction des ponts, aqueducs, fortifications, édifices d'utilité publique. De là encore la ruine d'une multitude de monuments; là, sans doute, se trouve l'explication véritable de la présence de débris de temples dans nos vieilles murailles de fortification des villes à l'époque gallo-romaine.

V.

Les principaux événements qui se succédèrent depuis que Constantin quitta Rome vers 330, jusqu'à l'an 476, où l'Italie tomba au pouvoir d'Odoacre, expliquent assez comment les arts, dont la dégradation datait déjà, dans cette contrée, de plus d'un siècle, ne purent, pendant toute l'époque dont il s'agit, y produire des monuments d'une invention et d'une exécution louables. Les seuls qui nous soient restés de l'architecture de ce temps consistent dans les églises édifiées par les ordres des papes; et quant aux ouvrages de sculpture, de ciselure et d'orfévrerie, nous sommes presque réduits à la simple mémoire que nous en ont transmise les auteurs contemporains. A l'exception de quelques statues érigées en l'honneur des empereurs et des magistrats, ces travaux furent encore ordonnés par les papes, et ceux que le temps a conservés sont plutôt des monuments de dévotion que de goût pour les arts.

Ce même IV^e siècle vit s'élever un grand nombre d'édifices chrétiens, surtout en Orient. On avait la coutume, à cette époque, de prier dans les cimetières. Ce fait ressort bien des détails historiques qui suivent.

Il n'était pas permis de procéder à la dédicace des églises sans l'agrément du prince. C'est dans cette cérémonie que l'on imposait un vocable à l'église. Quelquefois on se réunissait dans une église non achevée, quand on ne pouvait pas faire autrement. C'est ce que nous voyons à Alexandrie du temps de saint Athanase. Ce même évêque dit avoir vu la même chose se pratiquer à Trèves et à Césarée.

Les fidèles avaient accoutumé en priant, même dans les assemblées publiques, de lever les mains vers le ciel et de prier pour les princes.

Outre les églises, ils avaient encore des lieux saints qu'ils appelaient *cimetières*, où quelquefois ils s'assemblaient pour prier : saint Athanase le remarque des chrétiens d'Alexandrie, qui, pour ne pas communiquer avec Georges, dont ils avaient la communion en horreur, s'assemblèrent dans le cimetière la semaine d'après la Pentecôte pour y faire leurs prières; c'était là aussi qu'on enterrait les corps des fidèles.

L'année 330 est très-célèbre par la dédicace de Constantinople, que Constantin nomma aussi la Nouvelle Rome et où il établit le siége de l'empire. Outre les mouvements qu'il se donna pour l'embellir aux dépens même des autres villes, il eut soin de la purifier de toutes les souillures de l'idolâtrie, de substituer quantité d'églises très-grandes et très-magnifiques aux temples des idoles. On remarque celle de Sainte-Irène, qui fut sous ce règne la grande église et la cathédrale de Constantinople; celle des douze apôtres qu'il destina pour sa sépulture, et qui le fut toujours des empereurs suivants, ainsi que des évêques de la ville, et celle de l'archange saint Michel, à 25 stades de la ville par la mer. Sozomène témoigne assez que c'était un des monuments de la piété de Constantin, et il dit, que dès le temps de ce prince elle était célèbre par des miracles et des apparitions. Mais le plus grand nombre des églises bâties par Constantin, tant au dedans qu'au dehors de la ville, consistait en oratoires de martyrs. Son zèle ne se borna point aux églises; il mit la figure de la croix dans divers endroits publics de la ville; et sur les fontaines qui étaient au milieu des places on voyait les images du bon Pasteur et celle de Daniel entre les lions, d'un ouvrage de bronze couvert de lames d'or. Dans la salle principale de son palais, au milieu du plafond, était un grand tableau, contenant une croix de pierreries enchâssées dans l'or. Au vestibule était un autre tableau, où l'empereur était représenté avec ses enfants, ayant la croix sur sa tête, et sous ses pieds un dragon percé d'un dard par le milieu du ventre et précipité dans la mer.

Saint Grégoire de Nazianze, archevêque de Constantinople, finit le récit de la vie de son père en relevant le zèle avec lequel il s'opposa à l'exécution des édits de Julien l'Apostat contre les chrétiens, et sa générosité dans la construction de l'église de Nazianze, qu'il avait fait bâtir presque toute à ses dépens, en 374. Elle était de figure octogone, à faces égales ornées de galeries, de colonnes et de lambris, avec des peintures d'une si grande délicatesse, que l'art ne cédait point à la nature. Elle recevait le jour par le toit, ce qui la rendait si éclairée, qu'elle paraissait comme le séjour de la lumière. Au dehors elle était environnée de galeries, qui, formant des angles égaux, enfermaient un grand espace : elle avait des portails d'une grande beauté et des vestibules qui paraissaient de loin, le tout bâti de pierres carrées avec du marbre aux bases, aux chapiteaux et aux corniches. Les ceintures qui allaient des fondements jusqu'aux toits faisaient quelque tort aux spectateurs, dont elles bornaient la vue. (19^e *discours de saint Grég., éloge funèbre de son père.*)

Le même saint Grégoire de Nazianze, archevêque de Constantinople, dans son 10^e poëme, décrit un songe qu'il avait eu sur l'*Anastasie*, celle des églises de Constantinople qu'il avait le plus aimée. Il lui avait semblé être au milieu de cette nouvelle Bethléem

comme il l'appelle à cause de son extrême petitesse, environné des ministres de l'autel, et d'une grande foule de peuple qui écoutait avec avidité les paroles du salut qui sortaient de sa bouche. — Il y parle aussi des autres églises de cette ville qui toutes étaient d'une grande magnificence, entre autres celle des Apôtres, qui se faisait remarquer par ses quatre collatéraux en forme de croix. Quoique chagrin de voir ces églises entre les mains d'un autre, il témoigna que celle qu'il regrettait le plus était l'*Anastasie*, dont il dit avoir pleuré la perte plus amèrement qu'un berger ne pleure celle de son troupeau. Il marque que les femmes et les vierges y étaient en haut dans des tribunes.

Ces détails historiques et archéologiques, inconnus jusqu'à présent des auteurs qui ont traité spécialement l'archéologie chrétienne, fournissent d'utiles éclaircissements à la question des églises primitives. Nous y ajouterons quelques traits empruntés à un autre saint Grégoire, évêque de Nysse.

Du temps de saint Grégoire, évêque de Nysse, les églises étaient magnifiques; il y en avait dont les voûtes étaient enrichies de sculptures et toutes dorées.

« Vides hanc concamerationem quæ capitibus nostris imminet? Quam pulchra sit aspectu! quam affabre factis sculpturis aurum intersplendeat! Hæc cum tota videatur aurea, circulis quibusdam multorum angulorum cæruleis picta distinguitur, etc. (Greg. *in ordin. suam*, pag. 873.) »

L'église où reposaient les reliques de saint Théodore d'Amazée, et que saint Grégoire appelle un temple de Dieu, n'était pas moins admirable par la grandeur et la magnificence de sa structure que par les richesses et la beauté de ses ornements; il y avait quelques figures d'animaux en bois, et une peinture sur la muraille qui représentait l'histoire du martyre du saint, avec une image de Jésus-Christ qui, sous une forme humaine, présidait au combat de saint Théodore.

« Si venerit (aliquis) ad aliquem locorum similem huic, ubi hodie noster conventus habetur, ubi memoria justi, sanctæque reliquiæ sunt, primum quidem earum magnificentia quas videt oblectatur, dum ædem ut templum Dei et magnitudine structuræ et adjecti ornatus decore splendide elaboratum intuetur, ubi et faber in animalium figuram lignum formavit... Induxit autem etiam pictor flores artis in imagine depictos, fortia facta martyris, repugnantias, cruciatus, efferatas et immanes tyrannorum formas, impetus violentes, flammeum illum fornacem, beatissimam consummationem athletæ, certaminum præsidis Christi humanæ formæ effigiem, etc. (Greg. Nyssen., *Orat. de S. Theod. mart.*, pag. 1011.) »

Le même saint Grégoire avait vu une peinture qui représentait le sacrifice d'Abraham tellement au naturel qu'il ne pouvait la regarder sans verser des larmes. Cet évêque était né en 331.

Saint Jérôme, ce prêtre austère, s'éleva contre la richesse que l'on déployait dans les églises. Il dit qu'il ne croit pas que dans la loi nouvelle où Jésus-Christ a consacré par sa pauvreté celle de son Eglise l'on doive se faire un mérite de bâtir des temples magnifiques, d'y élever de superbes colonnes, de les enrichir des marbres les plus rares, de faire éclater l'or dans les lambris, et briller tout autour de l'autel des compartiments de pierres précieuses. Tout cela, dit-il, était bon du temps que l'on immolait au Seigneur la chair des animaux, et que les prêtres expiaient les péchés du peuple dans le sang d'une bête égorgée.

VI.

Nous avons puisé les faits qui précèdent dans l'histoire de l'Eglise d'Orient. Nous devons maintenant en citer quelques-uns relatifs à l'Eglise latine.

Saint Paulin, évêque de Nole, en Campanie, loue Pammaque d'avoir satisfait non-seulement à ce qu'il devait au corps de son épouse en l'arrosant de ses larmes, mais encore d'avoir soulagé son âme par de grandes aumônes. Considérant, lui dit-il, les pauvres comme les protecteurs de nos âmes, et sachant qu'il y avait un grand nombre de personnes dans Rome qui ne vivaient que d'aumônes, vous les avez tous assemblés dans le palais de l'apôtre saint Pierre. Il me semble les voir entrer en foule dans le temple de ce glorieux apôtre, par cette porte magnifique ornée d'or et d'azur, dont l'éclat brille de toute part; et que n'y ayant pas assez d'espace, ni dans cette vaste église, ni dans le parvis, ni sur les degrés pour les contenir tous, ils se répandent dans la place du côté de la campagne. Quelle joie n'avez-vous pas causée au prince des apôtres, lorsque vous avez rempli son église de cette prodigieuse foule de pauvres, soit le long de la nef, qui s'étend au milieu, sous le plus haut comble, et dont l'éclat qu'elle reçoit du trône élevé de ce saint apôtre, frappe agréablement les yeux de ceux qui entrent dans ce temple, et réjouit saintement leurs cœurs? Quel plaisir n'avait-il pas de voir que plusieurs de ces misérables se pressaient pour trouver place dans les deux ailes de cette nef, sous de longues voûtes, couvertes du même comble, et que les autres ne pouvant trouver place dans l'église, se rangeaient en ordre sous ce grand et magnifique vestibule! L'on y voit un admirable bassin, orné d'un riche couronnement de bronze, qui fournit de l'eau pour laver la bouche et les mains de ceux qui entrent. Il est soutenu par 4 colonnes qui font l'ornement de cette fontaine. (Saint Paulin, *Lettre à Pammaque* (1), page 66.)

Le texte suivant de saint Paulin de Nole (*Epist. 32, ad Severum*) est un des plus précieux monuments de l'archéologie chrétienne; c'est pour cela que nous le donnons en entier et en latin. Nous plaçons à la suite le poëme x *de Natali sancti Felicis*, où il fait encore la description de la basilique qu'il avait fait bâtir:

(1) Cette lettre fut écrite en 397.

10. Recepi igitur et hunc ad peccata mea cumulum, ut fratri cupidissimo talis sarcinæ, qua ejus anima gravato corpore levaretur, præstarem quam desiderabat injuriam. Nam et vere ad unanimitatem nostram congruere hæc illius postulatio videbatur, qua asserebat ut oporteret tibi nostras in Domino ædificationes ita notescere, ut nobis tuas in titulis et in picturis indicare voluisses. Hac igitur ratione persuasus, basilicas nostras tuis, sicut et operis tempore et voti genere conjunctæ sunt, ita etiam litteris compaginare curavi: ut in hoc quoque nostra conjunctio figuraretur, quæ jungitur animis et distat locis; sic et ista, quæ in nomine Domini eodem spiritu elaborata construximus, diversis abjuncta regionibus, ejusdem tamen epistolæ serie sibi tanquam consignata visentur. Basilica igitur illa quæ ad dominædium nostrum communem patronum in nomine Domini Christi Dei jam dedicata celebratur, quatuor ejus basilicis addita, reliquiis apostolorum et martyrum intra apsidem trichora sub altaria sacratis, non solo beati Felicis honore venerabilis est. Apsidem solo et parietibus marmoratam camera musivo illusa clarificat; cujus picturæ hi versus sunt:

Pleno coruscat Trinitas mysterio,
Stat Christus agno: vox Patris cœlo tonat:
Et per columbam Spiritus sanctus fluit.
Crucem corona lucido cingit globo;
Cui coronæ sunt corona apostoli,
Quorum figura est in columbarum choro.
Pia Trinitatis unitas Christo coit,
Habente et ipsa Trinitate insignia:
Deum revelat vox paterna, et Spiritus.
Sanctum fatentur crux et agnus victimam.
Regnum et triumphum purpura et palma indicant.
Petram superstat ipse petra Ecclesiæ,
De qua sonori quatuor fontes meant
Evangelistæ viva Christi flumina.

11. Inferiore autem balteo, quo parietis et cameræ confinium interposita gypso crepido conjungit aut dividit, hic titulus indicat deposita sub altari sancta sanctorum:

Hic pietas, hic alma fides, hic gloria Christi,
Hic est martyribus crux sociata suis.
Nam crucis e ligno magnum brevis astula pignus,
Totaque in exiguo segmine vis crucis est.
Hoc Melani sancto delatum munere Nolam,
Summum Hierosolymæ venit ab urbe bonum.
Sancta Deo geminum velant altaria honorem,
Cum cruce apostolicos quæ sociant cineres.
Quam bene junguntur ligno crucis ossa piorum,
Pro cruce ut occisis in cruce sit requies!

12. Totum vero extra concham basilicæ spatium, alto et lacunato culmine geminis utrinque porticibus dilatatur, quibus duplex per singulos arcus columnarum ordo dirigitur. Cubicula intra porticus quaterna longis basilicæ lateribus inserta, secretis orantium vel *in lege Domini meditantium*, præterea memoriis religiosorum ac familiarium accommodatos ad pacis æternæ requiem locos præbent. Omne cubiculum binis per liminum frontes versibus prænotatur, quos inserere his litteris nolui, eos tamen quos ipsius basilicæ habent aditus, scripsi; quia possent si usurpare velis, et ad tuarum basilicarum januas convenire, ut istud est:

Pax tibi sit, quicumque Dei penetralia Christi
Pectore pacifico candidus ingrederis.

Vel hoc de signo Domini (signo crucis) super ingressum picto hac specie qua versus indicat:

Cerne coronatam Domini super atria Christi
Stare crucem, duro spondentem celsa labori
Præmia: tolle crucem, qui vis auferre coronam.

Alteri autem basilicæ, qua de hortulo vel pomario quasi privatus aperitur ingressus, hi versiculi hanc secretiorem forem pandunt:

Cœlestes intrate vias per amœna vireta,
Christicolæ; et lætis decet huc ingressus ab hortis,
Unde sacrum meritis datur exitus in paradisum.

Hoc idem ostium aliis versibus ab interiore sui fronte signatur:

Quisquis ab æde Dei perfectis ordine votis
Egrederis, remea corpore, corde mane.

13. Prospectus vero basilicæ non, ut usitatior mos est, orientem spectat, sed ad domini mei beati Felicis basilicam pertinet, memoriam (*id est* tumulum) ejus aspiciens: tamen cum duabus dextra lævaque conchulis intra spatiosum sui ambitum apsis sinuata laxetur, una earum immolanti hostias jubilationis antistiti patet, altera post sacerdotem capaci sinu receptat orantes. Lætissimo vero conspectu tota simul hæc basilica in basilicam memorati confessoris aperitur trinis arcubus paribus, perlucente transenna: per quam vicissim sibi tecta ac spatia basilicæ utriusque junguntur. Nam quia novam a veteri paries apside cujusdam monumenti interposita obstructus excluderet, totidem januis patefactus a latere confessoris quot a fronte ingressus sui foribus nova reserabatur, quasi diatritam speciem ab utraque in utramque spectantibus præbet, sicut datis inter utrasque januas titulis indicatur. Itaque in ipsis basilicæ novæ ingressibus hi versiculi sunt:

Alma domus triplici patet ingredientibus arcu,
Testaturque piam janua trina fidem.

14. Item dextra lævaque crucibus minio superpictis hæc epigrammata sunt:

Ardua floriferæ crux cingitur orbe coronæ,
Et Domini fuso tincta cruore rubet.
Quæque super signum resident cœleste columbæ
Simplicibus produnt regna patere Dei.

Item de eodem:

Hac cruce nos mundo, et nobis interfice mundum,
Interitu culpæ vivificans animam.
Nos quoque perficies placitas tibi, Christe, columbas,
Si vigeat puris pax tua pectoribus.

15. Intra ipsam transennam (qua breve illud, quod propinquas sibi basilicas prius disciudebat, intervallum continuatur) e regione basilicæ novæ super mediatum arcum hi versus sunt:

Ut medium valli pax nostra resolvit Iesus,
Et cruce discidium perimens duo fecit in unum :
Sic nova, destructo veteris discrimine tecti,
Culmina conspicimus portarum fœdere jungi.
Sancta nitens famulis interluit atria lymphis
Cantharus, intrantumque manus lavat amne ministro.
Plebs gemina Christum Felicis adorat in aula,
Paulus apostolico quam temperat ore sacerdos.

Hæc vero binis notata versiculis epigrammata super arcus alios dextra lævaque sunt :

In uno hoc :

Attonitis nova lux oculis aperitur, et uno
Limine consistens geminas simul aspicit aulas.

In altero hoc :

Ter geminis geminæ patuerunt arcubus aulæ,
Miranturque suos per mutua limina cultus.

Item in iisdem arcubus a fronte, quæ ad basilicam domini Felicis patet, mediana, hi sunt :

Quos devota fides densis celebrare beatum
Felicem populis diverso suadet ab ore,
Per triplices aditus laxos infundite cœtus,
Atria quamlibet innumeris spatiosa patebunt.
Quæ sociata sibi per apertos comminus arcus
Paulus in æternos antistes dedicat usus.

In aliis isti bini :

Antiqua digresse sacri Felicis ab aula,
In nova Felicis culmina transgredere.

Item :

Una fides trino sub nomine quæ colit unum,
Unanimes trino suscipit introitu.

16. In secretariis vero duobus, quæ supra dixi circa apsidem esse, hic versus indicat officia singulorum.

A dextra apsidis :

Hic locus est veneranda penus qua conditur, et qua
Promitur alma sacri pompa ministerii.

A sinistra ejusdem :

Si quem sancta tenet meditanda in lege voluntas,
Hic poterit residens sacris intendere libris.

Après avoir donné cet extrait de saint Paulin, dont l'importance sera facilement comprise de tous ceux qui s'occupent d'archéologie chrétienne, nous ajouterons quelques notes empruntées au P. Lebrun, pour en exprimer certains passages, toujours au point de vue particulier de l'architecture sacrée.

1° Intra absidem. — Majoris altaris concham quæ Græcis scriptoribus nude κόγχη dicitur, latini inferioris ætatis passim *absidam* seu *absidem* appellavere. Diserte enim Paulinus, epist. 12, nunc 32, absidam cum concha confundit. Nec abludit Walafridus Strabo, lib. de Rebus ecclesiast., cap 6, dum ait absidam esse exedram separatam a templo, et Græce κύκλον vocari. Verum si res stricte accipiatur, aliud fuit *concha*, aliud *absida*. Nam *absida* proprie est semicirculus ἡμίκυκλος, qui ab inferiori parte θυσιαστήριον in altum assurgit, et in absidem seu arcum, aut semicirculum sinuatur: concha vero ipsius absidis pars interior in conchæ speciem superne camerata, curvata et sinuata. Unde recte Paulinus apsidem a camera, interiori scilicet, distinguit : *apsidem solo et parietibus marmoratam camera musivo illusa clarificat*. Apsidem porro et absidam dici vulgo idem annotat Paulinus. Si quando autem plura essent altaria in templo aut æde sacra, unumquodque absidam suam habebat. Leo Ostiensis lib. III, cap. 28 : *unicuique altari sua absida*.

Notandum quoque ut plurimum *absidam* dici a scriptoribus ipsam concham, vel ipsam sacram mensam, seu altare, verbi gratia, cum in absidis repositas sanctorum reliquias scribunt, quas sub altaribus et intra altaria recondi solitas notum est. Cangius in *Constantinop. Christ.*, lib. III, pag. 45 et 46.

2° Trichora sub altaria. — Rarius vero *trichorum*, nec unius certæ constitutæque significationis. Spartianus in *Pescennio Nigro* : « Domus ejus hodie Romæ visitur in Campo Jovis, quæ appellatur Pescenniana : in qua simulacrum ejus in trichoro constituit. » Ad quem locum ita Isaacus Casaubonus : In trichoro, id est, in uno a trichoris. Magnatum ædes et palatia tribus distinctis partibus constare solent, quarum una ingredienti adversa occurrit, duæ sunt ad latera : has tripartitas domos architecti vocabant *trichoræ*, τρίχωρα. Statius, Papinius in *Tiburtino* Manlii Vopisci :

.... Quid nunc ingentia miror,
Aut quid partitis distantia tecta trichoris?

Architecti nostri vocant hodie papiliones, quia harum partium (ædificii corpora vulgo dicimus) diversa tecta sic consurgunt, ut in metatura castrorum separata totidem papilionum fastigia. Ita Casaubonus non omnino male.

Aliter Claudius Salmasius ad eumdem locum : *in trichoro domus*, inquit, *id est*, *in fastigio*. Nam in fastigio domorum augustarum statuæ collocari solitæ, ut et in fastigiis templorum. Vopiscus in *Vita Floriani* : « Imago Apollinis, quæ ab his colebatur, ex summo fastigio in lectulo posita sine cujuspiam manu deprehensa est. » Fastigium autem trichorum dictum a forma triangulari : nam τρίχωρον et τρίγωνον idem. Omnia enim ædificiorum tecta apud veteres, aut erant plana, aut fastigiata. Sed minus bene Claudius.

Quid *trichorum* sit, non aliunde melius disces quam ex hoc loco Paulini : « Reliquiis apostolorum et martyrum intra absidem trichoria sub altaria sacratis. » Vult intra majorem absidem duas alias absidas fuisse, sub quibus singulis singula erant altaria, vel potius unum altare in medio trichori positum, sive inter tres absidas ; id est, in medio majoris absidis, ita tamen ut duas alias laterales absides respiceret. Atque ita quoque Spartianus videtur intelligendus, ut statua Pescennini Nigri collocata sit in trichoro, id est in medio trichori ; nam totus locus tribus constans absidibus vel partibus dicebatur trichorus, vel trichorum.

Dixi *unum altare*, quia primis Ecclesiæ temporibus unicum plerumque altare in templis erat, uti constat ex templo Tyri a Pau-

lino ejusdem urbis episcopo ædificato, de quo Eusebius lib. x, cap. 4: « Altarique denique tanquam sancto sanctorum in medio sanctuarii sito. » Idem postea mystice explicans : « Augustum porro ingens et unum altare quid aliud significat, quam purum sanctum sanctorum animi, qui est communis omnium sacerdos. » Nec movere debet, quod hic habeas *altaria* numero multitudinis : nam ita et mox habes in carmine :

Sancta Deo geminum velant altaria honorem,

cum tamen præcedat : *Hic titulus indicat deposita sub altari sancta sanctorum*, uti hic in templo a Paulino exstructo habes tres absides, totidem vel etiam plures olim in aliis templis fuere. Anastasius Bibliothecarius in Hadriano : « Tres absidas in cosmedin constituit. » Item in Leone III : « *Fecit in triclinio majori* miræ pulchritudinis decoratam absidam, de musivo ornatam, et absidas duas dextra lævaque super marmore et pictura splendentes. » Idem in eodem : « Cum absida de musivo; sed et alias absidas decem dextra lævaque diversis historiis depictas. » Absidas has videtur et conchas vocare Paulinus hac eadem epistola, num. 13 : « Cum duabus dextra lævaque conchulis intra spatiosum sui ambitum absis sinuata laxetur. » Et jam ante, num. 12, concham agnovit, quæ ipsa absis est. Facit forte huc et locus Paulini Natali x :

Est etiam interiore sinu majoris in aulæ
Insita cella procul, quasi filia culminis ejus,
Stellato speciosa tholo, trinoque recessu
Dispositis sinuata locis.

Lucem quoque dabit *trichoro* nostro Dioscorides lib. I, cap. 133, de Acacia : « Autumno semen profert lenticula minus, in folliculis annexis, ternum quaternumve capacibus. » Id., lib. IV, cap 167, de Lathyride: « In summis autem surculis fructum gerit triplici loculamento distinctum, rotundum ceu capparim, in quo tria sunt minuta semina incursantibus tuniculis inter se discreta, eruis majora. In textu græco conceptacula triloca vocantur *trichora*. Veteres quoque glossographi, etsi alias sæpe barbari, hunc Paulini locum videntur præ oculis habuisse, et rite explicasse. Glossarium Camberonense ms.: *Tricora, tres cameræ dicuntur, vel absidæ*. Glossæ Aquicinctinæ mss.: *Tricora, tres cameras, vel tres absidas*. Glossarium Ultrajectensis monasterii sancti Jerusalem ms.: *Tricorium, locus juxta ignem causa prandii concameratus*.

DE SANCTO FELICE NATAL. IX, VERS. 360 ET SEQQ.

Ergo veni, Pater, et socio mihi jungere passu :
Dum te circum agens operum per singula duco.
Ecce vides istam, qua janua prima receptat.
Porticus obscuro fuerat prius obruta tecto ;
Nunc eadem nova pigmentis et culmine crevit
Ast ubi conseptum quadrato tegmine, circa
Vestibulum medio reseratur in æthera campo,
Hortulus ante fuit male culto cespite, rarum
Area vilis olus nullos præbebat ad usus.
Interea nobis amor incidit, hoc opus isto
Ædificare loco : namque hunc deposcere cultum
Ipsa videbatur ; venerandam ut martyris aulam
Eminus adversa foribus de fronte reclusis,
Lætior illustraret honos ; et aperta per arcus
Lucida frons bifores perfunderet intima largo
Lumine, conspicui ad faciem conversa sepulcri,
Quo tegitur posito sopitus corpore martyr,
Qui sua fulgentis solii pro limine Felix,
Atria bis gemino patefactis lumine valvis
Spectat ovans, gaudetque piis sua mœnia vinci
Cœtibus, atque amplas populis rumpentibus aulas
Laxari densas numerosa per ostia turbas.
Ipsaque, qua tumulus sacrati martyris exstat,
Aula novos habitus senio purgata resumpsit.
Trina manus variis operata decoribus illam
Excoluit ; bijugi laqueari et marmore fabri,
Pictor imaginibus divina ferentibus ora.
Ecce vides, quantus splendor, velut æde renata
Rideat insculptum camera crispante lacunar.
In ligno mentitur ebur ; tectoque superne
Pendentes lychni spiris retinentur ahenis,
Et medio in vacuo laxis vaga lumina nutant
Funibus ; undantes flammas levis aura fatigat.
Quæque prius pilis stetit, hæc modo fulta columnis,
Vilia mutato sprevit cæmenta metallo.
Sed rursum redeamus in atria, conspice rursum
Impositas longis duplicato tegmine cellas
Porticibus, metanda bonis habitacula digne,
Quos huc ad sancti justum Felicis honorem
Duxerit orandi studium, non cura bibendi.
Nam quasi contignata sacris cœnacula tectis,
Spectant de superis altaria tota fenestris,
Sub quibus intus habent sanctorum corpora sedem.
Namque et apostolici cineres sub cœlite mensa
Depositi, placitum Christo spirantis odorem
Pulveris inter sancta sacri libamina reddunt.
Hic pater Andreas, hic qui piscator ad Argos
Missus vaniloquas docuit mutescere linguas :
Qui postquam populos, ruptis erroris iniqui
Retibus explicuit, traxitque ad retia Christi,
Thessalicas fuso damnavit sanguine Patras.
Hic et præcursor Domini et Baptista Johannes,
Idem Evangelii sacra janua, metaque legis :
Hospes et ipse mei veniens Felicis ad aulas,
Parte sui cineris fraternum funus honorat.
Hic dubius gemino Didymus cognomine Thomas
Adjacet ; hunc Christus pavidæ cunctamine mentis
(Pro nostra dubitare fide permisit, ut et nos
Hoc duce firmati, Dominumque Deumque trementes)
Vivere post mortem vero fateamur Iesum
Corpore, viva suæ monstrantem vulnera carnis ;
Et veniente die, qua jam manifestus aperta
Luce Deus veniet, cruciata in carne coruscum
Agnoscant trepidi, quem confixere rebelles.
Hic medicus Lucas prius arte, deinde loquela,
Bis medicus Lucas ; ut quondam corporis ægros
Terrena curabat ope, et nunc mentibus ægris
Composuit gemino vitæ medicamina libro.
His socii pietate, fide, virtute, corona,
Martyres, Agricola, et Proculo Vitalis adhærens,
Et quæ Chalcidicis Euphemia martyr in oris,
Signat virgineo sacratum sanguine littus.
Vitalem, Agricolam, Proculumque Bononia condit,
Quos jurata fides pietatis in arma vocavit,
Parque salutiferis texit victoria palmis,
Corpora transfixos trabalibus inclita clavis.
Hic et Nazarius martyr (quem munere fido
Nobilis Ambrosii substrata mente recepi)
Culmina Felicis dignatur et ipse cohospes,
Fraternasque domos privatis sedibus addit.
Quamvis sancti omnes toto simul orbe per unum
Sint ubicumque Deum : quo præsentantur ubique,
Corporis ut sua membra Deo ; sed debita sanctis
Sunt loca corporibus : neque tantum qua jacet [ora
Totum corpus, ubi positorum gratia vivit :
Sed quacunque pii est pars corporis, et manus [exstat,

Contestante Deo meriti documenta beati.
Magna et in exiguo sanctorum pulvere virtus
Clamat apostolici vim corporis, indice Verbo.
. . . .
Forte requiratur quanam ratione gerendi
Sederit hæc nobis sententia, pingere sanctas
Raro more domos animantibus adsimulatis.
Accipite, et paucis tentabo exponere causas.
Quos agat huc sancti Felicis gloria cœtus,
Obscurum nulli : sed turba frequentior his est
Rusticitas non cassa fide, neque docta legendi.
Hæc assueta diu sacris servire profanis,
Ventre deo, tandem convertitur advena Christo,
Dum sanctorum opera in Christo miratur aperta.
Cernite quam multi coeant ex omnibus agris,
Quamque pie rudibus decepti mentibus errent.
Longinquas liquere domos, sprevere pruinas
Non gelidi fervente fide ; et nunc ecce frequentes
Per totam et vigiles extendunt gaudia noctem :
Lætitia somnos, tenebras funalibus arcent.
Verum utinam sanis agerent hæc gaudia votis,
Nec sua liminibus miscerent pocula sanctis.
Quamlibet hæc jejuna cohors potiore resultet
Obsequio, castis sanctos quoque vocibus hymnos
Personat, et Domino cantatam sobria laudem
Immolat. Ignoscenda tamen puto talia parvis
Gaudia quæ ducunt epulis, quia mentibus error
Irrepit rudibus ; nec tantæ conscia culpæ
Simplicitas pietate cadit, male credula sanctos
Perfusis halante mero gaudere sepulcris.
Ergo probant obiti, quod damnavere magistri?
Mensa Petri recipit, quod Petri dogma refutat?
Unus ubique calix Domini, et cibus unus, et una
Mensa, domusque Dei. Divendant vina tabernis ;
Sancta precum domus est ecclesia : cede sacratis
Liminibus, serpens : non hac male ludus in aula
Debetur, sed pœna tibi : ludibria misces
Suppliciis, inimice, tuis : idem tibi discors
Tormentis ululas, atque inter pocula cantas.
Felicem metuis, Felicem spernis inepte,
Ebrius insultas, reus oras ; et miser ipso
Judice luxurias, quo vindice plecteris ardens.
Propterea visum nobis opus utile, totis
Felicis domibus pictura illudere sancta ;
Si forte attonitas hæc per spectacula mentes
Agrestum caperet fucata coloribus umbra,
Quæ super exprimitur titulis, ut littera monstret
Quod manus explicuit : dumque omnes picta vicissim
Ostendunt releguntque sibi, vel tardius escæ
Sunt memores, dum grata oculis jejunia pascunt ;
Atque ita se melior stupefactis inserat usus,
Dum fallit pictura famem : sanctasque legenti
Historias, castorum operum subrepit honestas
Exemplis inducta piis ; potatur hianti
Sobrietas, nimii subeunt oblivia vini.
Dumque diem ducunt spatio majore tuentes,
Pocula rarescunt, quia per miracula tracto
Tempore, jam paucæ superant epulantibus horæ.
Quod superest ex his, quæ facta et picta videmus,
Materiam orandi pro me tibi suggero, poscens,
Rem Felicis agens, ut pro me sedulus ores.

Ceux qui voudront lire une description non moins curieuse que la précédente, dans les œuvres de saint Paulin, évêque de Nole, pourront consulter son poëme xxv, *de sancto Felice natal.*, *carmen* x, tom. II, p. 159 sqq.

VII.

« Les temples des chrétiens étaient autrefois disposés, dit le cardinal Bona, de manière à présenter, autant que possible, une certaine ressemblance avec l'ancien temple de Jérusalem, et à s'en rapprocher le plus possible. Ils étaient composés de différentes parties et de divers édifices, qu'il serait trop long de décrire en particulier. Il y a d'ailleurs dans leur explication de graves difficultés, qui agitent inutilement l'esprit des érudits et qui ne peuvent être résolues facilement. Laissant de côté les dissertations étendues, et presque superflues, je traiterai brièvement des choses qui se rapportent directement au but que je me propose d'atteindre. On est incertain sur la forme des églises avant le règne de Constantin. Eusèbe, qui nous apprend qu'elles furent entièrement détruites par l'ordre de Dioclétien, ne nous dit pas quelle était leur forme. Il est à croire cependant que le très-pieux empereur s'appliqua à restaurer et à agrandir celles qui avaient échappé à la ruine générale et qu'il adopta, dans la construction de nouvelles églises, le plan de celles qui avaient été bâties auparavant, et que nous connaissons actuellement par le témoignage des auteurs. Eusèbe, au livre III de la Vie de Constantin (*Chap. 34 et suiv.*) décrit avec une grande exactitude de détails le temple bâti par cet empereur à Jérusalem. Il décrit plus longuement et plus exactement encore, au livre x de son Histoire ecclésiastique, chap. 4, un autre temple, avec toutes ses dépendances, élevé à Tyr par Paulin, évêque de cette ville, et construit avec la plus grande magnificence : c'est à ce même évêque que Eusèbe dédia ce livre d'histoire, comme il paraît d'après le commencement de ce même dixième livre. Saint Grégoire de Nazianze a décrit aussi fort élégamment, dans l'oraison funèbre de son père, le temple que celui-ci construisit à Nazianze. De même saint Paulin de Nole nous a laissé, dans son épître à Sévérus (*Epist.* 12) et dans les discours 9 et 10 sur la fête de saint Félix, la description de l'église qu'il avait fait bâtir à Nole et qu'il avait dédiée à saint Félix. (Nous avons donné ci-dessus ces divers passages des écrits de saint Paulin.) Des monuments historiques auxquels nous venons de faire allusion et de plusieurs autres encore tant grecs que latins sur le même sujet, on peut conclure que les églises, dans l'Eglise grecque comme dans l'Eglise latine, avaient la même disposition. Et d'abord en ce qui concerne la position, elles étaient établies de manière à ce qu'elles fussent dirigées vers le lever du soleil au temps de l'équinoxe. Tertullien offre un témoignage précis à ce sujet, au chapitre 16 de son Apologétique : « Inde suspicio, dit-il, quod innotuerit nos ad Orientis regionem precari. » Faisant allusion, au chap. 3 contre les valentiniens, aux églises des chrétiens, comme le reconnaissent les sectaires eux-mêmes, le même auteur dit : « Nostræ columbæ domus simplex, editis semper et apertis et ad lucem. Amat figura Spiritus sancti orientem. » L'auteur des Constitutions apostoliques, au livre II, chapitre 61, s'exprime de même : « Que l'église, dit-il, soit allongée en forme de vaisseau et tournée à l'orient ; » « Ecclesia sit longa ad instar navis ad orientem conversa. » Eusèbe dit expressément que l'église bâtie

par saint Paulin était dirigée vers les rayons du soleil levant. Saint Isidore de Séville, au livre xv des Origines, chap. 4, dit « que lorsque les anciens construisaient un temple, ils le tournaient à l'orient de l'équinoxe, afin que celui qui était en prières fût tourné vers le véritable orient, » « Antiqui, quando templum construebant, orientem spectabant æquinoctialem, ut qui deprecaretur rectum aspiceret orientem. » J'ai traité plus amplement de ce sujet dans le Traité de la divine psalmodie, chap. 6, § 2. Cette coutume était autrefois si exactement suivie par les moines de l'ordre de Cîteaux, que non-seulement le maître autel était tourné vers l'orient, mais encore tous les autres autels étaient placés dans la même direction. Cependant Paulin de Nole nous dit, dans sa 32ᵉ épître, qu'il s'écarta de cet usage dans la construction d'une basilique qu'il fit bâtir. « Cette basilique, dit-il, n'est pas tournée vers l'orent, selon la coutume la plus usitée, mais du côté de la basilique de mon maître et patron saint Félix, vers son tombeau. » « Prospectus basilicæ, non, ut usitatior mos est, orientem spectat, sed ad domini mei beati Felicis basilicam pertinet, memoriam ejus aspiciens. » Wilfrid Strabon donne des explications pour rendre raison de ce que tous les autels ne sont pas tournés vers l'orient dans la même église (*Chap.* 4) « cognoscimus non errasse illos vel errare, qui templis vel noviter Deo constructis, vel ab idolorum squalore mundatis, propter aliquam locorum opportunitatem in diversas plagas altaria statuerunt, quia non est locus ubi non sit Deus. Verissima enim relatione didicimus in ecclesia, quam apud Æliam Constantinus imperator cum matre Helena super sepulcrum Domini miræ magnitudinis in rotunditate constituit; itemque Romæ in templo, quod ab antiquis *Pantheon* dictum, a beato Bonifacio papa, permittente Phoca imperatore, in honorem omnium sanctorum consecratum est : in ecclesia quoque beati Petri, principis apostolorum, altaria non tantum ad orientem, sed etiam in alias partes esse distributa. Hæc cum secundum voluntatem vel necessitatem fuerint ita disposita, improbare non audemus. Sed tamen usus frequentior et rationi vicinior habet in orientem orantes converti, et pluralitatem maximam ecclesiarum eo tenore constitui. » Procope, liv. I de la Guerre de Perse (*De Bello Persico*), chap. 17, rapporte que les temples de Diane et d'Iphigénie, dans la ville de Comana, furent consacrés à Dieu par les chrétiens, sans rien changer à leur structure : dans ces temples et autres semblables, il a été nécessaire d'accommoder la position de l'autel à la disposition des lieux.

Quelles étaient les principales parties ou membres de chaque église? les auteurs ci-dessus cités nous l'ont appris. La première partie s'appelait le parvis, *atrium*, ou le vestibule, *vestibulum*. C'était un espace clos, vaste et carré, ayant des portiques appuyés sur des colonnes, ou de tous les côtés, ou de trois côtés, ou de deux côtés, ou même seulement d'un côté, devant l'entrée de la basilique, et au-dessus il y avait des cellules, *cellas*. Au milieu et en plein air, devant les portes, il y avait des eaux jaillissantes, ou des fontaines, des bassins et des vases, afin que les chrétiens n'entrassent pas dans les temples sans avoir les mains lavées. Eusèbe, dans la description qu'il nous a laissée de la basilique bâtie à Tyr par saint Paulin, s'exprime dans les termes suivants : « Hic sacrarum expiationum signa posuit, fontes scilicet ex adverso ecclesiæ structos, qui interius sacrarium ingressuris copiosos latices ad abluendum ministrarent. » Paulin de Nole dit aussi qu'il y avait une fontaine pour une destination semblable dans le parvis de la basilique du Vatican (*Epist.* 33, *ad Alethium*) : « Ubi cantharum ministra manibus et oribus nostris fluenta ructantem fastigiatus solido ære tholus ornat, et inumbrat, non sine mystica specie quatuor columnis salientes aquas ambiens. » Le même saint Paulin s'exprime ainsi sur le même sujet dans sa 12ᵉ épître à Sévérus :

> Sancta nitens famulis interluit atria lymphis
> Cantharus, intrantumque manus lavat amne ministro.

Ainsi saint Léon le Grand fit placer une fontaine du même genre devant la basilique de Saint-Paul et y plaça cette inscription :

> Unda lavat carnis maculas, sed crimina purgat,
> Purificatque animas mundior amne fides.

(*Voyez* la fin de cette inscription dans le texte latin qui suit la traduction que nous faisons de cet intéressant chapitre du livre du cardinal Bona.)

L'évêque Synésius fait également mention de l'eau lustrale placée dans le vestibule des églises (*Epist.* 121). Quand on ne pouvait pas avoir de fontaines ni de puits, on creusait des citernes, au témoignage de saint Paulin de Nole, dans son poëme IX *de Natali sancti Felicis*, où il fait la description de la basilique qu'il avait fait bâtir. (*Voyez* encore le texte latin ci-dessus.)

Aujourd'hui, à l'entrée des basiliques, on place des bénitiers ou des vases que l'on remplit d'eau sanctifiée par la bénédiction du prêtre et mêlée de sel, avec laquelle les fidèles se mouillent le front quand ils entrent dans les églises.

La seconde partie était la cour même de la basilique, à laquelle on pénétrait par trois portes, dont celle du milieu surpassait les autres en grandeur et en décoration. Près de la porte, à l'intérieur de l'église, se trouve le narthex, lieu dans lequel se tenaient les infidèles dans le voisinage de la porte, et ensuite les catéchumènes et les pénitents du second degré. Après le narthex vient le *naos* ou le temple proprement dit, séparé du narthex par des chancels ou des barrières, dans lequel les pénitents du troisième degré occupent la partie inférieure. Ensuite venaient les fidèles, suivant la distinction du sexe et du rang, car les hommes y étaient séparés des femmes, les vierges des femmes mariées,

les religieux des séculiers. Les pénitents du quatrième degré priaient avec les fidèles, quoique privés de la participation aux sacrements, jusqu'à ce qu'ils eussent obtenu une absolution plénière. A ceux-là, saint Eloi de Noyon assigne une place du côté gauche de l'église, (*Homil. 8 ad pœnitentes*) : « Pourquoi donc, dit-il, êtes-vous placés du côté gauche de l'église ? ce n'est pas sans raison que l'usage de l'Eglise a réglé cela, mais c'est parce que le Seigneur, au jour du jugement, placera les brebis, c'est-à-dire les bons, à sa droite, et les boucs, c'est-à-dire les méchants, à sa gauche. » La séparation des hommes d'avec les femmes, comme coutume très-ancienne, est mentionnée par Philon, *de la Vie des suppliants*, par les Constitutions apostoliques lib. II, cap. 61, par saint Augustin, *de Civit. Dei*, lib. XXII, cap. 8, par saint Cyrille de Jérusalem, *in præfat. Catecheseon*, par l'Ordre romain et par d'autres encore qu'il est inutile de nommer dans une matière si généralement connue. Origène nous apprend que les vierges étaient séparées des femmes mariées, dans son traité 26, *in Matthæum* : « La tradition, dit-il, nous a appris qu'il y a dans l'église un lieu particulier où les vierges doivent se tenir pour prier; il n'était point permis aux femmes mariées de se tenir dans ce même endroit. » Saint Ambroise est d'accord avec l'auteur que nous venons de citer, dans son écrit *ad Virginem lapsam*, cap. 6 : « Je trouve, dit-il, qu'on a donné ailleurs aux femmes un endroit élevé, avec des barrières, afin qu'elles fussent séparées de la compagnie des hommes. » Amphiloque rapporte que Basile ordonna de placer des rideaux aux clôtures, et si une femme était surprise à passer la tête au travers pour regarder, elle était excommuniée.

La troisième partie renfermait le sanctuaire, ou le *presbytère*, qui était dans l'abside, entourée de chancels ou de murs. Là s'élevait le maître-autel, et à côté un autre petit autel que les Grecs appellent *prothèse*, sur lequel on préparait l'offrande du sacrifice. Là aussi se trouvaient les siéges des prêtres et des clercs, selon l'ordre et la dignité de chacun, et au point le plus élevé était le siége épiscopal que Prudence appelle *sublime tribunal* dans son hymne de saint Hippolyte : saint Grégoire de Nazianze, dans son *Songe* plusieurs fois cité, appelle le siége épiscopal *le trône sublime*. Il était plus élevé que les autres siéges, afin que de là l'évêque pût apercevoir l'assemblée.

Il était autrefois défendu aux séculiers d'entrer dans le sanctuaire lui-même. Le second concile de Tours, can. 4, a fait cette défense dans les termes suivants : « Que la partie qui est divisée par le chancel, du côté de l'autel, soit ouverte seulement aux chœurs des clercs qui chantent. Que le saint des saints cependant, suivant la coutume, soit ouvert aux laïques et aux femmes, pour prier et pour communier. » Charlemagne a introduit ce canon dans ses Capitulaires, lib. VII, cap. 203. La même défense a été faite par le concile de Rome tenu sous le pape Eugène II : « Que nul laïque, dit-il, ne puisse se tenir dans le lieu où sont les prêtres et les autres clercs, et que l'on appelle le sanctuaire, pendant qu'on y célèbre la messe, afin qu'on y puisse librement et solennellement faire les divins offices. » Léon IV, dans son synode, renouvelle la même prescription, et ajoute : « Que les séculiers ne prétendent pas se tenir dans l'enceinte sacrée, excepté du consentement de l'évêque. » Saint Ambroise, évêque de Milan, ne voulut pas le permettre même à l'empereur Théodose, au rapport de Théodoret (*Lib.* V, *cap.* 17), de Sozomène (*Lib.* VI, *cap.* 24) et de Nicéphore (*Lib.* XII, *cap.* 41).

VIII.

« Christianorum templa sic olim erant disposita, ut veteris templi Hierosolymitani, quantum fieri poterat, similitudinem quamdam præseferrent, et ad illius formam proxime accederent. Ea constabant variis membris et ædificiis, quæ si vellem singillatim describere, nimis in longum hic liber protraheretur. Multæ enim occurrunt in eorum explicatione difficultates, quæ eruditorum torquent ingenia, nec facile expediri possunt. Prolixis igitur ac fere inutilibus disputationibus omissis, ea breviter attingam, quæ ad propositum mihi argumentum spectant. Quæ fuerit ecclesiarum forma ante Constantinum, incertum est; nam Eusebius, qui eas, jussu Diocletiani solo æquatas scripsit, earum formam non descripsit. Credibile tamen est piissimum principem amplioribus quidem spatiis eas instaurasse, sed ex iis quæ destructæ fuerant, ædificii typum sumpsisse, qui in veterum scriptorum lucubrationibus usque in hodiernum diem perstat. Eusebius lib. III *de Vit. Constantini*, 34 et seqq. Templum Hierosolymis ab eo constructum graphice pingit. Fusius autem et accuratius lib. X Histor., cap. 4, aliud templum cum omnibus suis ædificiis describit, quod in urbe Tyro magnifice erexit illius civitatis episcopus Paulinus, cui idem Eusebius hoc mirabile ecclesiasticæ Historiæ opus dedicavit, ut ex initio hujus libri decimi apparet. Gregorius quoque Nazianzenus ecclesiam quam pater Nazianzi exstruxerat, eleganter expressit oratione quam in funere ipsius patris recitavit. Paulinus item Nolanus exactam basilicæ delineationem nobis reliquit ep. 12, ad Severum, et Natali IX ac X sancti Felicis. Ex his et aliis antiquorum monumentis aperte colligitur Græcorum et Latinorum templa ejusdem olim schematis fuisse : et primo quidem, quod attinet ad situm, ita erant disposita, ut ad ortum solis æquinoctialem verterentur. Tertullianus testis est in Apologetico, cap. 16 : *inde suspicio quod innotuerit nos ad Orientis regionem precari* ; et adv. Valentinianos, cap. 3, alludens ad christianorum ecclesias, ut ipsimet sectarii agnoscunt, ait : « *Nostræ columbæ domus simplex, editis semper et apertis et ad lucem. Amat figura Spiritus sancti orientem.* Auctor libri apostol. Constit., lib. II, cap. 61 : *Ec-*

clesia sit longa ad instar navis ad orientem conversa. » Eusebius templum Paulini testatur sese ad radios solis orientis aperuisse. Isidorus lib. xv Origin., cap. 4. *Antiqui, quando templum construebant, orientem spectabant æquinoctialem, ut qui deprecaretur rectum aspiceret orientem.* Sed de hac re ejusque causis fusius egi in Tract. de divina Psalmodia, cap. 6, § 2. Hic autem mos adeo exacte a monachis nostris olim servabatur, ut non solum majus altare, sed et reliqua omnia ad orientem versa sint. Paulinus tamen Nolanus, epist. 12, asserit se in basilica quam ædificavit hunc morem neglexisse. *Prospectus*, inquit, *basilicæ, non, ut usitatior mos est, orientem spectat, sed ad domini mei beati Felicis basilicam pertinet, memoriam ejus aspiciens.* Quod vero non omnia altaria quæ in eadem ecclesia sunt, ad ortum respiciant, sic excusat WalfridusStrabo cap. 4 : *Cognoscimus non errasse illos vel errare, qui templis vel noviter Deo constructis, vel ab idolorum squalore mundatis propter aliquam locorum opportunitatem in diversas plagas altaria statuerunt, quia non est locus ubi non sit Deus. Verissima enim relatione didicimus in ecclesia, quam apud Æliam Constantinus imperator cum matre Helena super sepulcrum Domini miræ magnitudinis in rotunditate constituit : itemque Roma in templo quod ab antiquis* PANTHEON *dictum a beato Bonifacio papa, permittente Phoca imperatore, in honorem omnium sanctorum consecratum est : in ecclesia quoque beati Petri principis apostolorum, altaria non tantum ad orientem, sed etiam in alias partes esse distributa. Hæc cum secundum voluntatem vel necessitatem fuerint ita disposita, improbare non audemus. Sed tamen usus frequentior et rationi vicinior habet in orientem orantes converti, et pluralitatem maximam ecclesiarum eo tenore constitui.* Narrat Procopius lib. I *de Bello Persico*, cap. 17, Dianæ et Iphigeniæ templa in urbe Comana Deo a christianis consecrata fuisse, nihil immutata structura : in quibus aliisque similibus necessarium fuit ad veterem situm altaris constructionem accommodare.

« Partes vero seu membra præcipua cujusque templi quænam fuerint, præcitati auctores docuerunt. Prima pars *atrium* seu *vestibulum* dicebatur, spatium scilicet, clausum, amplum et quadratum, porticus habens columnis suffultas vel in omnibus lateribus, vel in tribus aut duobus, sive in uno duntaxat ante aditum basilicæ et desuper exstructas cellas. Medium erat sub dio positum patenti planitie, et ante fores aquæ salientes, seu putei et canthari ac conchæ, ne christiani illotis manibus templum adirent. Eusebius in descriptione templi a Paulino exstructi : *Hic*, ait, *sacrarum expiationum signa posuit, fontes scilicet, ex adverso ecclesiæ structos, qui interius sacrarium ingressuris copiosos latices ad abluendum ministrarent.* Eidem lotioni positum fontem in atrio basilicæ Vaticanæ Paulinus Nolanus commemorat, epist. 33 ad Alethium : *Ubi cantharum ministra manibus et oribus nostris fluenta ructantem fastigiatus solido ære tholus ornat, et inumbrat, non sine mystica specie quatuor columnis salientes aquas ambiens.* » Idem, epist. 12, ad Severum :

Sancta nitens famulis interluit atria lymphis
Cantharus,intrantumque manus lavat amne ministro.

« Ita Leo Magnus fontem cum cantharo ante basilicam sancti Pauli condidit, addito hoc epigrammate :

Unda lavat carnis maculas, sed crimina purgat,
 Purificatque animas mundior amne fides.
Quisque suis meritis veneranda sacraria Pauli
 Ingrederis, supplex ablue fonte manus.
Perdiderat laticum longæva incuria cursus
 Quos tibi nunc pleno cantharus ore vomit,
Provida pastoris per totum cura Leonis
 Hæc ovibus Christi larga fluenta dedit.

« Meminit etiam aquæ lustralis in vestibulo templi Synesius episcopus, epist. 121, et ubi fontes, aut putei haberi non poterant, fodiebantur cisternæ, ut Paulinus testis est *Natali* IX sancti Felicis in descriptione templi a se constructi.

Forsitan hæc inter cupidus spectacula quæras
Unde replenda sit hæc tot fontibus area dives
Cum procul urbs, et ductus aquæ prope nullus ab urbe
Exiguam huc tenui demittat limite guttam.
Respondebo : nihil propria nos fidere dextra,
Nil ope terrena confidere : cuncta potenti
Deposuisse Deo, et fontes præsumere cœlo.
Denique cisternas adstruximus undique tectis,
Capturi fundente Deo de nubibus amnes,
Unde fluant pariter plenis cava marmora labris.

« Hodie in atriis basilicarum conchæ et labra ponuntur, et aqua sale conspersa ac sacerdotali benedictione sanctificata replentur, qua fideles frontem aspergunt cum templum ingrediuntur.

« Secunda pars ipsa aula basilicæ erat, ad quam patebat aditus per tres portas, quarum media magnitudine et ornamentis alias superabat. Proximus januæ intra ecclesiam occurrit narthex, locus in quo primum viciniores portæ infideles, tum catechumeni et pœnitentes secundi ordinis commorabantur. Post narthecem sequitur *naon*, sive ipsum templum, cancellis vel tabulatis a nartheco separatum, in quo stabant inferiorem partem occupantes pœnitentes tertii generis : post quos manebant fideles, servata sexus et ordinis distinctione ; nam viri a mulieribus, virgines a nuptis, monachi a sæcularibus, separati erant, pœnitentes quarti gradus orabant cum fidelibus, a sacramentorum participatione abstinentes, donec plenariam absolutionem consequerentur. His Eligius Noviomensis in sinistra parte templi stationem assignat, hom. 8, ad pœnitentes : *Cur ergo in sinistra parte ecclesiæ positi estis? non sine causa usus Ecclesiæ hoc obtinuit, sed quia Dominus in judicio oves, hoc est justos a dextris, hædos vero, id est peccatores a sinistris ponet.* Mulieres autem a viris vetustissima consuetudine clarissime ostendunt Philo *de Vita supplicum*, Constitutiones apostolicæ lib. II, cap. 61, Augustinus *de Civit. Dei*, lib. XXII, cap. 8, Cyrillus Hierosolymit.

in præfatione Catecheseon, Ordo Romanus, et alii quos in re nemini ignota inutile est recensere. Virgines quoque seorsim a nuptis stetisse Origenes docet tractat. 26 in Matthæum : *Venit*, inquit, *ad nos traditio talis, quasi sit aliquis locus in templo, ubi virginibus quidem consistere licet et orare Deum, expertæ autem thorum virilem non permittebantur in eo consistere.* Consentit Ambrosius, *ad Virginem lapsam*, cap. 6 : *Alicubi invenio datum locum mulieribus in sublimi specula prope testudinem clathris interpositis, ut a virorum consortio et colloquio subducerentur. Narrat Amphilochius præcepisse Basilium, ut vela e speculis suspenderentur, et si quæ mulier deprehensa esset caput emittere ad respiciendum, dum sacra agebantur, extra communionem fieret.*

« Tertia pars sanctuarium, sive sacrarium, vel presbyterium complectebatur, quod erat sub abside cancellis vel parietibus conclusum, in eo altare majus eminebat, et aliud minus quod Græci *prothesina* vocant, in quo dona præparantur. Erant et clericorum et presbyterorum subsellia pro cujusque gradu et dignitate, et in loco editiori sedes episcopalis, quam Prudentius, *hymno de sancto Hippolyto*, sublime tribunal vocat, et Nazianzenus in sæpe citato *Somnio* sublimem thronum. Ideo autem altior erat ut ex ea posset antistes populum monere, circumspicere et custodire.

« In ipsum autem presbyterium nefas olim fuit sæcularibus ingredi, ut Germanus Constantinopolitanus docet, hanc sacratiorem templi partem latissime explicans in Theoria rerum ecclesiasticarum. Vetuit hoc concilium Turonense II, can. 4, statuens, ut pars illa quæ a cancellis versus altare dividitur, choris tantum psallentium clericorum pateat. Ad orandum vero et communicandum laicis et feminis, sicut mos est, pateant sancta sanctorum. Quem canonem Capitulari suo inseruit Carolus Magnus, lib. VII, cap. 203. Hoc idem sancivit synodus Romana sub Eugenio II, cap. 33 : *Ut nulli laicorum liceat in eo loco, ubi sacerdotes reliquive clerici consistunt, quod presbyterium nuncupatur, quando missa celebratur, consistere, ut libere ac honorifice possint sacra officia exercere.* Repetit hoc decretum in sua synodo Leo IV, et addit, ne sæculares intra sacros cancellos tentent accedere, nisi episcopo permittente. At Ambrosius Mediol. ne Theodosio quidem imperatori hoc permittere voluit, ut narrat Theodoretus lib. V, cap. 17, Sozomenus, lib. VII, cap. 24, et Nicephorus lib. XII, cap. 41.

« Plura de templis eorumque structura et ædificiis scire cupienti abunde satisfacient Leo Allatius in tractatu *de Narthiæ veteris ecclesiæ et de templis recentiorum Græcorum*, itemque, in dissertatione *de solea veteris ecclesiæ*, edita inter ejus *Symminicta*, de qua etiam diffuse agit vir eruditissimus Petrus Possinus *in Glossario*, tom. I *Georgii Pachymæris* ; Julius Cæsar Bulengerus *Opusc. de templo* ; Jacobus Goar *in notis ad Euchologium*, pag. 18 et seqq. Legendus quoque Procopius de Ædificiis Justiniani, qui lib. I, templum sanctæ Sophiæ et sancti Michaelis in Anaplo discribit, et lib. V, templum Deiparæ Hierosolymis magnificentissime constructum. »

IX.

Nous allons continuer de donner quelques extraits du savant ouvrage du cardinal Bona. Cette citation, que nous regardons comme utile aux archéologues studieux, désireux de puiser aux sources mêmes, sera faite en latin, comme celles que nous avons données précédemment de saint Paulin de Nole.

« In lege evangelica certa loca ab apostolis eorumque successoribus delecta sunt extra quæ illicitum foret sacrificium offerre, nisi necessitas, cui parent omnes leges, dispensationi in aliquo casu locum esse suaderet. Hinc Cyrillus Alexandrinus, libro adversus Anthromorphitas, cap. 12 : « Donum, ait, « sive oblatio, quam mystice celebramus, in « solis orthodoxorum sanctis ecclesiis offerri « debet, neque alibi omnino. Qui secus faciunt, « aperte legem violant. » In eamdem sententiam loquitur Basilius, lib. de Baptismo, cap. 8 : « Nobis periculosum est male obiti mandati, si loci rationem neglexerimus, maxi- « me si sacerdotii mysteria in locis profanis « celebraverimus : propterea quod ea res in- « dicium haberet contemptus in celebrante, « offendiculum quoque generaret. » A temporibus igitur apostolorum loca fuisse Deo dicata, quæ a quibusdam oratoria, ab aliis ecclesiæ dicebantur, in quibus populus orare, verbum Dei audire, synaxim agere et corpus Christi sumere consueverat, Paulus apostolus ad Corinthios scribens, Ep. I, cap. II, testis locupletissimus est. *Convenientibus*, inquit, *vobis in ecclesiam audio scissuras esse inter vos.* Et paucis interjectis : *Nunquid domos non habetis ad manducandum et bibendum, aut ecclesiam Dei contemnitis ?* Etsi enim nomen ecclesiæ pro fidelium congregatione frequenter sumatur, hic tamen ab Apostolo pro ipso loco, in quem illi conveniebant, usurpari evidens est. Quem locum exponens Basilius in Regulis brevioribus, interrog. 310, ait : « Quemadmodum ratio « non permittit ut vas ullum commune in « sancta introferatur, eodem modo etiam « vetat sancta in domo communi celebrari. » Hoc ipsum confirmat Augustinus, quæst. 57 in Leviticum : « Ecclesia dicitur locus quo « Ecclesia congregatur. Nam Ecclesia homi- « nes sunt, de quibus dicitur : *ut exhiberet* « *sibi gloriosam Ecclesiam.* Hanc tamen vocari « etiam ipsam domum orationum, idem Apo- « stolus testis est ubi ait : *Nunquid domos non* « *habetis ad manducandum et bibendum, aut ec-* « *clesiam Dei contemnitis ?* Et hoc quotidianus « loquendi usus obtinuit, ut ad ecclesiam « prodire, aut ad ecclesiam confugere non « dicatur, nisi qui ad locum ipsum parietesque prodierit, vel confugerit, quibus Ec- « clesiæ congregatio continetur. » Ejusdem apostolici temporis aliud testimonium ad ecclesiarum nostrarum originem comprobandam profert Nicephorus, lib. II, cap. 3.

ex Evodio sancti Petri in Antiochena cathedra successore, asserente in domo illa, in qua Christus hoc sacrificium instituit, et in qua Spiritus sanctus advenit, tanquam in prima christianorum ecclesia, Jacobum primum Hierosolymorum episcopum consecratum fuisse, et septem diaconos ordinatos. Roma item ab apostolis dedicatas ecclesias eo ipso tempore quo fidem ibi prædicare cœperunt, ostendit Baronius, *anno Christi* 57, *num.* 100. Exstat in bibliotheca reginæ Sueciæ codex antiquissimus, in quo aliquot fragmenta ex diversis martyrologiis in unum compacta sunt, simul cum fragmento Ordinis Romani de ritu baptismi. In uno autem ex dictis fragmentis hæc leguntur Kalendis Augusti: *Romæ, dedicatio primæ ecclesiæ a beato Petro constructæ et consecratæ.* Eadem verba reperiuntur in vetustissimo martyrologio sancti Hieronymi nomine insignito, et a Luca Dacherio tom. IV sui *Spicilegii* edito: itemque in alio nuper Lucæ evulgato a viro eruditissimo Francisco Maria Florentino, cui alia consonant ab eodem in notis indicata. Quæ autem fuerit ecclesia prima præ omnibus in Urbe consecrata, an ea quæ in Exquiliis titulus Eudoxiæ, sive sancti Petri ad Vincula postmodum dicta fuit: an titulus Pastoris nunc sanctæ Pudentianæ in colle Viminali; an vero alia, idem diligenter exquirit exercit. II, ad diem primam Augusti, in qua multa congerit de primi, secundi et tertii sæculi ecclesiis. Eamdem veritatem confirmant antiqui Patres. Tertullianus *de Idololat.*, cap. 7: « Tota die ad hanc partem « zelus fidei perorabit ingemens christia« num ab idolis in ecclesiam venire, de ad« versarii officina in domum Dei. » Idem *de Virginibus velandis*, lib. XIII: « Certe virgi« nitatem suam in ecclesia abscondant, quam « extra ecclesiam celant, timeant extraneos, « revereantur et fratres aut constanter au« deant et in vicis virgines videri, sicut au« dent in ecclesiis. » Et *de Pudicitia*, cap. IV, nefarios quosdam submotos ait, *non modo limine, verum omni ecclesiæ tecto.* Irenæus et Origenes altaris et ecclesiæ meminerunt: ille lib. IV, cap. 20 et 34; hic homilia 11 in Numeros Zeno Veronensis, *sermo de Psal.* CXXVI: « Conventus, inquit, eccle« siarum, quos ad secretam sacramentorum « religionem ædificiorum septa concludunt, « consuetudo nostra domum Dei solita est nuncupare. » Optatus Milevitanus, lib. II, ait Donatistas inter quadraginta et quod excurrit basilicas non habuisse locum Romæ ubi colligerent, id est sacrificium offerrent. Eusebius denique lib. VIII Eccles. Hist., cap. 2, edicta imperatorum promulgata fuisse scribit de evertendis christianorum ecclesiis, ex quibus manifeste deducitur eas dudum exstitisse. Facta est hæc eversio imperante Diocletiano. Sed et tempore Philippi Cæsaris quinquaginta et amplius annis ante Diocletianum christianos ecclesias habuisse ex eo constat quod idem Eusebius narrat lib. VI, cap. 34. Cum enim Philippus utpote christianus in vigilia Paschæ ecclesiam ingredi vellet, ab ecclesiæ aditu ob scelera quæ commiserat ab episcopo exclusus, et non nisi peracta pœnitentia admissus fuit: sive id Romæ contigerit sub Fabiano papa, ut putat Baronius, anno 246, sive Antiochiæ sub sancto Babyla, ut refert auctor Chronici Alexandrini, ex narratione Leontii episcopi Antiocheni, et confirmat Chrysostomus in *Orat. de eodem sancto Babyla contra gentes*, tacito tamen nomine imperatoris. Nec desunt testimonia ab his etiam qui foris sunt. Nam Philo Judæus, libro quem inscripsit *de Vita contemplativa*, seu *de virtutibus supplicum*, vitam primorum christianorum describens, si Eusebio credimus, lib. II Hist., cap. 17, et Hieronymo, lib. *de Scriptoribus ecclesiasticis*, in singulis eorum domiciliis sacellum quoddam fuisse ait, quod *semneum* vocabant, in quo remotis arbitris sanctioris vitæ mysteria peragebant. Lucianus quoque ethnicus, qui apostolorum temporibus vixit, res christianorum deridens in *Philopatre*, Critiam quemdam introducit, qui cum ab aliquo fidelium christianus fieri suaderetur, ab eo deductus est in locum ubi conventus christianorum agebatur. « Pertransivimus, inquit, ferreas « portas et ærea limina; multis autem sup« ratis scalis, in domum aurato fastigio insi« gnem ascendimus, qualem Homerus Me« nelai fingit esse. Atque ipse quidem omnia « illa contemplabar, quæ insularis ille ado« lescens. Video autem non Helenen, me« hercle, sed viros in faciem inclinatos et « pallescentes. » Scio in dubium revocari a quibusdam criticis an hic dialogus a Luciano scriptus sit; fatentur tamen auctoris esse ejusdem temporis, qui Trajano imperatori ob victoriam in Oriente partam hac compositione gratulari voluerit. Est et apud Lampridium de ecclesiis christianorum luculentum testimonium; cum enim christiani locum quemdam qui publicus fuerat, ut erigeretur in eo ecclesia, occupassent, popinarii autem dicerent eum sibi deberi, Lampridius ait Alexandrum imperatorem rescripsisse, melius esse ut quomodocunque illic Deus coleretur, quam dari popinariis.

« Quamvis autem et communi usu nullum ponatur discrimen inter templum et ecclesiam, primis tamen sæculis templi nomine non utebantur christiani, sed ecclesiæ. Templa enim tunc vocabantur ingentia ædificia, in quibus animalia idolis immolabantur. Hinc beatus Hieronymus, epist. ad Riparium adv. Vigilantium: « Mortuo cadaveri atque « polluto præbebant excubias, ut post multa « sæcula Dormitantius somniaret, imo eru« ctaret immundissimam crapulam, et cum « Juliano persecutore sanctorum basilicas « aut destrueret, aut in templa converteret. » Hinc etiam Valerianus imperator, teste Flavio Vopisco, ad senatum scripsit: « Miror « vos, Patres sancti, tandiu de aperiendis « libris sibyllinis dubitasse, perinde quasi « in christianorum ecclesia, et non in tem« plo omnium deorum tractaretis. » Templi vero nomen primitivæ Ecclesiæ Patres idcirco non usurpabant, ut non solum à ritibus ethnicorum, sed etiam a vocabulis se abhorrere indicarent. Atque ideo gentiles illud

identidem inculcabant, nulla esse Christianis templa, sectam esse irreligiosam, et quæ nullum coleret Deum, ut testantur illorum temporum scriptores : Arnobius lib. VI *Contra gentes;* Minutius Felix *in Octavio;* Lactantius lib. VI *divin. Institut.*, cap. 2; Clemens Alexandrinus lib. VII *Strom.*; Origenes lib. VIII *contra Celsum :* qui omnes respondebant nulla Christianis esse templa, qualia apud nationes erant, sublimibus elata fastigiis, quibus putarent Divinitatem concludi : nullas habere aras ad ostentationem exstructas : nullas immolare victimas, neque thus adolere : Deum istis non indigere, nec habitare in templis manufactis, ut Paulus dixit, *Actuum* XVII, disputans cum Atheniensibus, impium esse Numinis majestatem unius ædiculæ angustiis circumscribere; cum homines latius habitant, in nostra mente templum illi dedicandum esse, in nostro pectore consecrandum. Sic loquitur Minutius Felix, sic Origenes, sic Lactantius. Hujus autem elegantissima verba hæc sunt in fine libri *de Ira Dei :* « Sit nobis Deus non in templis, « sed in corde nostro consecratus. Destruc- « tibilia sunt omnia quæ manu fiunt. Mun- « demus hoc templum, quod non fumo, non « pulvere, sed malis cogitationibus sordida- « tur : quod non cereis ardentibus, sed cla- « ritate ac luce sapientiæ illuminatur. » Hoc ille contra paganos, qui solam externam speciem attendentes, in quo verus Dei cultus consisteret ignorabant. Quod si nomine templi non sacrilega gentium delubra, non dæmonum fana, sed loca Deo vero sacrata intelligantur, in quibus fideles congregari solebant ut Deum precarentur, sacra mysteria celebrarent, et alia religionis officia obirent, nemo inficias ibit, sua semper christianis fuisse templa, sive conventicula, qua voce Arnobius, lib. IV, Ammianus Marcellinus, lib. XXVII, et alii usi sunt, quocunque tandem nomine vocarentur.

« Sæviente persecutione, cum ab omni prorsus conventu imperatorum edictis Christiani excluderentur, quocunque loco poterant ad peragendam synaxim conveniebant. Testimonium de hoc perhibet Dionysius Alexandrinus apud Eusebium lib. VII *Histor.*, ubi. cap. 11, conventus sibi interdictos asserit, et cap. 22 sic loquitur : « Cumque « ab omnibus fugaremur, atque opprime- « remur, nihilominus tunc quoque festas « egimus dies. Quivis locus, in quo varias « ærumnas singillatim pertulimus, ager, « inquam, solitudo, navis, stabulum, car- « cer instar templi ad sacros conventus per- « agendos fuit. » In carceribus sacrificium offerri consuevisse ex actis sanctorum Processi et Martiniani, Clementis Ancyrani aliorumque martyrum, passim didicimus : et ex Cypriano qui epist. 5 hortatur clerum ne glomeratim ad martyres in carcere visitandos concurrant, et ut presbyteri qui illi apud confessores offerunt, singuli cum singulis diaconis per vices alternent. Legimus etiam apud Metaphrasten in Vita sancti Luciani, presbyteri et martyris, quod in die Theophaniæ rogatus a discipulis in carcere celebravit. Sed cum deesset altare nec metu persecutorum posset inferri, sanctus martyr dixit : mensa vobis erit hoc pectus meum, non futura Deo minus honesta ea quæ fit ex inanimi materia : templum vero sanctum vos mihi eritis me omni ex parte circumdantes; *sacro*, igitur, *cætu eum in orbem circumstante*, ut scribit Philostorgius in lib. II Hist. eccles., cap. 14, *tanquam jam morientem, Ecclesiæ speciem ita simul et munimentum eo præbente, ne ea quæ a piis peragebantur, viderentur*, sacrum egit, seque primum et alios mysteriorum participes effecit. Verba Philostorgii, tacito ejus nomine, ut solet, exscripsit Nicephorus, lib. VIII, cap. 31. Hunc autem Lucianum suæ sectæ martyrem Ariani prædicabant, sed ab hac suspicione liberat eum Baronius anno 311 et 318, et in notis ad Martyrologium. Apollonius Brixiensis episcopus in sindone cœlitus demissa missam in carcere celebravit, ut refert ex Mombritio Bollandus, die 15 Februarii. Romæ clam celebrandi locum præbebant ampli recessus subterranei in cryptis arenariis; a quibus tamen excludebantur, cum vehementior persecutio urgebat, ut docent litteræ Cornelii papæ ad Lupicinum episcopum *Viennensem.* » (Hic card. Bona describit Romanas Catacumbas, sed nos prætermittimus hanc descriptionem ut pote alibi jam sufficienter expressam.) — *Voyez* CATACOMBES.

« Sed his omissis, ait card. Bona, revertor ad templa quæ, ubi feliciora illuxerunt tempora, ad honorem veri Dei, tum a Constantino imperatore, tum ab Helena ejus matre, tum ab aliis eorum exemplo ubique gentium exstructa sunt, ut Eusebius in *Historia* et in *Vita Constantini*, Nicephorus lib. VIII, cap. 30, et alii passim ecclesiastici scriptores recensent. Tunc magnifica illis nomina a sanctis Patribus tributa sunt. Dicebantur enim evangelica auctoritate *domus Dei* et *domus orationis*, tanquam locus ad colendum et orandum Deum specialiter deputatus. A Græcis *kyriaca*, a Latinis *dominica* dicta sunt : cujus nomenclaturæ rationem reddit Eusebius oratione de Laudibus Constantini, cap. 17 : « In urbibus, inquit, ac pagis, in « agris ac desertis barbarorum locis fana ac « delubra in honorem unius omnium Regis « ac Domini dedicavit, unde etiam Domini vo- « cabulo honorata sunt, non ab hominibus, « sed ab ipso omnium Domino cognomentum « sortita. Ab eo quippe *dominica* appellantur. » Antiochiæ nobilissimum templum fuisse, quod *Dominicum aureum* vocabatur, tradit Hieronymus in Chronico. Cyprianus, lib. *de Opere et Eleemos.*, matronam divitem reprehendit, quæ in *dominicum* sine sacrificio ibat. Factas cædes in *dominico* et altare de *dominico* sublatum conqueruntur Marcellinus et Faustinus presbyteri Luciferiani partis schismaticæ adversus Damasum in libello Precum ad imperatores. Regula sancti Pachomii, cap. 54 : « Si necessitas impule- « rit ut monachus foris maneat, vel in *do-* « *minico* manebit vel in monasterio ejus- « dem fidei. » Augustinus, lib. XXII de *Civi-*

tate Dei, cap. 10, memorias appellat dicens : « Nos martyribus nostris non templa sicut « diis, sed *memorias*, sicut hominibus mor- « tuis, quorum apud Deum vivunt spiritus, « fabricamus. » A Græcis *martyria* nuncupantur, quæ in honorem martyrum erecta sunt. Eusebius, lib. III *de Vita Constantini*, cap. 48, scribit Constantinopolim maximis ab eo martyriis ornatam fuisse. In actis concilii Chalcedonensis sæpe memoratur martyrium sanctissimæ et pulchre victricis martyris Euphemiæ, in quo illud celebratum est. Marcus diaconus in Vita sancti Porphyrii : « Cum ei occurrissem in gradibus martyrii. » Et infra : « Ivimus in martyrium gloriosi mar- « tyris Timothei. » Agit de hac voce Baronius in notis ad Martyrologium, die 6 Julii. In eodem Martyrologio locus, in quo plura martyrum corpora sepulta sunt, *concilia martyrum* nuncupatur die 23 Junii. Synodus Laodicena, can. 9, statuit ne fideles orationis causa eant in cœmeteria, aut quæ dicuntur martyria hæreticorum. Sic *apostolia*, dicebantur, quæ apostolorum ; et *prophetea* quæ prophetarum memoriæ dicata erant. Sozomenus, lib. VIII, cap. 17 : « Rufinus con- « sularis in suburbio Chalcedonis magnam « ecclesiam in honorem Petri et Pauli exstruxit, et *apostolium* ab ipsis appellavit. » Theodorus lector, lib. I : « Reliquiæ sancti « Samuelis in ejus *propheteo* sunt positæ. » *Eucteria* quoque et *proseucteria* a Græcis, a Latinis *oratoria* omnes ecclesiæ sæpius vocantur : quæ vero ampliores et augustiores sunt, usus obtinuit, ut *basilicæ* nominentur : quamvis nonnulli quascunque ecclesias *basilicas* vocent. Occurrit passim hoc nomen apud Hieronymum, Augustinum, Paulinum et alios ; quod a gentilibus, ut alia multa, acceptum est. Erant enim basilicæ regum habitacula vel publica ædificia, in quibus judicia exerceri, atque a mercatoribus et nummulariis negotia tractari solebant, quorum structuram describit Vitruvius lib. v ; demum ea vox ecclesiis christianorum tributa est, vel propter ædificii magnificentiam, vel quia ibi, ut ait Isidorus, lib. xv *Origin.*, cap. 4, Regi omnium Deo cultus et sacrificia offeruntur : vel quia profanæ basilicæ in ecclesias Christi conversa sunt, ad quod alludere videtur Ausonius in gratiarum actione ad Gratianum Augustum pro suo consulatu dicens : « Basilica olim nego- « tiis plena, nunc votis pro tua salute sus- « ceptis. » *Tituli* denique dicuntur, ut apud Anastasium in Marcello papa : « Hic viginti « quinque titulos in urbe Roma constituit « propter baptismum et pœnitentiam, et « propter martyrum sepulturas. » Prudentius, hym. XII de Coronis :

Parte alia titulum Pauli via servat Ostiensis.

« Mos olim Christianorum fuit, ut cum ab ethnicis fidei causa vexabantur, in areis et cœmeteriis, in quibus martyrum corpora quiescebant, ad synaxim peragendam convenirent, ut supra ostendimus : postquam vero Dei nutu exstinctis tyrannis et profligato ethnicismo, Romanum imperium crucis gloriam agnovit ; cum jam liceret palam et ubique Christo Deo erigere templa, in iis præcipue locis excitari cœperunt, in quibus paulo ante congregari, et clam mysteria celebrare consueverant : atque inde originem traxisse mihi videtur celeberrimus et inviolabilis Ecclesiæ ritus, ut sine martyrum reliquiis nullum templum nullumve altare ædificetur. Cœpit hic primum in Ecclesia Romana observari, et ab ea ad alias dimanavit. De Felice I, summo pontifice, sic scribit Anastasius : « Hic constituit supra sepulcra aut memorias « martyrum missas celebrari ; » quia fortassis de hoc legem edidit, ne aliter fieri posset. Prudentius postquam locum descripsit, in quo repositum fuit sancti martyris Hippolyti corpus, ita canit :

Illa sacramenti donatrix mensa, eademque
Custos fida sui martyris apposita,
Servat ad æterni spem Judicis ossa sepulcro,
Pascit item sanctis Tibricolas dapibus.

Concinit Prudentio Paulinus Natali IX sancti Felicis :

Spectant de superis altaria tota fenestris,
Sub quibus intus habent sanctorum corpora sedem,
Namque et apostolici cineres sub cœlite mensa
Depositi, placitum Christo spirantis odorem
Pulveris inter sancta sacri libamina reddunt.

« Idem initio epistolæ 11, ad Severum, reliquias ad basilicam dedicandam necessarias esse asserit, eique mittit ad hunc affectum particulam ligni sanctæ crucis. Ambrosius, epist. 54, ad Marcellinam sororem : « Cum « basilicam, inquit, dedicare vellem, mihi « tanquam uno ore interpellare cœperunt di- « centes, sicut in Romana, sic basilicam de- « dices. Respondi, faciam si martyrum reli- « quias invenero. » Invenit autem sanctorum Gervasii et Protasii corpora, et basilicam Romano more dedicavit. Idem initio libri *de Hortatione ad virginitatem* de reliquiis sanctorum Vitalis et Agricolæ sermonem habens ait : « Munera salutis accipite, « quæ nunc sub sacris altaribus recondun- « tur. » Hieronymus adversus Vigilantium, qui ausus est martyrum cultum impiis scriptis convellere : « Male ergo facit Romanus episco- « pus, qui super mortuorum hominum Petri « et Pauli secundum nos ossa veneranda, « secundum te vilem pulvisculum, offert « Domino sacrificia, et tumulos eorum Christi « arbitratur altaria. » Augustinus, lib. XX, *contra Faustum Manichæum*, cap. 21 : « Po- « pulus christianus memorias martyrum re- « ligiosa solemnitate concelebrat, et ad exci- « tandam imitationem, et ut meritis eorum « consocietur, atque orationibus adjuvetur : « ita tamen ut nulli martyrum, sed ipsi Deo « martyrum sacrificemus, quamvis in memo- « riis martyrum constituamus altaria. » Et sermone 113, *de diversis*, qui est de sancto Cypriano, eleganter ostendit templum ibi constructum, in quo sanguis Christi bibitur, ubi et ille suum fudit. Gregorius Magnus, lib. VI, epist 45, Leontio Ariminensi facultatem tribuit ecclesiam dedicandi, « in qua, « inquit, reliquiarum sanctuarium volumus « collocari. » Et infra, epist. 50, episcopo

Santonensi reliquias mittit pro consecrandis altaribus. Agit de eadem re, lib. vii, indict. 2, epist 11, 12, 73, 74, 85 ; lib. ix, ep. 26 ; lib x, epist. 12, et libro i *Dialog.*, cap. 10. Gregorius Turonensis in Vita sancti Senoch abbatis, « erecto altari, et loculo in eo ad re- « ci iendas sanctorum reliquias præparato, « ad benedicendum invitat episcopum. » Apud Sozomenum, lib. v, cap. 8 : « Zeno episcopus « Gazæ ecclesiam ædificavit, altare in ea erexit, « ibique reposuit reliquias martyrum. » Theophanes *in Justiniano* facta refert apud Constantinopolim encænia apostolorum, et recondita lipsana Andreæ et Lucæ apostolorum, quæ solemni pompa a Menna episcopo in templum delata sunt. Cum vero hic mos ab iconomachis convelli et abrogari cœpisset, septima synodus, can. 7, statuit, ut quæcunque templa sine martyrum reliquiis consecrata erant, in iis reliquiæ cum precibus consuetis ponerentur : et si quis templum sine reliquiis consecraret, deponeretur, tanquam transgressor ecclesiasticarum traditionum. Hujus christianæ consuetudinis testis est vel invitus vir impius et christiano nomini infensissimus Eunapius Sadinius, qui *in Ædesio* tani Serapidis ruinam deplorans, ibi monachos introductos, et martyrum reliquias collocatas rabiosissime exaggerat. Quod si aliqua sacella sive oratoria in villis erigebantur, concilium Epaunense, can. 25, prohibuit ne reliquiæ sanctorum in illis collocarentur, nisi clericos vicinæ parochiæ adesse contingeret, qui sacris cineribus psallendi frequentia famularentur. Lego etiam apud Theodoretum et Sozomenum erecta quandoque templa super tumulos confessorum. Ille enim in Hist. religiosa, cap. 24, loculo Zebinæ monachi maximum templum inædificatum scribit. Hic lib. viii Eccles. Hist., cap. 19, de sancto Nilamnone monacho agens, qui mortem a Deo impetraverat, ne onus episcopale subiret, ait : « Templum « super ejus sepulcrum indigenæ construxe- « runt. » Antiquissima tamen et ubique recepta consuetudo fert, ut martyrum reliquiæ in altarium consecratione adhibeantur, quorum animos sub altari Dei Joannes in cœlis vidit, cap. vi Apocalypsis. Hæc autem martyrum veneratio ex eo dogmate fid i orta est, quæ sanctorum communionem credimus et fatemur. Fideles etenim, ut hoc factis profiteremur, in iis locis ad orationem et ad divina mysteria participanda conveniebant, in quibus sanctorum lipsana posita erant. Per illa siquidem repræsentatur Ecclesia triumphans, quæ sic aliquo modo cum militanti communicat, et sacrificio nostro interest. Nam licet ipsa lipsana et ossa sanctorum absente anima sensu careant, respectum nihilominus dicunt ad animam quæ in cœlis est, et ipsis inest semen quoddam resurrectionis et æternitatis. »

X.

La notice suivante, extraite de la *Notitia ecclesiastica sæculi* ii, *dissertat.* 10, de Cabassut, est donnée comme elle a été écrite par l'auteur. Elle renferme des renseignements fort intéressants : nous la considérons comme un excellent document à consulter.

1. « Veteres ecclesiæ, illæ saltem quæ ob amplitudinem et hominum confluentium frequentiam, *basilicæ* vocabantur, quatuor constabant partibus : quarum prima, quæ ingressuris obvia erat, Græce *pronaon*, πρόναον, Latine *vestibulum* seu porticus dicebatur, atque pro foribus ecclesiæ structa erat : non tamen sacra censebatur, etsi sacræ structuræ proxime adjaceret. Secunda pars Græce ναῦς, latine *navis*, seu gremium denominabatur : huc populus ad divina officia conveniebat. Tertia pars aliquot gradibus supra navim assurgens Græce dicebatur ἄμβων, deducta voce ab ἀναβαίνειν quod est *ascendere*, latine vero *suggestum* nominabatur. Isto ex loco Scripturæ sacræ ad populum legebantur, et sermones a concionatoribus, episcoporum constitutiones, imperatorum etiam edicta quandoque promulgabantur, psalmi etiam solemniter concinebantur, aliæque divini officii partes. Frustra igitur vir quidam doctissimus chorum ab ambone sejungit : cui refellendo sufficiat Laodicenus canon 15 : « Non oportere præter canonicos cantores, qui ambonem ascendunt, et ex membrana legunt, aliquos alios canere in ecclesia. » Quarta denique pars ecclesiæ Græcis ἱερατεῖον necnon ἁγιαστήριον, itemque ἱερὸν βῆμα, Latinis *sanctuarium, sacrarium, sanctum altare* dicebatur, eoque loco divina mysteria et sacrificia solemni ritu celebrabantur

2. « Ut autem singillatim quos diximus partes exploremus. *Vestibulum* ac porticus nihil aliud erat quam tectum humilioris situs, ab ecclesiæ tecto ; quod sublimius erat distinctum ; columnis aut arcubus suffultum, qualia visuntur ante plerasque Romæ basilicas sacras. Hic locus cum non esset muris conclusus, ventis et solaribus radiis pervius et apertus erat. Hic assentiri minime possum scriptori, tametsi peritissimo, qui pœnitentium secundæ classis, hoc est auditorum stationem in illa porticu collocat ; depellitque ab ea primum, hoc est flentium ordinem, quos ad aream sub dio vult omnino ablegatos. In primis enim certum indubitatumque est, auditores pœnitentes fuisse intus ecclesiam admissos, eorumque stationem ideo dictam *audientium* fuisse, quia lectiones Scripturarum audiebant, quæ divinum præcedebant officium ; et finitis lectionibus psalmodiam, deinde missam catechumenorum dictam, postmodum Evangelii cantum, postremo evangelicam prædicationem distincte et intelligibiliter audiebant ; et post aliquos sacerdotum preces super istis pronuntiatas, foras voce diaconi dimittebantur. At nihil horum sub porticu fiebat, aut fieri audirique poterat, sed intra ecclesiæ fores et limina. Præterea quis nesciat distinctas fuisse à lugentibus auditorum stationes? At vero innumeris et perspicuis priscorum Patrum testificationibus liquido constat flentium seu lugentium locum fuisse ad fores ecclesiæ, quarum tamen limen transilire vetabantur. At vero ut ad metam illam audito-

res se sisterent, transilienda primum eis porticus erat; quippe quæ foribus illis objecta erat. Omissis testibus aliis innumeris audiamus can. 11. Gregorii Neocæsariensis, aut si quis sit alius ejus auctor, gravis certe et antiquitate venerandus, ἡ πρόσκλαυσις ἔξω τῆς πύλης τοῦ εὐκτηρίου ἐστιν, « fletus extra januam oratorii est. » Deinde subjungit, ἡ ἀκρόασις ἐνδόθι τῆς πύλης ἐν τῷ νάρθηκι, « Auditio intra portam in narthece. » Non igitur eis portam, ad quam porticus pertingebat, sed intus eamdem, seu intra oratorium in quo cantabantur divina officia, legebantur divinæ Scripturæ, pronuntiabantur de pulpito ad plebem sermones; quarum omnium rerum auditioni obstrictum erat genus pœnitentium secundum, hoc est auditores. Similiter Basilius *ad Amphilochium* can. 56, de voluntario homicida, quem ante omnia stationi fletus per quadriennium addicit, sic decernit : « Debet quatuor annis deflere stans extra fores oratorii. » Itemque de incestuoso qui propriam sororem vitiavit : « Triennio defleat stans ad fores domus oratoriæ. » Non igitur reum ordinis flentium amandat procul extra oratorii valvas ad aream aliquam sub dio, sed stationem ad oratorii valvas assignat, et canoni satisfit, si propter januam consistat, dum limen oratorii non transiliat. Et vero si pœnitentibus istiusmodi orandum sub dio fuisset, periclitandum illis de morte fuisset ingruente imbrium vi, aliave tempestate.

3. « Ingressis ecclesiæ januas primum occurrebat pars illa navis quæ *narthex* dicebatur, eratque pœnitentium auditorum statio. Toto enim cœlo aberrarunt qui narthecem auditorum locum ac stationem existimarunt esse porticum extra ecclesiæ sanctæ ambitum et laquearia structam, tectoque humiliorem : satis enim superque jam ostensum est, auditores constitisse intus sacram ecclesiam, flentesque in ipso vestibulo seu porticu. Sapientius itaque locum Gregorii Neocæsariensis ἐν τῷ νάρθηκι, Baronius, tom. II, ad ann. Christi 263, n. 29, sic exponit, *in loco quem nartheca vocant, seu in ferula :* quam vulgaris interpres, qui multis fraudi fuit, dum vertit *in porticu.* Hujusce vero denominationis causam congruentem nullam video, præter eam quam tradit Joannes Meursius in suo *Lexico græcobarbaro :* « Quia, inquit, ibi pœnitentium statio erat sub eccle-
« siasticæ disciplinæ censuræ ferula : id
« enim, id est *ferulam*, sonat *narthex.* Flen-
« tes autem, quasi projectitii et alieni ab in-
« gressu ecclesiæ manuumque impositione
« sacerdotali, non dignabantur nomine filio-
« rum sub ferula constitutorum, juxta illud
« Pauli Hebr. XII : » Quod si extra disciplinam estis; ergo adulteri, et non filii estis.

4. « Audientes pœnitentes loco intus ecclesiam antecedebat aliorum pœnitentium ordo, qui ὑποπίπτοντες, id est *substrati* seu prostrati dicebantur. Atque isti simulque audientes una cum catechumenis atque energumenis, ad vocem diaconi proclamantis : « Exeant qui non communicant, de ecclesia; » ante offertorium discedebant : remanentibus tamen adusque finem collectæ pœnitentibus quartæ classis, qui græce συνεστῶτες, latine *consistentes* nuncupabantur; eorumque statio ac ordo, σύστασις, id est *consistentia* quarti generis pœnitentium, qui a tergo populi ad Eucharistiæ participationem admissi, exsortes tamen erant sacræ communionis. Quæ ultima populi versus sacrarium statio, a Basilio dicitur μέθεξις, id est *participatio*, nimirum communionis.

5. « Navim ingressis occursabat *tabulatum*, aut murus intermedius virorum stationem a feminis dirimens, pertingensque a primis ecclesiæ foribus adusque ambonem et sanctuarium. Ex utraque parte janua occurrebat, cujus præfectura incumbebat ex parte feminarum ostiariæ diaconissæ. Januæ vero, quæ viris aditum aperiebat, custodia penes ostiarios clericos erat. In hisce sexuum separationibus ordines utraque ex parte servabantur pœnitentium et participantium, a nobis jam commemorati; quibus ex parte feminarum adjungebantur sacræ virgines ad intimam stationem sanctuario proximiorem : sicut ex parte virorum intima occupabant monachi, quo tempore proprias ecclesias non habebant, ut ex Dionysii *Hierarchia ecclesiastica*, et ex Ambrosii *Ad virginem lapsam* epistola colligitur. Per gemina etiam navis seu gremii latera, in quibusdam ecclesiis producebantur hinc inde porticus arcubus vel columnis suffultæ, intra quas distincta erant sacella seu oratoria, ad secretius, si luberet, orandum : ut commemorat Paulinus in *Epistola ad Severum*, in quibus altaria erecta erant. Scribit etiam Ambrosius Epist. 99 *ad virginem Marcellinam* sororem suam, postquam tumultum graphice descripsit ab ariana imperatrice Justina conflatum adversus ipsummet Ambrosium episcopum, quem plebs Mediolanensis studiose custodiebat intra basilicam sacram quam Justina furens sancto episcopo et orthodoxis eripi, et Arianis tradi, immissis intra illam armatis, contendebat : « Postquam demum Justinæ fi-
« lius Valentinianus imperator pacem de-
« nuntiari, militesque extra basilicam occu-
« patam pedes efferre jussit, scribit Ambro-
« sius, in illa communi fidelium lætitia, mi-
« lites ipsos irruentes in altaria osculis si-
« gnificasse pacis indicia. » Igitur non unicum stabat intra id templum altare, sed plura hinc inde dispersa. His adde, majus altare, quod erectum intus sanctuarium erat, fuisse armatis inaccessum, et cancellis circumclusum, illuc enim aliis quibuslibet quam sacerdotibus et sacris diaconis accedere nefas erat. Altaria itaque illa, quibus nova pacis denuntiatione lætantes milites oscula figebant, inferius per circuitum navis collocata erant, et hinc inde dispersa. Magnus præterea Romæ pontifex Gregorius I, lib. I, epist. 50 ad Palladium meminit ecclesiæ cujusdam, quæ tredecim altaria continebat. Quorsum vero tot altaria, si semet duntaxat intra unam ecclesiam licebat offerre sacrificium, ut nonnulli putaverunt.

9. « Altera ecclesiæ pars erat, ut dictum est, *ambon*, chorus nimirum muro circumseptus, ad quem gradibus aliquot ascendebatur ex

paululum subjecta navi. Situs erat ambonis intermedius navi et sanctuario. Ex ambone minores clerici psallebant, ut liquet ex præcitato canone Laodiceno 15. Itemque Carthaginensis quarti concilii can. 10, et ex Romano sub sancto Gregorio anni 595. Ibidem diaconus solemniter in missa sanctum concinebat evangelium, proclamabantur episcoporum edicta et jussiones, denuntiabantur excommunicati, recitabantur ex diptychis fidelium tum viventium tum defunctorum nomina, legebantur a clericis lectoribus sacri libri, atque ad populum sermones habebantur. Supersunt Romæ integri duo vetustissimi ambones quos præsens dum essem in comitatu eminentissimi cardinalis Hieronymi Grimaldi Aquisextiensis archiepiscopi, exacte observavi. Horum unus est in ecclesia sancti Clementis, papæ et martyris ad Amphitheatrum; alter in ecclesia sanctorum martyrum Nerii et Achillei. Prior ille ambon duo continet pulpita, singula utrique lateri cohærentia, cum unicum fit sanctorum Nerei et Achillei pulpitum muro navis cohærens.

7. « Quatuor ut plurimum erant in ambonibus portæ, ex quibus geminæ ad navim spectantes vocabantur ὡραῖαι, *speciosæ*, aliæ pariter geminæ ad sanctuarium præbentes ingressum, dicebantur ἅγιαι πύλαι, *portæ sanctæ*. Istarum cura et custodia subdiaconis incumbebat, quibus prohibent synodi Laodicenæ canones 21 et 22 ab his januis discedere, atque eisdem vetant in sanctuarium et diaconium se ingerere.

8. « In ecclesiis Græcorum locus erat amboni et sanctuario intermedius, qui nunc σωλεῶν, nunc σωλεύς, nunc σώλεα legitur appellatus : eratque ambone seu choro paucis aliquot gradibus elevatior : atque eousque ad eucharistiam participandam procedebant laici, et cum eis clerici, qui ob aliquam culpam fuerant ad laicam redacti communionem. Qua de re tractatum fuit in dissertatione 5 de veteribus olim in sacra Eucharistia adhibitis ritibus.

« Solea itaque interjacebat inter ambonem et sanctuarii cancellos. In hisce objectis sanctuario cancellis erant apud Græcos dictæ *sacræ portæ*. Mihi quidem adhuc incompertum est, utrum tempore Chalcedonensis synodi, senatus, qui ante cancellos considebat, esset intus an extra cancellos; an in sanctuario, an in solea. Certe vel principium ambitione, vel cleri socordia factum fuerat, ut principes primum, deinde optimates aulæ, multa sibi indebita in ecclesiis Græcorum præriperent; ut addiscimus ex congressu Theodosii Senioris cum Ambrosio Mediolanensi episcopo, coram quo suam ille excusat in sanctuario præsentiam, eo quod nescivisset usum cæterarum a Constantinopolitana ecclesiarum, in qua patriarcha Nectarius ipsum in sanctuario voluerat residere. Perspecta etiam est Nicolai Romæ pontificis expostulatio apud Michaelem Orientis imperatorem, qui etiam inter sacra officia Constantinopolitanum patriarcham ad suos pedes objicere non verebatur. Refert historicus Nicetas solium imperatoris intra Constantinopolis ecclesiam longe eminentius fuisse patriarchali sede. Illa sane Chalcedonensis œcumenicæ synodi expressio, actione 1 : Residentibus magnificentissimis et gloriosissimis judicibus, et amplissimo senatu in medio ante cancellos sanctissimi altaris. ἐν τῷ μέσῳ προτῶν καγκέλλων τοῦ ἁγιωτάτου θυσιαστήριον videbitur ambigua, num intra, vel extra sacros cancellos sederent illi magistratus. Sed tamen mirum est, si sanctuarium ecclesiæ Chalcedonensis tantæ fuisset amplitudinis, ut ambitu suo tam multos antistites, tanquam numerosam optimatum et senatorum multitudinem complecti posset.

9. « Quartæ demum ecclesiæ partis diversa erant nomina, *sanctuarium*, *secretarium*, *tribunal*, *sancta sanctorum* Latinis; Græcis vero ἱερατεῖον, ἱερὸν βῆμα, τὰ ἅγια τῶν ἁγίων, ἁγιαστήριον, eratque pars ecclesiæ sacratissima penitissimaque. Hujus in medio situm erat sub tabernaculo altare primatum, ad quod sacerdos sacrum celebrans stabat facie ad populum versa : quo etiam situ pleraque adhuc Romæ visuntur altaria, præcipua nimirum quinque basilicarum præcellentium, quæ patriarchales nuncupantur. Lateranensis, Petri in Vaticano, Pauli in via Ostiensi, sanctæ Mariæ Majoris in Esquiliis, et Laurentii in agro Verano, prætereaque Cæciliæ trans Tiberim, Sabinæ, Alexii, Pancratii, Eustachii, Nerei atque Achillei. Tabernaculum vero altari superpositum, fornix erat lapidea aut ex metallo quatuor columnis sustentata, qualis etiam nunc visitur in altaribus jam memoratis. Eidem etiam nomen ciborii promiscue a Græcis et Latinis tribuitur, ut passim legitur in libro Pontificum Anastasii. Germanus insuper Constantinopolis episcopus istud describit, constans superne ampla testudine, et quatuor inferne columnis altare ambientibus. Quin etiam huic voci Græcam tribuit etymologiam a κιβός seu κιβωτός, id est *arca*, et ὤρα, quod est videre, quasi sit *arca visionis*, seu manifestationis Domini Salvatoris. Latini vero ducunt a cibo id nomen, hoc est ab Eucharistico pane, quo ad perennem vitam alimur. Simile in præcedenti dissertatione vidimus de *orario*, cujus etymon Græci, Latinique singuli ad propriam linguam referunt. Nec desunt qui vocem mysterium, alii ad Græcam, alii ad Hebraicam originem referant; hi ad radicem *satar*, alii ad Græcum μύω quæ utraque vox significat *abscondere*, *claudere* et hebraice *mistar*, absconditum, res abdita, unde facile deducitur *mysterium*.

« 10. Sanctuarium porro ipsum, interjectis cancellis, a reliqua Ecclesia fuisse divisum, non modo tradit Chalcedonense concilium, sed etiam meminit Gregorius Nazianzenus καγκέλλιδος *cancelli*, orat. 150, ex quo verbum Dei populo prædicabat. Eusebius etiam Cæsariensis lib x Hist. eccl., c. 4, loquens de structura basilicæ Tyri, a Paulino ejusdem civitatis episcopo dedicatæ, hæc dicit : « Locus erat sanctuarii in speciem quadra- « tam columnis sublimibus undique circum-

« septus, quarum media intervalla insterstitiis « ex ligno instar retis aut transennæ cancellatis in mediocrem et æquabilem longitudinem circumclusa. » Additque : « altare in « sanctuarii meditullio situm fuisse. » Ibidemque adjungit : « A fronte hujus templi po« situm fuisse fontem uberes aquas profun« dentem, ad quem manus abluebant quicum« que locum sacrum ingressuri erant. » Paulinus etiam Nolanus episcopus aliorum meminit fontium, ad introitum ecclesiarum constitutorum, epist. 31 ad Aletium; quibus arguitur, consuetudinem religiosam, quam Judæi servabant, manus abluendi ante sacras preces, quam refert Aristeas, lib. de Septuaginta interpretibus, ad primos quoque Christianos pervasisse, ideoque solitos fontes pro foribus ecclesiarum collocare.

11. « Præterea ita disponebatur ecclesiarum situs, ut ad orientem spectarent. Clemens papa et martyr de ecclesiæ structura loquens lib. II Constitutionum, c. 6 : « Pri« mum quidem, inquit, sit longa et ad orien« tem conversa. » Hoc idem significat Tertullianus adversus Valentinum c. 2. Idemque asserit Paulinus in relata ad Severum epist. 12. Hoc idem attestatur loco citato Eusebius, de structura memoratæ Tyri ecclesiæ. Qui præterea lib. III Vitæ Constantini, cap. 36, describens fundatum a Magno Constantino in loco Dominicæ Resurrectionis templum, tres illius partes ad Orientem prospexisse perhibet. Templi quoque Salomonis anteriorem partem solis ortum prospexisse testantur oculati testes Aristeas, et Josephus, atque ex horum testificatione Ribera, in opere suo de Templo Judaico, et Baronius ad annum Christi 57, numero 103. Quin etiam quam plurimis veterum auctorum testificationibus convincitur, religiosum apud Romanos fuisse ante prædicatam Christi fidem, ut quatenus fieri posset, dum falsis numinibus cultum adhibebant aut sacrificabant, id agerent converso ad ortum aspectu. Hunc ritum Numam regem Romanis deos invocantibus præscripsisse tradit Plutarchus in ipsius Vita. Eodem referuntur hi Virgilii versus lib. VIII Æneid. :

> Surgit et ætherei spectans orientia solis
> Lumina, rite cavis undam de flumine palmis
> Sustulit, ac tales effundit ad æthera voces.

Ejusdem ritus idem pariter meminit Æneid. lib. XII :

> Illi ad surgentem conversi lumina solem
> Dant fruges manibus salsas.

Quo loco Servius ait : « Disciplinam cære« moniarum secutus est, ut orientem spec« tare diceret eum, qui esset precaturus. » His adde Ovidium lib. IV Fast. :

> His dea placanda est, hæc tu conversus ad ortum
> Dic quater.

Sed et Vitruvius De templorum Architectura lib. IV, cap. 5, hæc prodit : « Ædes au« tem sacræ deorum immortalium ad regio« nes quas spectare debent, sic erunt con« stituendæ, uti, si nulla ratio impediverit, « liberaque fuerit potestas, ædis signum « quod erit in cella collocatum, spectet ad « vespertinam cœli regionem, ut qui adierint « ad aram immolantes, aut sacra facientes « spectent ad partem cœli orientis, et simu« lacrum quod erit in æde. Et ita vota sus« cipientes contueantur ædem et orientem « cœli. » Quo etiam argumento Tertullianus in Apologetico dicit : « Sed et plerique « vestrum affectatione aliquando cœlestia « adorandi, ad solis ortum labia vibratis. » Huc pertinet dictum istud Latini Pacati in Panegyric. « Ut divinis rebus operantes in « eam cœli plagam ora convertimus a qua « lucis exordium est. »

« Denique Clemens Alexandrinus lib. VII Stromatum, solemnem plane fuisse hanc ad Orientem conversionem in actibus ad religionem spectantibus indicat.

12. « In sanctuario, præter intermedium altare, geminæ hinc inde mensæ collocatæ erant, quales etiam nunc conspiciuntur marmoreæ in sanctuario commemoratæ sanctorum martyrum Nerei et Achillei Ecclesiæ. In ea quæ ad lævam erat reponebantur vasa sacra cum suis velis, simulque panis consecrationi, sacræque communioni destinatus, partim etiam eulogiis post sacram synaxim distribuendis assignatus. Mensam istam Græci πρόθεσιν id est *propositionem*, et διακονικὸν vocant, cujus accessum etiam ipsis subdiaconis, necnon sacrorum vasorum contactum interdicit Laodicena synodus canon. 21. In altera ad dexteram erecta mensa reponebantur sacra episcopi vel sacerdotis sacrificaturi vestimenta.

13. « Per interiorem sanctuarii circuitum dispositæ erant exedræ pro sacerdotibus, atque his editior cathedra episcopalis in medio ac intimo sanctuarii hemicyclo e regione altaris; adeo ut sedens episcopus et altare et populum recta prospiceret. Hujusmodi visitur solium, in illo sanctorum Nerei et Achillei sanctuario ex quo sanctus papa Gregorius (ut ipse de se perhibet) sermonem olim die horum martyrum natalitio ad populum habuit. Propter quæ venerandæ antiquitatis vestigia, sedulo admonuit, insculptis marmoris litteris, nunquam satis laudatus ejusdem ecclesiæ titularis cardinalis Cæsar Baronius, ne quis posthac ejus speciem immutaret, aut lapidem moveret. Cujus etiam curam et ministerium sacerdotibus oratorii sanctæ Mariæ dictæ in Vallicella, fecit attribui. Ista vero pontificia sedes, tribus est elevata gradibus supra contiguas utrobique dispositas ex marmore cathedras. De cathedra episcopi sic Augustinus scribit psal. CXXVI. « Quo modo vinitori altior locus « fit ad custodiendam vineam, sic et episco« pis altior locus factus est et de isto loco « periculosa redditur ratio. » Liturgia etiam Chrysostomi sedem vocat episcopalem quæ sursum est *cathedram*. Clemens papa et martyr lib. II Constitutionum apostolicarum cap. 61, similiter docet in medio sanctuarii; sedere episcopum id est in medio penitioris parietis, qui sanctuarium a tergo ambit. Additque sacrum clerum ad ejus utrumque latus assidere.

14. « Veruntamen ex ista cathedra, quæ divinis officiis inserviebat, sermocinari non solebant ad populum episcopi; neque ex ambone, nisi minores Sacerdotes. Sed quando Antistes erat ad plebem concionaturus, apparabatur ei mobilis cathedra supra celsiorem. Altaris gradum e regione ambonis atque navis. Eaque vigebat consuetudo tum in Orientalibus, tum in Occiduis Ecclesiis. Gregorius enim Nazianzenus, oration. 150, ait se concionante cancellos vim passos ac pene erutos a confluentis populi frequentia. Cancellorum autem objectu superius dictum est Sanctuarium fuisse a reliquo templo divisum. Et de Chrysostomo Socrates prodit peculiare hoc ei fuisse, ut extra Sanctuarium, quo melius a populo audiri posset, in ambonem prodiret ad concionandum, instar inferiorum sacerdotum, quibus licitum non erat e Sanctuario sermocinari. Huc spectat pariter Prudentii basilicam Hippolyti martyris describentis distichum, de sanctuario sic loquens :

Fronte sub adversa gradibus sublime tribunal
Tollitur, antistes prædicat inde Deum.

« Et Sidonius Apollinaris in carmine eucharistico ad Faustum Reiensem episcopum ita concinit :

Seu te conspicuis gradibus venerabilis aræ
Concionaturum plebs sedula circumsistit,
Expositæ legis bibat auribus ut medicinam.

« Supra memoratus Clemens meminit duorum, ut appellat, ***Pastophoriorum*** in Ecclesiis exstruendorum, lib. vi Constit. Apost., cap. 61. Eadem significat Paulinus nomine ***Secretariorum***, quæ dicit esse ad absidem, epistol. 12 ad Severum. Cum vero absis peculiariter arcus ipsum Sanctuarium superne coronans, facile colligitur gemina illa Pastophoria seu secretaria fuisse in fronte Sanctuarii hinc inde collocata, quorum unum inserviebat (ut multis visum est) recondendæ sacratissimæ Eucharistiæ aut (ut alii multi opinantur) erat ipsa quæ nunc vocatur Sacristia et antiquitus Secretarium, quod idem nomen nonnunquam Sanctuario quoque tribuebatur ut diversis paulo post testimoniis comprobabitur. Græce etiam Sacristia σκευοφυλάκιον vocabatur, et Sacristiæ præfectus, seu æditus σκευοφύλαξ, Latine ***sacrista, custos, æditus***. « Alterum vero secretarium seu Pastophorium sacris ecclesiasticis libris recondendis usui erat. Testificatur Paulinus se quod ad lævam erat secretarium hoc disticho inscripsisse :

Si quem facta tenet meditandi in lege voluntas,
Hic poterit residens sacris intendere libris.

« Idemque, de altero secretario ad dextram sito a se descripti Templi, scribit a se superpositum fuisse distichum istud :

Hic locus est, veneranda penus quo conditur, et quo
Promitur alma sacri pompa ministerii.

15. « Sacræ reconditorium Eucharistiæ solebat antiquis ut plurimum esse armarium ac repositorium ad Sanctuarii latus, ut colligitur ex super allegatis Clementis et Paulini locis. At vero secundum Turonense Concilium can. 3 prohibet in imaginario ordine componi Dominicum corpus, sed jubet in altari reponi sub titulo crucis. Poterat quidem esse loculus affabre dispositus in illa crucis mediana parte, qua duo ligna rectum et transversum, committebantur; aut certe titulus crucis pro ipsamet cruce ubi usurpatur, ut velit concilium Eucharistiam in medio altaris recondi intra loculum situm sub pede crucis. Alibi præterea solebat divinum sacramentum reponi et asservari intra suspensam supra sanctum altare columbam, vel pyxidem, vel arculam auream, vel argenteam, ut colligitur ex supplice libello quem œcumenicæ quintæ synodo clerici et monachi Antiocheni obtulerunt, actione 1. Severum Pseudopatriarcham hæreticum accusantes subreptarum furto columbarum ex auro fabricatarum, quæ fuerant ad sacras aras appensæ, itemque aliarum argentearum quæ fuerant in Baptisteriis collocatæ, ad communicandos (ut conjicio) recens, pro vigente tunc consuetudine, baptizatos. Legimus insuper in Basilii Græce conscripta Vita Amphilochio attributa columbis argenteis inclusam de more fuisse in templis Eucharistiam. Quem ritum suspendendi vasculo augustissimum sacramentum, quod funiculo serico elevari aut remitti olim ad populi communionem soleret, vidimus adusque nostram ætatem perdurasse in metropolitana Aquarum Sextiarum basilica. Sed jam prorsus inolevit, introductis commodioribus tabernaculis primario altari superpositis. Exstat Venantii Fortunati carmen de turri, quam Felix Bituricencis episcopus ex auro fabricari curaverat, ad condendum intus vivificum Sacramentum. Is verè Felix huic Turonensi secundæ synodo legitur subscriptus. Asservatæ præterea in templis Eucharistiæ exemplum habet Optatus Milevitanus lib. ii contra Parmenianum, in illo Donatistarum scelere, « qui, facta in Ecclesiam « orthodoxam irruptione, depromptum inde « sacratissimi corporis sacramentum canibus « devorandum projecerunt, sed conversi « canes ad sacrilegos, non Eucharistiam, sed « illos impios dentibus et efferatâ rabie lacerarunt. » Taceo epistolam ad Jacobum fratrem Domini, quæ meminit asservationis sacrorum fragmentorum hujus Sacramenti intra Sacrarium, quæ Clementi papæ attribuitur, quæ quidem pseudepigrapha et supposititia est, opus tamen antiquum, et demonstrans prisci temporis usum.

16. « *Secretarii* vocabulum diversa significat. Primum apud jurisperitos usurpatur pro secreto judicis auditorio, in quo seorsum tum partes, tum testes audiebantur. Apud ecclesiastiacos vero scriptores diversa connotat : nunc ipsum conclave, in quo vasa sacra et alia ad sacrificium spectantia, omnisque ad templi cultum et ornatum pertinens supellex asservatur : nunc illam etiam Sanctuarii partem, in qua vela, vasaque et indumenta sacra ad sacrificium decenter apparabantur tum in diaconio, tum in mensa prothesis, ut superius descripsi : nunc de-

mum pro toto ipso sanctuario usurpantur. Sic enim tertium Carthagine habitum concilium inscribitur : In secretario basilicæ Restitutæ. Et quartum Carthaginense similiter : In secretario. Sextumque ibidem : In secretario basilicæ Fausti. Septimum pariter in eadem civitate : In secretario basilicæ Restitutæ. Et Milevitanum : In secretario basilicæ ; atque Africanum plenarium : In secretario basilicæ. Cæsaraugustanum : In secretario : Arelatense secundum, can. 15, diserte secretarii nomine sanctuarium exprimit. Liberatus diaconus, in Breviario, c. 13, vocat secretarium, ecclesiæ sanctæ Euphemiæ locum in quo Synodus inita est Chalcedonensis. Denique Gregorius Magnus lib. II, epist. 54, sanctuarium similiter secretarii appellatione designat.

« 17. Græca etiam vox βῆμα duplex ecclesiasticum significatum complectitur, seclusis aliis et profanis significationibus. Nam præterquam quod sanctuarium persæpe significat, usurpatum pariter pro ambone legitur, vocisque origo ac etymon utrique rei convenit : παρὰ τὸν βαίνειν, *ab ascendendo*. Gregorius Nazianzenus, Invectiva 1 in Julianum, postquam retulit istum militiæ Christianæ infamem desertorem, olim in Ecclesia clericum lectorem fuisse, subjungit, ambonis ascensu honoratum ; siquidem ex ambone legebatur ; solis vero sacris clericis, quales minime censebantur lectores, sanctuarium ingredi licebat, ut perspicue decernunt Laodicenæ synodi canones 21 et 22.

« 18. Denique *baptisteria* non intra, sed extra ecclesiam constructa erant : quale hodie visitur Constantinianum juxta basilicam Lateranensem, quam utramque fabricam Constantius a fundamentis erexerat. In primariis item Etruriæ civitatibus Florentia et Pisis, metropolitanarum basilicarum baptisteria sejuncta ab eis cernuntur, veterisque hujus consuetudinis certam fidem facit Cyrillus, catech. Mystag. 1 ; Paulinus etiam in sæpius præfata epist. 12, baptisterium refert a se inter duas basilicas exstructum. »

XI.

Nous terminons cet article Eglise en insérant ici la traduction du 1er chapitre du *Rationale divinorum officiorum* de Guillaume Durand. On y trouvera de très-curieux renseignements sur la signification symbolique des diverses parties d'une église, donnés par un écrivain du XIIIe siècle.

Considérons d'abord une église et ses diverses parties. Le mot église a deux significations : il désigne un édifice matériel, dans lequel les divins offices sont célébrés ; ou un édifice spirituel, qui n'est autre que l'assemblée des fidèles. L'Eglise, c'est-à-dire le peuple qui la compose, est convoquée par ses ministres et réunie dans un seul lieu, par la vertu de celui qui fait demeurer dans sa maison ceux qui n'ont qu'un seul esprit : l'église matérielle est composée de l'assemblage d'un grand nombre de pierres, l'Eglise spirituelle est formée de la réunion de plusieurs individus. Le mot grec ἐκκλησία, église, assemblée, est traduit en latin par *convocatio*, réunion, parce que l'Eglise appelle les hommes à elle ; mais ces titres conviennent mieux à l'Eglise spirituelle qu'à l'église matérielle.

L'église matérielle est le type de l'Eglise spirituelle, comme nous aurons occasion de le démontrer en traitant de sa dédicace. L'Eglise est appelée catholique, c'est-à-dire universelle, parce qu'elle est établie et répandue dans tout l'univers, et que la multitude des fidèles ne doit former qu'une seule assemblée, ou bien parce que dans l'Eglise est conservée la doctrine nécessaire à tous.

L'église est aussi appelée en grec *synagogue*, en latin *congregatio*, nom choisi par les juifs pour désigner les lieux de leur culte. Le terme synagogue leur appartient plus spécialement, quoiqu'il puisse s'appliquer à une église. Les apôtres ne désignent jamais une église sous ce titre, probablement pour éviter la confusion.

L'Eglise militante s'appelle aussi Sion, parce que, durant son pèlerinage ici-bas, elle a toujours en vue la promesse d'un repos céleste ; car Sion signifie attente. Mais l'Eglise triomphante, notre demeure future, la patrie de la paix, est nommée Jérusalem ; car Jérusalem veut dire la vision de la paix. L'Eglise est aussi appelée maison de Dieu, et quelquefois la maison du Seigneur, d'autres fois basilique (*maison royale*), car c'est ainsi que se nomment les demeures des rois de la terre ; et avec d'autant plus de raison ce titre peut-il s'appliquer à nos maisons de prières, la demeure du Roi des rois ! Elle s'appelle encore temple, de *tectum amplum* (toit ample), lieu où les sacrifices sont offerts à Dieu ; ou bien tabernacle, et tabernacle veut dire hôtellerie, comme nous l'expliquerons plus tard en traitant l'article Autel ; nous dirons pourquoi elle est appelée l'arche du Testament. Parfois elle est désignée sous le nom de *martyrium*, lorsqu'elle est élevée en l'honneur de quelque martyr ; de chapelle (1), de communauté, de sacrifice, de *sacellum*, quelquefois de maison de prières, de monastère, d'oratoire, quoique ce dernier titre s'applique en général à tout lieu consacré à la prière.

L'Eglise encore est appelée le corps du Christ et aussi une vierge, selon les paroles de l'Apôtre : *Afin que je puisse vous présenter comme une chaste vierge à Jésus-Christ* (*II Cor.* XI, 2), quelquefois épouse, parce qu'elle est

(1) En beaucoup d'endroits les prêtres s'appellent chapelains ; car anciennement, lorsque les rois de France allaient à la guerre, ils portaient avec eux la chape du bienheureux Martin, que l'on gardait dans une certaine tente où la messe se disait, et cette tente se nommait chapelle (*capella*), qui vient de *cappa* (chape). Nous pouvons observer ici qu'en accordant autrefois au mot chapelle une plus grande extension qu'à présent, une aile additionnelle était appelée chapelle. Ainsi, dans l'église de Haddinham (Cambridge), on lit sur un cuivre, dans l'aile du nord, ces paroles : *Orate pro animabus fundatorum hujus capellæ*, c'est-à-dire pour ceux qui ont construit l'aile elle-même.

unie à Jésus-Christ, selon qu'il est dit dans l'Evangile : *Celui qui a l'épouse est l'époux* (*Joan.* III, 29); mère, car tous les jours, dans le saint baptême, elle enfante des fils à Dieu; fille, dans le sens du prophète : *Vous avez engendré plusieurs enfants pour succéder à vos pères* (*Psal.* XLIV, 18); veuve, parce qu'elle est assise solitaire dans ses afflictions, et, comme Rachel, ne veut pas être consolée : elle est même désignée d'un nom moins noble, parce qu'elle appelle toutes les nations à elle et qu'elle ne rejette pas ceux qui se réfugient dans son sein. Elle est souvent désignée sous le nom de cité, à cause de la communion de ses saints habitants qui, munis des armes fournies par les Ecritures, repoussent les attaques des hérétiques; elle est composée de pierres et de matériaux divers, parce que les mérites des saints sont très-variés. Tout ce que l'Eglise juive a reçu de sa loi, l'Eglise chrétienne le possède par la grâce avec une plus grande abondance, car elle le reçoit du Christ dont elle est l'épouse. Elever un oratoire ou une église n'est pas une chose nouvelle; car le Seigneur a ordonné à Moïse, sur le mont Sinaï, de construire un tabernacle avec des matériaux soigneusement travaillés. Ce tabernacle était partagé par un voile en deux parties : la partie intérieure se nommait le Saint des saints; c'est là que les prêtres et les lévites remplissaient les fonctions sacrées devant le Seigneur.

Ce tabernacle ayant péri par l'âge, le Seigneur ordonna qu'un temple fût bâti, ce que Salomon accomplit avec une science merveilleuse : ce temple avait aussi deux parties comme le tabernacle; et c'est du tabernacle et du temple que notre église matérielle prend sa forme. Dans la portion extérieure, les laïques offrent leurs prières et entendent la parole divine; dans le sanctuaire le clergé prie, prêche, offre des louanges et des prières.

Le tabernacle bâti pendant le voyage du peuple d'Israël dans le désert est quelquefois pris pour le type de ce monde *qui passe ainsi que sa concupiscence* (*Joan.* XI, 17).

Et c'est pour cela qu'il était composé de rideaux de quatre couleurs, parce que le monde est composé de quatre éléments. *Dieu*, dit le prophète, *est dans son tabernacle* (*Psal.* X, 4), Dieu est aussi dans ce monde comme dans un temple teint en rouge par le sang du Christ. Le tabernacle est cependant plus spécialement un symbole de l'Eglise militante *qui n'a pas ici de cité permanente, mais qui en cherche une où nous devons habiter un jour* (*Hebr.* XIII, 14). C'est de là qu'elle est appelée tabernacle; car les tabernacles ou tentes sont pour les soldats, et ces paroles : Dieu est dans son tabernacle, signifient que Dieu est au milieu des fidèles rassemblés en son nom. La portion extérieure du tabernacle, dans laquelle le peuple sacrifiait, représente la vie active des hommes qui se consacrent au service du prochain; la portion intérieure, réservée aux lévites qui officiaient, figure la vie contemplative d'une compagnie privilégiée d'hommes religieux, qui se dévouent aux exercices de la contemplation et de l'amour céleste. Le temple a succédé au tabernacle, parce qu'après le combat vient le triomphe.

Une église (1) doit se construire de la manière qui suit. D'abord les fondations sont préparées, suivant ces paroles : *Elle n'a point été renversée, parce qu'elle avait été bâtie sur le roc* (*Matth.* VII, 25). L'évêque ou le prêtre (2) délégué les aspergera d'eau bénite, afin d'en chasser les esprits malins et immondes : il posera la première pierre, sur laquelle une croix doit être gravée (3).

Les fondations doivent être disposées de manière à ce que la tête de l'église puisse indiquer (4) exactement l'est, c'est-à-dire cette partie du ciel dans laquelle le soleil se lève à l'époque des équinoxes, pour signifier que l'église militante doit se comporter avec modération dans la prospérité comme dans l'adversité, et elle ne doit pas faire face à la partie du ciel dans laquelle le soleil se lève, à l'époque des solstices, comme c'est la coutume en plusieurs endroits. Mais si les murs de Jérusalem, *qui est bâtie comme une ville* (*Psal.* CXXI, 3) dont toutes les parties sont dans une parfaite unité, furent élevés par les Juifs sur l'ordre du prophète, avec combien plus de zèle devrions-nous élever les murs de nos églises! car l'église matérielle, dans laquelle le peuple s'assemble pour chanter les louanges de Dieu, est le symbole de cette Eglise sainte dans le ciel, qui est bâtie de pierres vivantes.

L'église est cette maison du Seigneur, fortement bâtie sur les fondements des apôtres et des prophètes, et dont *Jésus-Christ lui-même est la pierre angulaire* (*Ephes.* II, 20). *Ses fondements sont sur les saintes montagnes* (*Psal.* XXXVII, 1). Les murs qui reposent dessus sont les Juifs et les gentils, qui arrivent au Christ des quatre parties du monde, c'est-à-dire ceux qui ont cru, ceux qui croient, ou ceux qui croiront en lui.

Les fidèles prédestinés à la vie éternelle sont les pierres qui entrent dans la construction de ces murs qui s'élèveront continuellement jusqu'à la fin du monde. De nou-

(1) Voyez le 1er chapitre du VIIIe livre des *Antiquités*, par Bingham, qui peut servir de commentaire général aux sections précédentes de Durand.

(2) D'après le récit de la dédicace de l'église Saint-Michel Archange, dans l'île de Guernesey, conservé dans le Livre Noir de l'évêché de Coutances, il paraît que la cérémonie fut faite par un prêtre, contrairement à ce que l'on croit avoir été la pratique générale de l'Eglise anglaise. Voyez encore chap. 6, section 2, de Durand.

(3) On ne se contentait pas de graver une croix sur la pierre de fondation, mais une autre encore était posée dans l'enceinte que devait occuper l'église, et ceci avait lieu dans l'Eglise orientale, où la *Stauropegia* était une cérémonie à laquelle on attachait beaucoup d'importance.

(4) Ce passage mérite attention : il prouve que dans le pays de Durand on ignorait la coutume qui prévalait certainement alors en Angleterre, celle de diriger l'église vers cette partie du ciel dans laquelle le soleil se levait le jour de la fête du saint patron.

velles pierres y sont sans cesse ajoutées lorsque les docteurs de l'Eglise instruisent et confirment dans la foi des fidèles qui leur sont confiés; et celui qui, dans l'Eglise de Dieu, se dévoue à de pénibles travaux pour l'amour de ses frères, porte, pour ainsi dire, le poids des pierres qui ont été posées au-dessus de lui. Les pierres carrées, taillées et énormes, qui sont placées en dehors et aux angles de l'édifice, signifient les hommes qui mènent une vie plus sainte que les autres, et qui, par leurs mérites et leurs vertus, retiennent leurs frères plus faibles dans le sein de l'Eglise.

Le ciment, sans lequel les murs seraient sans solidité, est composé de chaux, de sable et d'eau. La chaux est la charité fervente, et elle se mêle avec le sable pour représenter les actions entreprises pour le bien temporel de nos frères, parce que la vraie charité protége les veuves et les vieillards, les enfants et les infirmes, et ceux qui la possèdent s'efforcent, en travaillant des mains, de procurer de quoi les assister. La chaux et le sable deviennent ciment par le mélange de l'eau; mais l'eau est l'emblème de l'esprit. Et comme les pierres ne peuvent adhérer ensemble sans ciment, par l'opération de l'Esprit-Saint, de même les hommes ne sauraient entrer sans la charité dans la construction de la Jérusalem céleste. Toutes les pierres sont polies et carrées, c'est-à-dire saintes et pures, et deviennent, entre les mains du grand Architecte, un édifice stable dans l'Eglise. Toutes sont liées ensemble par un même esprit de charité, qui est leur ciment; le lien de la paix réunit ces pierres vivantes. Le Christ dans sa vie est notre mur intérieur; il est notre mur extérieur dans sa passion.

Lorsque les Juifs étaient occupés à rebâtir le temple de Jérusalem, leurs ennemis firent tous leurs efforts pour en arrêter les travaux: de sorte qu'ils bâtissaient d'une main et tenaient l'épée de l'autre. De même, lorsque nous voulons construire les murs de notre Eglise, nous sommes entourés d'ennemis, qui sont nos propres péchés, ou ceux des hommes pervers qui nous empêchent d'avancer. Aussi, tandis que nous élevons nos murs, c'est-à-dire que nous augmentons nos vertus, faut-il combattre l'ennemi et serrer vigoureusement nos armes. Il faut prendre le casque du salut, *le bouclier de la foi, la cuirasse de la justice et l'épée de la parole de de Dieu* (*Eph.* VI, 16), pour pouvoir lutter contre eux. Le prêtre de Dieu nous tiendra lieu du Christ pour nous instruire par sa doctrine et nous défendre par ses prières.

Le Seigneur nous a appris lui-même quels furent les matériaux du tabernacle; il dit à Moïse: ***Ordonnez aux enfants d'Israël de mettre à part les prémices qu'ils m'offriront, et vous les recevrez de tous ceux qui me les présenteront avec une pleine volonté... de l'or, de l'argent, de l'airain, avec de la laine couleur de l'hyacinthe, de la pourpre, de l'écarlate teinte deux fois, du fin lin, des poils de chèvres, avec des peaux de moutons teintes en violet,*** que nous appelons des peaux de Parthe, parce que les Parthes furent les premiers à les teindre de cette couleur, *et du bois de Sétim* (Sétim est le nom d'une montagne et aussi d'un arbre; ses feuilles ressemblent à celles de l'épine blanche, et elles sont incorruptibles), *et de l'huile pour entretenir les lampes, des aromates pour composer les huiles et les parfums d'excellente odeur, des pierres d'onyx et des pierres précieuses. Ils me dresseront un sanctuaire afin que j'habite au milieu d'eux* (*Exod.* XXV), et afin qu'ils ne se fatiguent pas à revenir à cette montagne.

La disposition d'une église matérielle ressemble à celle du corps humain: le sanctuaire ou l'endroit dans lequel se trouve l'autel, représente la tête: les transsepts représentent les bras et les mains, et l'autre partie vers l'ouest, le reste du corps. Le sacrifice de l'autel dénote les vœux du cœur.

De plus, selon Richard de Saint-Victor, les dispositions d'une église signifient les trois états dans l'Eglise, qui sont celui des vierges, des continents et des personnes mariées. Le sanctuaire est plus petit que le chœur, et celui-ci plus petit que la nef, parce que les vierges sont en plus petit nombre que les continents, et ceux-ci moins nombreux que les personnes mariées. Le sanctuaire encore est plus saint que le chœur, et le chœur plus saint que la nef, parce que la classe vierge est au-dessus de celle des continents, et que celle-ci est supérieure à la classe des gens mariés. De plus, l'Eglise est composée de quatre murs, c'est-à-dire qu'elle est bâtie sur la doctrine des quatre évangélistes; elle s'étend en longueur, en largeur et en hauteur: la hauteur représente le courage, la longueur la force, qui supporte tout avec patience, jusqu'à ce qu'elle atteigne la patrie céleste: la largeur est la charité, dont les longues épreuves ne ralentissent pas l'amour qu'elle éprouve pour ses frères qu'elle aime en Dieu, ni l'amour de ses ennemis qu'elle aime pour Dieu: la hauteur, c'est l'espérance des récompenses célestes, qui est supérieure à l'adversité comme à la prospérité, dans l'attente où elle est *de voir la gloire du Seigneur dans la terre des vivants* (*Psal.* LXXXIV, 10). Dans le temple de Dieu, les fondements sont: la foi, qui est familière avec les choses invisibles; la voûte, c'est la charité, *qui couvre une multitude de péchés* (*Jac.* V, 20); la porte, c'est l'obéissance, selon ce que dit le Seigneur: *Si vous voulez entrer dans la vie éternelle, gardez les commandements* (*Matth.* XIX, 17); le pavé, c'est l'humilité: *Mon âme*, dit le Psalmiste, *est attachée au pavé* (*Psal.* CXVIII, 25). Les quatre murs sont les quatre vertus cardinales: la justice, la force, la tempérance et la prudence. Aussi l'Apocalypse dit (XXI, 16): *Or, la ville en son assiette est carrée.* Les fenêtres signifient l'hospitalité franche et la tendre charité. Le Seigneur, faisant allusion à l'Eglise, dit: *Nous entrerons en lui et nous y ferons notre demeure* (*Joan.* XIV, 23). Quelques églises ont la forme d'une croix, pour indiquer que nous devons être crucifiés au monde et suivre les traces du Crucifié, qui a

dit : *Si quelqu'un veut me suivre, qu'il se renonce lui-même, qu'il prenne sa croix et qu'il me suive* (*Matth.* XXI, 18). D'autres sont bâties en forme de cercle (1), pour démontrer que l'Eglise s'est étendue dans toute la circonférence du globe, selon ce verset du Psalmiste : *Et leurs paroles retentiront jusqu'aux extrémités du monde* (*Psal.* XVIII, 4), ou peut-être, parce qu'en quittant le cercle de ce monde, nos fronts seront entourés d'une auréole de gloire. Le chœur se nomme ainsi en raison de la mélodie du chant exécuté par le clergé, ou bien à cause du rassemblement des fidèles pour les divins offices. Le mot *chorus* vient de *chorea*, ou de *corona*; car autrefois les officiants formaient un cercle comme une couronne autour de l'autel, et chantaient les psaumes tous ensemble. Mais Flavien et Théodore ont enseigné la manière de chanter à deux chœurs, qu'ils avaient reçue de saint Ignace, qui, lui-même, l'a apprise par inspiration. Les deux chœurs de chantres représentent les anges et les âmes des justes, lorsqu'ils s'excitent mutuellement et avec joie dans ce saint exercice. Quelques-uns pensent que le mot *chorus* vient de concorde, dont la charité est la source ; parce que celui qui n'a pas la charité ne saurait chanter avec l'esprit convenable. Nous expliquerons encore, dans notre quatrième livre, ce que signifie le chœur, et pourquoi les plus élevés en dignité y occupent les dernières places.

L'exèdre est une abside ou une voûte séparée un peu du reste du temple ou du palais, et il est ainsi appelé parce qu'il avance un peu au delà du mur (en grec, ἐξέδρα) : il représente la portion des fidèles qui est unie au Christ et à l'Eglise. Les cryptes, ou caveaux souterrains que l'on trouve sous certaines églises, signifient les ermites qui se dévouent à la vie solitaire. La cour ouverte ou parvis, c'est le Christ par lequel nous avons entrée à la Jérusalem céleste : on l'appelle aussi porche, qui vient de *porta*, porte, ou parce qu'elle est ouverte, *aperta*.

Les tours sont les prédicateurs et les prélats de l'Eglise, qui sont ses forteresses et sa défense, selon l'expression de l'Epoux des Cantiques : *Votre cou est comme la tour de David, qui est bâtie avec des boulevards* (*Cant.* IV, 4). Les pinacles des tours signifient la vie ou l'esprit d'un prélat qui doit toujours aspirer vers le ciel.

Le coq qui est placé au sommet de l'église est l'emblème des prédicateurs; car le coq, toujours vigilant, même au milieu de la nuit, annonce les heures, réveille ceux qui sont endormis, prédit l'approche du jour, s'excite d'abord lui-même à chanter en battant des ailes. Il y a un sens mystérieux dans toutes ces particularités. La nuit, c'est ce monde ; ceux qui dorment sont les enfants de ce monde qui s'assoupissent dans leurs péchés. Le coq, c'est le prédicateur qui prêche avec hardiesse et excite les endormis à se défaire des œuvres de ténèbres, en s'écriant : *Malheur à ceux qui dorment ! Réveillez-vous, vous qui dormez* (*Ephes.* V, 14). Ils annoncent encore l'approche du jour lorsqu'ils parlent du jour du jugement et de la gloire qui sera révélée.

Semblables à des messagers prudents, ils commencent par s'arracher eux-mêmes au sommeil du péché, par la mortification de leurs corps, avant d'avertir et de réveiller les autres. Aussi l'Apôtre dit : *Je châtie mon corps et je le réduis en servitude* (*I Cor.* IX, 27).

De même que la girouette fait face au vent, ces prédicateurs vont courageusement à la rencontre des âmes rebelles, armés de menaces et d'arguments, de peur qu'on ne leur reproche d'avoir abandonné les brebis et de s'être enfuis lorsque le loup arrive (*Joan.* X, 12). Le cône, c'est-à-dire le sommet de l'église, qui est d'une grande hauteur et d'une forme ronde, signifie que la foi catholique doit être gardée fidèlement et inviolablement. Celui qui ne la conserve pas, cette foi, dans son intégrité et sa pureté, périra indubitablement.

Les vitraux d'une église figurent les saintes Ecritures : ils protègent contre la pluie et le vent, c'est-à-dire contre toute chose nuisible, mais ils transmettent la lumière du vrai soleil, c'est-à-dire Dieu, dans le cœur des fidèles. Ces vitraux sont plus larges en dedans qu'en dehors, parce que le sens mystique est plus ample et précède le sens littéral. Les fenêtres sont encore la figure des sens corporels, qui doivent être fermés aux vanités de ce monde et ouverts pour recevoir librement tous les dons spirituels.

Par le treillage des fenêtres, nous devons entendre les prophètes ou les docteurs les plus humbles en dignité de l'Eglise militante. Chaque fenêtre est souvent divisée par deux meneaux : ce sont les deux préceptes de la charité; ou bien ils signifient que les apôtres furent envoyés à leur mission deux par deux. La porte de l'église est le symbole du Christ, selon ce verset de l'Evangile : *Je suis la porte* (*Joan.* X, 9). Les apôtres sont aussi appelés des portes. Les piliers de l'église représentent les évêques et les docteurs, qui soutiennent l'église spécialement par leur doctrine. Ceux-ci, en raison de la majesté et de la clarté de leur mission céleste, sont appelés argent, selon le verset du Cantique des cantiques : *Il fit des colonnes d'argent* (*Cant.* VIII, 9). D'où Moïse fit placer à l'entrée du tabernacle cinq colonnes, et quatre autres devant l'oracle ou le saint des saints.

Quoique les piliers dépassent le nombre de sept, cependant on les appelle les sept colonnes, d'après ce texte : *La Sagesse s'est bâti une maison* (*Prov.* VIII, 1); elle a taillé

(1) Il est probable que l'auteur a en vue ici l'église du Saint-Sépulcre, qui est le prototype des églises de cette forme. On sait qu'il en existe encore quatre en Angleterre, et deux qui sont en ruines, savoir : celles de Temple, à Stackby (Lincolnshire), et l'église du château de Ludlow.

ses sept colonnes, parce que les évêques doivent être remplis des sept dons de l'Esprit-Saint (1), et que saint Jacques et saint Jean, selon l'Apôtre, étaient censés les piliers de l'Eglise (*Gal.* xi, 9). Les bases des colonnes sont les évêques apostoliques qui soutiennent tout le corps de l'Eglise. Les chapiteaux des piliers, ce sont les opinions des évêques et des docteurs; car, comme les membres se meuvent et sont dirigés par la tête, de même nos paroles et nos œuvres sont gouvernées par leur esprit. Les ornements des chapiteaux sont les paroles de l'Ecriture sainte, que nous sommes tenus de méditer et d'observer.

Le pavé de l'église représente le fondement de notre foi, et dans l'Eglise spirituelle les pauvres du Christ ou les pauvres d'esprit qui s'humilient en toutes choses, et qui, en raison de leur humilité, sont comparés au pavé. De plus, le pavé, qui est foulé aux pieds, figure la multitude qui soutient l'Eglise par ses labeurs.

Les poutres (2) qui relient les différentes parties de l'église sont les princes de ce monde ou les prédicateurs qui défendent l'unité de l'Eglise, les uns par leurs œuvres, les autres par leurs arguments.

Les stalles, dans l'église, sont les emblèmes des âmes contemplatives dans lesquelles Dieu règne sans obstacles, et qui, par leur haute dignité et leur gloire éternelle, sont comparées à l'or. Il est dit dans le Cantique des cantiques : *Il s'est fait un siége d'or.*

Les poutres de l'église sont les prédicateurs, qui la soutiennent spirituellement. La voûte ou ciel sont encore les prédicateurs, qui en sont l'ornement et la force, qui ne se sont pas laissé corrompre par le vice, et dont l'Epoux se glorifie dans les mêmes Cantiques, lorsqu'il dit : *Les poutres de notre maison sont en bois de Cédar, et sa voûte est en bois de sapin* (*Cant.* i, 5). Car Dieu a bâti son Eglise de pierres vivantes et de bois incorruptible, selon ce texte : *Salomon s'est construit un lit de bois du Liban* (*Cant.* iii, 7), c'est-à-dire le Christ s'est reposé dans ses saints qui portent la robe blanche de la chasteté.

Le sanctuaire ou le chevet de l'église, étant plus bas que le corps, indique la grande humilité qui doit reluire dans le clergé et les prélats, selon ce texte : *Plus vous serez élevés en dignité, plus vous devez vous humilier.* La balustrade qui sépare l'autel du chœur enseigne la séparation des choses célestes de celles qui sont terrestres.

Les stalles du chœur nous avertissent que le corps a besoin quelquefois de soulagement, parce que sans le repos rien ne saurait être durable.

La chaire dans l'église est l'image de la vie des parfaits; et elle est ainsi appelée parce qu'elle est en évidence dans un lieu public. Car nous lisons que Salomon fit une estrade en cuivre et la plaça au milieu du temple; et montant dessus, il étendit ses mains et parla au peuple de Dieu. Esdras fit aussi une estrade de bois pour prêcher, et lorsqu'il était dessus, il se trouvait plus élevé que le reste du peuple (*III Reg.* vi, 13).

L'analogium (jubé) est ainsi nommé parce que c'est de là que la parole de Dieu est lue et annoncée aux fidèles. Il est aussi appelé ambon, qui vient du latin *ambire* (1), entourer, parce qu'il entoure celui qui entre dans son enceinte. *Voy.* Ambon.

Les escaliers circulaires ou passages pratiqués dans les murs sont une imitation de ceux qui existaient dans le temple de Salomon; ils indiquent la science cachée que possèdent toutes les âmes qui aspirent aux choses célestes. Nous parlerons plus tard des marches qui conduisent à l'autel.

La sacristie est l'endroit où les vases sacrés sont déposés, et dans lequel le prêtre revêt les ornements sacerdotaux. Elle représente le sein de la bienheureuse Marie, dans lequel le Christ a pris les vêtements de notre humanité. Le prêtre étant habillé sort devant le public; le Christ aussi, à sa sortie du sein de la Vierge, est entré dans le monde.

Le trône de l'évêque est plus élevé que les autres siéges dans l'église.

Auprès de l'autel, qui représente le Christ, est la piscine ou lavatoire : c'est là que le prêtre se lave les mains, et cet acte dénote que par le baptême et la pénitence nous sommes purgés de l'ordure du péché. Cette coutume remonte à l'Ancien Testament. Nous voyons dans l'Exode que Moïse fit un bassin d'airain avec sa base, dans lequel Aaron et ses fils devaient se purifier avant de monter à l'autel pour faire une oblation (*Exod.* xxxviii, 8).

La lampe de l'église est le Christ, qui a dit : *Je suis la lumière du monde* (*Joan.* viii, 12), et suivant cet autre texte : *Le Verbe était la vraie lumière* (*Joan.* i, 9). Elle peut encore figurer les apôtres et les docteurs, qui, par leur doctrine, éclairent l'Eglise comme le soleil et la lune éclairent la terre, et dont Notre-Seigneur dit : *Vous êtes la lumière du monde* (*Matth.* v, 14), c'est-à-dire l'exemple des bonnes œuvres. Il ajoute encore : *Que votre lumière brille devant les hommes!* (*Ibid.* v, 16.) Mais l'Eglise est éclairée par les préceptes du Seigneur, et dans la sainte Ecriture il est commandé *aux enfants d'Israël d'apporter de l'huile d'olive très-pure et très-claire pour en faire toujours brûler dans les lampes, dans le tabernacle du témoignage* (*Lev.* xxiv, 2). Moïse fit encore sept lampes qui figurent les sept dons du Saint-

(1) *Tu septiformis munere.* Hymne, *Veni Creator.*

(2) Durand indique probablement ici les *tie-beams*, qui entrent si souvent dans les dispositions architecturales du style primitif anglais.

(1) Cette étymologie est fausse : la question si importante des jubés a été admirablement traitée par l'abbé Tiers dans son Traité sur les jubés. Voyez encore un article fort curieux sur l'ambon, par M. l'abbé Cahier, l'un des auteurs de la Monographie des vitraux de Bourges, inséré dans les *Annales de Philosophie chrétienne.*

Esprit. Leur splendeur éclaire les ténèbres de ce monde, et elles s'appuient sur des chandeliers, parce que sur le Christ reposait l'Esprit de sagesse et d'intelligence, de conseil et de force, de science, de piété et de crainte de Dieu. La pluralité des flambeaux dans l'église signifie l'abondance des grâces accordées aux fidèles.

En beaucoup d'endroits, une croix triomphale est placée au milieu de l'église, pour nous enseigner que l'amour du Rédempteur doit exister dans le fond de notre cœur. En voyant le signe glorieux de sa victoire, nous pouvons nous écrier : « Salut, ô Rédempteur du monde! Salut, arbre de notre rédemption! à votre aspect, nous n'oublierons jamais l'amour de notre Dieu, qui, pour racheter ses serviteurs, a donné son Fils unique pour être notre modèle crucifié. » La croix est élevée en l'air pour signifier la victoire du Christ.

L'origine des cloîtres, selon Richard, évêque de Crémone, remonte aux veilles des lévites autour du tabernacle, ou aux chambres des prêtres, ou au porche du temple de Salomon; car le Seigneur *ordonna à Moïse et à Aaron de séparer les lévites du milieu des enfants d'Israël, afin qu'ils le servissent dans le ministère de son tabernacle* (*Num.* XVIII, 6). C'est en raison de cet ordre divin que le clergé, dans l'église, doit être séparé des laïques pendant la célébration des saints mystères. Le concile de Mayence ordonna que la partie de l'église qui est séparée de l'autel par une balustrade fût consacrée exclusivement aux clercs. De plus, comme l'édifice sacré signifie l'Eglise triomphante, de même les cloîtres représentent le paradis céleste où d'un cœur unanime Dieu est servi et aimé, où toutes choses seront en commun, et où celui qui possède moins se réjouira de l'abondance de celui qui a plus, parce que *Dieu sera tout en vous* (*I Cor.* XV, 28). C'est pour cela que les membres du clergé régulier qui habitent les cloîtres, et qui n'ont qu'un cœur et qu'un esprit pour s'élever dans le service de Dieu au-dessus des choses terrestres, s'engagent à passer leur vie en commun. Les diverses chambres dans les cloîtres représentent les différentes demeures et les degrés de gloire dans le royaume céleste. *Dans la maison de mon Père*, dit Notre-Seigneur, *il y a plusieurs demeures* (*Joan.* XV, 2). Dans un sens moral, le cloître, c'est la vie contemplative, dans laquelle l'âme, oubliant toutes les pensées charnelles, médite sur les seules choses célestes. Ce cloître a quatre côtés, qui indiquent la haine de soi-même, le mépris du monde, l'amour de Dieu et la charité pour le prochain. Chaque côté a sa rangée de colonnes. La haine de soi-même est aussi accompagnée de l'humiliation de l'âme et de la mortification de la chair, de l'humilité dans les paroles et d'autres vertus. La base de toutes les colonnes est la patience.

Les diverses destinations de ces chambres représentent la variété des vertus. La salle du chapitre indique le secret du cœur : nous en parlerons plus longuement dans la suite; le réfectoire, l'amour des saintes méditations; le cellier, les saintes Ecritures; le dortoir, une conscience pure; l'oratoire, une vie sans tache; le jardin avec ses arbres et ses plantes, l'assemblage des vertus; le puits, la rosée des dons célestes qui apaise notre soif dans ce monde et qui l'étanche dans l'autre.

Le siége épiscopal a toujours été béni dans chaque ville, selon l'ordre de saint Pierre; et la piété de nos pères les portait à le dédier non en mémoire des confesseurs, mais à l'honneur des apôtres et des martyrs, et spécialement à la bienheureuse Vierge Marie.

Nous allons à l'église pour demander à Dieu le pardon de nos péchés, pour chanter les louanges de Dieu, pour apprendre la conduite de Dieu (1) envers les bons et les méchants, pour nous instruire de la science divine, et pour nous nourrir du corps du Seigneur.

Les hommes et les femmes ont des places séparées dans l'église; le Vénérable Bède nous apprend que cette coutume nous vient des anciens; ce qui nous explique pourquoi Joseph et Marie ont perdu l'enfant Jésus, parce que l'un, ne le voyant pas en sa compagnie, s'imaginait qu'il était avec l'autre. Cette séparation a été admise dès le principe pour mortifier la concupiscence et pour ôter toute cause aux tentations de l'esprit impur : nous venons à l'église pour pleurer nos péchés, et nous devons éviter avec le plus grand soin tout ce qui pourrait allumer dans nos sens le feu terrible des passions. Les hommes sont du côté du midi, les femmes du côté du nord (2) pour indiquer que les saints qui sont les plus avancés en sainteté peuvent affronter les grandes tentations du monde, et que les moins parfaits en ont encore à combattre de légères; ou bien que le sexe plus fort et plus courageux doit prendre sa place là où le combat peut s'engager, parce que l'Apôtre dit : *Dieu est fidèle, et ne permettra pas que vous soyez tentés au-dessus de vos forces* (*I Cor.* X, 13), et saint Jean, dans sa vision, *vit un ange puissant dont le pied droit était posé sur la mer* (*Apoc.* X, 7), car les membres les plus forts doivent affronter les plus grands dangers. Selon quelques-uns, les hommes doivent être dans la partie antérieure (c'est-à-dire vers l'est), les femmes en arrière, parce que le mari est le chef de la femme et doit la précéder.

La femme doit avoir la tête couverte dans l'église, parce que par la femme le péché est entré dans le monde, et aussi, par respect pour le prêtre qui est le vicaire du Christ, et elle se couvre la tête en sa présence comme devant la présence d'un juge. Par la même

(1) Tel est probablement le sens de ce passage. Le texte original porte : « Ut ibi bona sive mala judicia audiamus. »

(2) Cette séparation des sexes à l'église a encore lieu dans plusieurs endroits en Angleterre. Anciennement il existait une distinction marquée encore pour chaque sexe : les personnes mariées et les célibataires avaient leurs places respectives.

raison. elle ne doit pas parler dans l'église devant lui. Anciennement les hommes et les femmes portaient les cheveux longs et se tenaient à l'église la tête découverte, et ils se glorifiaient d'une manière inconvenante du luxe de leur chevelure. L'Apôtre nous enseigne quelle doit être notre occupation dans l'église : ***Entretenez-vous de psaumes, d'hymnes et de cantiques spirituels*** (*Coloss.* III,16). Il faut donc nous abstenir, dans le saint lieu, de toutes paroles superflues. « Lorsque vous entrez dans le palais du Roi des rois, dit saint Jean Chrysostome, réglez votre extérieur et votre conversation; car les anges du Seigneur sont là, et la maison de Dieu est remplie de puissances célestes. » Le Seigneur dit à Moïse, ainsi que son ange à Josué : ***Otez vos sandales, car le lieu où vous êtes est un lieu saint*** (*Exod.* III, 5). En dernier lieu, une église consacrée a le droit de protéger les homicides qui s'y réfugient, en sorte qu'ils ne peuvent y être poursuivis par la loi, à la condition toutefois qu'ils n'aient pas commis de délits contre le sanctuaire ou dans le sanctuaire.

Il est écrit que Joab s'enfuit au tabernacle et qu'il se tenait aux angles de l'autel (*IV Reg.* I, 28). Le même privilége est accordé aux églises non consacrées, si les divins offices y sont célébrés.

Toutefois le corps de Jésus-Christ qui est reçu par ces personnes ne les protége pas: d'abord parce que le droit du sanctuaire n'est accordé à une église qu'en tant qu'elle est église, et il ne saurait s'étendre à d'autres choses; enfin, parce que le pain céleste est le soutien de l'âme et non du corps, et qu'il affranchit l'âme et non le corps.

ÉGOUT. — Dans les monuments, un égout est un canal qui sert à conduire et à rejeter les eaux pluviales loin des fondements de l'édifice, ou des entrées, ou de quelque partie que l'on veut protéger contre l'humidité. Les architectes des édifices religieux ont su tirer un parti ingénieux et excellent de la disposition des principaux membres extérieurs des monuments, surtout à partir du XIII^e siècle, c'est-à-dire du triomphe complet du style ogival. Au-dessus des murailles des combles ils ont établi une galerie assez large, bien pavée, en saillie par encorbellement sur une corniche plus ou moins forte. A la partie la plus externe et au pied même de la balustrade, ils ont ménagé un conduit pour les eaux pluviales. Chacun voit au premier coup d'œil combien ce système est ingénieux, puisque les eaux pluviales ne peuvent, en aucune manière, endommager les murailles, même en supposant que les pierres seraient disjointes, puisque l'encorbellement fait office de larmier. Mais ce n'est pas tout; les eaux sont reçues dans un canal ou égout établi sur le rampant des contre-forts, et qui se termine par une gouttière très-saillante, en forme de gargouille. De cette façon les eaux sont promptement rejetées à une grande distance des murailles inférieures. Nous savons que l'on s'est plaint en des termes assez bizarres de l'incommodité qui en résulte pour les passants; mais on a répondu à ces plaintes ridicules comme il convenait de le faire, c'est-à-dire en se moquant de ceux qui les proféraient. *Voy.* ARC-RAMPANT, GARGOUILLE.

ÉGYPTIEN (ART). — La terre d'Egypte est assurément celle qui nous offre le plus grand nombre de monuments à étudier; il semble que toute sa surface en était chargée. Nous pouvons lire sur ces débris la pensée qui dominait dans l'esprit des anciens Egyptiens. Le culte de Dieu, un respect profond pour les morts, faisaient le fond du caractère de ce peuple grave et sérieux. Ces deux puissantes idées inspirèrent ce nombre prodigieux de temples et de tombeaux, et la vanité de ses princes érigea les palais, les obélisques et cette foule de statues symboliques qui environnaient tous les autres monuments.

Les historiens profanes nous donnent une grande idée de l'habileté des Egyptiens dans les arts. Hérodote, le plus ancien des historiens grecs, nommé *le père de l'histoire*, entre à ce sujet dans des détails si étonnants qu'ils ont paru exagérés et lui ont fait donner le nom de *père du mensonge*. Mais les récits des voyageurs modernes, et particulièrement ceux des savants français qui accompagnaient l'expédition d'Egypte, ont rétabli la vérité des faits, et aujourd'hui on regarde les récits d'Hérodote et des autres écrivains anciens plutôt comme étant au-dessous de la réalité, au lieu de la dépasser. M. Champollion le jeune, en découvrant la manière de lire les hiéroglyphes dont les monuments d'Egypte sont couverts, et plusieurs autres savants très-versés dans la connaissance des antiquités égyptiennes, ont jeté un nouveau jour sur l'histoire de ce pays célèbre, liée par tant de points à l'histoire de la religion.

Le style égyptien a un caractère qui lui est propre, et qui le distingue de tous les arts qui ont été cultivés. Winckelmann est le premier qui ait cherché à diviser l'art des Egyptiens en différentes périodes ou époques. Il en assigne trois : 1° *l'ancienne*, jusqu'au règne de Cambyse, époque à laquelle l'Egypte fut soumise aux Perses; 2° la *moyenne*, pendant que les naturels cultivèrent la sculpture sous les Perses et sous les Grecs; 3° la *moderne* sous Adrien et ses successeurs, lorsque le style d'imitation s'introduisit. M. Carlo Fea établit cinq périodes: la première jusqu'à Sésostris, qui, dit-il, introduisit un nouveau style; la seconde sous Sésostris, pendant l'espace de 24 ans; la troisième de Sésostris à Psammétique, qui accueillit les Grecs en Egypte, ce qui influa sur les mœurs et les goûts de la nation; la quatrième le style d'imitation à Rome; la cinquième, enfin, au temps de Théodose le Grand. L'auteur de cette dernière classification pense que la plupart des monuments que l'on donne pour être du second style sont de cette époque.

Dans son Dictionnaire des Beaux Arts, Millin a donné une autre classification. L'histoire de la nation, dit-il, peut nous donner

des périodes non moins déterminées. La *première* commence depuis les temps les plus reculés jusqu'au règne de Psammétichus, qui accueillit avec faveur les Grecs en Egypte; ce qui apporta nécessairement un grand changement dans les mœurs et dans les arts. La *seconde* commence au règne de ce prince, et se termine à l'invasion de Cambyse, époque à laquelle le style persan se mêla au style égyptien dans le peu d'ouvrages de l'art qui s'exécutèrent en Egypte. La *troisième* époque est celle qui s'écoula sous les rois persans depuis Cambyse jusqu'à Alexandre, lorsque les Egyptiens passèrent sous le joug des rois macédoniens. La *quatrième* est celle qui s'est écoulée sous les rois grecs : le style de cette période s'appelle gréco-égyptien. La *cinquième* commença sous Adrien : le style de cette période s'appelle *style d'imitation*.

Aux époques les plus reculées de l'histoire, l'Egypte ne se composait que de la *Thébaïde*. L'Egypte moyenne et le Delta étaient alors couverts par les flots de la Méditerranée et de la mer Rouge. Le Nil coulait depuis les monts de la Lune jusqu'à la montagne de Syenne, en traversant les déserts libyques et un océan de sables qui s'étendait jusqu'à la mer Rouge. Un peuple dont l'histoire nous est inconnue habitait les contrées que nous appelons aujourd'hui la Nubie et l'Abyssinie, et que les anciens désignaient sous le nom d'*Æthiopia supra Ægyptum*. Ces premiers Ethiopiens étaient nomades, chasseurs et ichthyophages. Aussi se choisirent-ils des habitations dans le flanc des montagnes et dans les excavations naturelles des rochers; c'est pourquoi on les appela Troglodytes. M. Quatremère de Quincy a développé cette idée avec une grande justesse de vues. (*Dissertation sur l'architecture égyptienne*, in-4°, Paris.) « Si la chasse et la pêche sont généralement, dans l'ordre de la nature, un des plus simples et des plus faciles moyens de subsistance, il est hors de doute que les primitifs habitants de l'Egypte durent commencer par ce genre de vie. Répandus sur les bords d'un fleuve immense, ils durent longtemps trouver leur nourriture dans les eaux du Nil ou dans les plantes qu'il fait croître, avant de la chercher dans les travaux de l'agriculture..... Combien de temps ces premières sociétés, se contentant des aliments sans apprêts qu'offre la nature, ne durent-elles pas rester enfermées dans leurs antres, avant d'avoir osé confier à un terrain annuellement inondé l'espoir de leur subsistance et la durée de leurs habitations! » Mais les peuples de l'Ethiopie, comme toutes les sociétés humaines, se civilisèrent peu à peu et se livrèrent à la culture des terres. Alors ils songèrent à se faire des demeures plus spacieuses et plus commodes; toutefois l'antique usage prévalut encore et ils se creusèrent des cavernes dans les rochers. Il reste de nos jours une grande quantité de ces excavations; mais les voyageurs qui les ont visitées ne sont pas d'accord sur la destination qu'elles ont eues. Les uns prétendent que ce sont de simples habitations, les autres que ce sont des palais; ceux-ci veulent y voir des tombeaux, ceux-là assurent que ce sont d'anciens temples. Cette dispute paraît oiseuse, car il est vraisemblable qu'on retrouve tous ces genres de monuments.

Il ne faut pas s'imaginer que les excavations dont nous parlons n'offrent que de rustiques cavernes; elles sont décorées souvent d'un grand nombre de figures sculptées. Il est vrai que quelquefois ces embellissements ont été faits postérieurement aux travaux primitifs. Si l'on veut un exemple de monument troglodyte très-bien conservé, il faut voir la grotte de la montagne Tschabel-Essesel. On y observe des sculptures représentant des personnages assis devant une table, et des plafonds étoilés au milieu desquels des génies déploient leurs ailes. Parmi les monuments les plus anciens de l'Ethiopie, il faut ranger le temple de l'île d'Arège, dont il ne reste que deux colonnes, et le temple de Wady-el-Miah, dont le sanctuaire est taillé dans le roc.

Les monuments troglodytes du second âge de l'architecture égyptienne offrent des souterrains taillés de main d'homme dans des rochers de granit et de porphyre. Ces monuments se rencontrent surtout en Nubie. Nous devons citer parmi les plus importants le grand temple monolithe d'Ibsambul, découvert par Belzoni, sur la rive occidentale du Nil; c'est un monument honorifique de Rhamsès le Grand. Il offre une façade immense, décorée de quatre colosses assis, ayant 51 pieds de hauteur. A l'intérieur, on voit un vestibule d'une riche ornementation; un pronaos de 57 pieds de long sur 50 de large, dont le plafond est soutenu par 8 colosses de 20 pieds de haut, adossés contre les piliers, et placés sur deux rangs parallèles; puis une *cella* de 37 pieds de long, de 27 pieds de large, de 22 de haut; puis encore une seconde *cella* ou sanctuaire, et 8 chambres creusées dans le roc.

ELÉGIR. — C'est rendre moins lourd un membre d'architecture, par des moulures plus ou moins riches qui servent à l'évider et à en orner les angles et les arêtes. Ainsi, par exemple, les panneaux de menuiserie sont ordinairement élégis, dans les travaux tant soit peu remarquables du XV° et du XVI° siècle. Ajoutons que l'*élégissement*, pour avoir quelque mérite, doit être pratiqué dans l'épaisseur même du bois.

ÉLÉVATION.—Représentation d'un édifice *vu par l'extérieur*, dans ses mesures exactes et proportionnelles, sans aucun égard à la perspective linéaire, en sorte qu'il n'offre aucune ligne fuyante. Ordinairement une élévation est géométrale, c'est-à-dire que la face représentée est exactement parallèle au plan du tableau ou du dessin; cependant on fait aussi des élévations prises d'un point *accidentel*, lorsqu'on veut faire mieux comprendre le mouvement ou l'agencement de certaines *saillies* ou de certaines *retraites*.

Lorsque l'élévation représente un intérieur, elle se nomme *coupe.*

EMAIL.—I. On appelle Email un verre rendu opaque par l'introduction d'une certaine quantité d'oxyde de plomb ou d'étain dans la masse de l'émail. Pour peindre en émail, on commence par fixer de l'émail sur un corps appelé *excipient*, et qui a varié de nature à diverses époques. Dès les temps les plus reculés, les émailleurs de l'Egypte revêtaient d'une couche d'émail vert ou bleu divers objets en terre de poterie, ou bien en talc, en stéachiste, etc.

Les peuples de l'Europe occidentale perfectionnèrent l'art de l'émailleur. On choisit les métaux pour servir d'excipient, et, en taillant sur leur surface des creux formant un dessin quelconque, puis, en les remplissant d'émail de diverses couleurs, on obtint des sujets assez importants par leurs dimensions et par leur exécution. Ce procédé par infusion de l'émail dans les creux du métal dura jusqu'au XIVe siècle de l'ère chrétienne. Alors on cessa de pratiquer des interstices dans l'excipient : on le recouvrit tout entier d'une couche d'émail blanc, sur laquelle on peignit avec des couleurs vitrifiables, que l'on identifiait ensuite à la masse même de l'émail par l'action du feu. Telle est encore la manière de peindre en émail usitée de nos jours : l'excipient est métallique ou non ; le cuivre, l'argent et l'or sont les seuls métaux dont on se serve ; la faïence, la poterie, le biscuit de porcelaine, et même la lave, sont les excipients non métalliques.

La peinture en émail est importante, non-seulement en elle-même, mais encore par ses rapports avec quelques autres arts auxquels l'émailleur est d'un grand secours. L'orfévrerie a longtemps tiré parti des décorations émaillées ; le mosaïste ne peut se passer d'émaux ; les cubes dont les anciens se servaient dans la composition de leurs magnifiques mosaïques sont presque tous émaillés à leur surface ; la céramique appelle sans cesse l'émailleur à son secours pour décorer ses faïences et ses poteries de grès. Le bijoutier, le nielleur, et autrefois l'armurier et le relieur savaient tirer parti de la peinture sur émail. Le peintre sur verre ne fait le plus souvent que de la peinture en *Email* translucide.

Avant d'entrer dans des détails archéologiques, nous indiquerons l'étymologie du mot émail. Ménage s'exprime ainsi sur l'origine de ce mot : « L'Italien dit *smalto* et *smaltare*, pour émailler ; il y a apparence que nous avons pris ces mots des Italiens ; mais je ne sais pas d'où les Italiens l'ont pris. » Dans la basse latinité l'émail se dit *smaltum*, et il paraît que cette expression a une ressemblance frappante avec le mot correspondant dans les langues germaines ou teutoniques. (Cfr. Pott, *Recherches étymologiques sur les langues indo-germaniques*, tome. I, page 215 ; et le *Dictionnaire manuel allemand* de Heyse.)

II.

Il serait difficile de faire l'histoire de la découverte, de l'application et des progrès de l'émail, chez les divers peuples de l'antiquité. Nous ne possédons pas encore d'assez nombreux documents à ce sujet, et la comparaison, d'après le synchronisme des monuments, n'a pas été faite avec assez de certitude sur un nombre suffisant de monuments. Bornons-nous à constater les faits et à décrire ceux qui sont parvenus à notre connaissance.

Les émaux égyptiens sont regardés comme les plus anciens qui soient arrivés jusqu'à nous. Comme on en possède actuellement en Europe un grand nombre d'échantillons, on peut se livrer aux plus intéressantes inductions sur l'art du verrier et de l'émailleur en Egypte.

Il y avait en Egypte, dit Champollion, dans son *Précis de l'histoire d'Egypte*, de nombreuses fabriques où l'on faisait une foule d'objets recouverts d'un émail de diverses couleurs. C'était, selon le même auteur, la source d'un commerce considérable, ainsi que les verreries. Ces émaux sont toujours monochromes et appliqués sur des poteries ou des pierres, telles que le calcaire, le schiste, le talc, le stéachiste. Les couleurs qu'ils affectent spécialement sont le vert et le bleu. Ces deux couleurs sont obtenues à l'aide d'un boro-silicate de cuivre et de potasse, le bleu avec excès d'alcali, et le vert par excès d'acide. Les autres *couleurs* qui se rencontrent le plus fréquemment dans les émaux égyptiens sont le jaune, le rouge, le violet et le blanc.

On peut signaler, parmi les produits de l'art égyptien, des statuettes de dieux et de rois, des amulettes représentant des animaux symboliques et sacrés, des ustensiles et instruments servant au culte ou aux usages domestiques, tels que des cuillers à parfums, des sceaux destinés à marquer les victimes, des vases où l'on mettait des onguents et des huiles, des pendants d'oreilles sous forme de divers animaux de l'Egypte (grenouilles, poissons, scarabées, mouches, cygnes, lions, hippopotames, gazelles, lièvres, chats, hérissons), des colliers et des plaques de colliers, des anneaux, des cachets, des images funéraires ou figurines imitant une momie, et tenant les instruments agricoles (pioche, houe, sac pour mettre les semences, jougs, fuseaux, navettes, équerres) nécessaires pour accomplir les travaux auxquels les âmes sont censées se livrer dans les champs élysées, des vases funéraires destinés à contenir les entrailles des morts, des scarabées en terre émaillée, servant de petite monnaie, et placés dans les cercueils, et mille autres instruments domestiques. Le musée égyptien, au Louvre, contient une fort belle suite d'objets émaillés de ce genre ; la pureté et l'éclat de ces émaux monochromes sont réellement fort remarquables.

Outre cette série, déjà assez longue, dit M. L. Dussieux, auquel nous empruntons ces détails, nous avons encore à signaler plusieurs objets émaillés qui achèveront de

compléter l'indication des divers usages de l'émail chez les Egyptiens.

Au musée céramique de Sèvres, on conserve un petit vase égyptien en émail bleu, avec des ornements en émail blanc et jaune appliqués à la surface; une statuette dont la masse est vitreuse, et recouverte d'un émail bleu-lapis très-beau: ainsi les Egyptiens ont su émailler le verre lui-même.

Leurs mosaïques sont souvent composées de petits cubes émaillés. « On voit dans la collection égyptienne de Turin, dit M. Champollion-Figeac (*Résumé d'Archéologie*, tom. I, pag. 203), un fragment de cercueil de momie dont les peintures sont exécutées en mosaïque avec une précision et une fidélité surprenantes. La matière est en émail, les couleurs sont très-diverses, et leur variété rend avec une ressemblance parfaite le plumage des oiseaux. »

III.

Les colons égyptiens et phéniciens apportèrent chez les Grecs l'art de fabriquer les émaux, et cet art paraît s'y être développé assez rapidement. Dans l'origine, les émaux fabriqués par les Grecs conservèrent tous les caractères des émaux de l'Egypte: ainsi, on a découvert à Milo, en 1829, un vase grec recouvert d'un émail vert, comme les poteries égyptiennes (*Bullet. de l'Institut archéol. de Rome*, 1831, pag. 184); et ce qui prouve que les émaux égyptiens étaient connus des Grecs, c'est qu'en 1828 on avait trouvé, dans la même île de Milo, des figurines émaillées, d'origine égyptienne, et couvertes d'hiéroglyphes.

Les Grecs ne s'en tinrent pas à ces revêtements monochromes; ils se servirent bientôt de l'émail pour produire divers objets de bijouterie; ainsi, en prenant un certain nombre de filets d'émail de diverses couleurs et à l'état d'incandescence, en les roulant, en les contournant pour en former une boule, puis en partageant cette boule par plaques, ils obtenaient des lames représentant des dessins bizarres, mais souvent agréables. On conserve à Sèvres plusieurs de ces plaques, d'un beau poli et d'un bon effet. Les Grecs eurent encore un autre procédé: en réunissant de petits filets d'émail coloré, ils obtenaient des dessins de toute espèce, assez semblables aux petites mosaïques de Florence employées de nos jours en bijouterie. On conserve à la Bibliothèque Nationale, à Paris, divers émaux grecs de ce genre.

IV.

On peut conjecturer que les Etrusques connurent l'art d'émailler. On conserve au Musée de Sèvres une poterie de terre cuite émaillée en bleu lapis, à la manière égyptienne, provenant d'un tombeau de l'Etrurie; c'est peut-être le seul fait authentique que l'on puisse citer. Mais, à Rome, l'art de l'émailleur fit des progrès considérables. C'est là, selon toute apparence, que l'on commença à entailler le métal et à y couler de l'émail. On obtenait ainsi tel dessin que l'on voulait; le trait était formé par les saillies du métal.

Les Romains ont fait en métal émaillé une multitude de bijoux; mais il existe surtout un vase romain en bronze émaillé, qui est à coup sûr le plus bel émail antique qui nous soit parvenu. « Ce vase a la forme d'un petit coquemar surmonté d'une anse mobile. Sur sa panse sont tracés des feuillages, des nervures et des bandes en émail coloré, dont l'excellente figure donne l'idée la plus satisfaisante de la perfection des émaux romains. Les couleurs employées dans l'émail sont le vert, le rouge et le bleu. Ces couleurs sont appliquées suivant le procédé qui eut cours pendant tout le moyen âge, c'est-à-dire que l'on a creusé à l'aide du burin, ou peut-être pratiqué dans l'opération de la fonte, les enfoncements destinés à recevoir l'émail vitrifiable, et que l'exposition du vase à un certain degré de chaleur a ensuite provoqué l'adhérence complète de l'émail au métal. » (MONUMENTS FRANÇAIS, par Villemin, texte, pag. 22.) Ce beau vase a été trouvé en 1834, dans le comté d'Essex, en Angleterre, dans un tombeau romain. M. Gage en a donné une description et une fort belle gravure coloriée. (Voy. *Archæologia*, tom. XXVI, planch. 35, pag. 310.) On conserve au Louvre, à Paris, plusieurs fibules romaines en bronze émaillé.

Enfin, pour terminer ce qui nous reste à dire sur l'histoire de l'émail dans l'antiquité, nous dirons un mot des émaux gaulois.

Philostrate dit, dans son livre intitulé *Les images*, que les Gaulois étendent des couleurs sur de l'airain, qu'elles y adhèrent et qu'elles deviennent inaltérables. Voici la traduction de ce passage:

« On dit que les barbares qui habitent près de l'Océan coulent des couleurs sur de l'airain chauffé, et qu'elles s'unissent au métal; puis, que devenant aussi dures que la pierre, elles conservent les dessins qu'on y a tracés. »

Philostrate ne dit pas positivement que ce soient les Gaulois qui fassent ces peintures; cependant tout semble le prouver, et Welcher cite le passage suivant de Pline à l'appui de cette opinion:

« Album (plumbum) incoquitur æreis operibus Galliarum invento, ita ut vix discerni possit ab argento, eaque incoctilia vocant. Deinde et argentum incoquere simili modo cœpere equorum maxime ornamentis, jumentorum jugis, in Alexia oppido; reliqua gloria Biturigum fuit. Cœpere deinde et esseda et vehicula et petorita exornare; similique modo ad aurea quoque, non modo argentea staticula inanis luxuria pervenit; quæque in scyphis cerni prodigium erat, hæc in vehiculis atteri cultus vocatur. » (Plin., lib. XXXIV, cap. 17, § 48, *De Incoctilibus*. Cfr. Beckm. Beytr. zur Gesch. der Erfind., tom. IV, pag. 361.)

Des découvertes récentes prouvent que les Gaulois savaient faire des émaux. On a trouvé en 1838, à Marsal, département de la Meurthe, vingt squelettes enfouis dans un détritus végétal. Chacun de ces squelettes avait au cou des colliers de bronze, avec des bracelets et des anneaux aux bras et aux doigts. L'un de ces colliers est orné de rosaces d'un émail vert ou bleu; ces rosaces sont enchâssées dans le bronze. On a découvert plusieurs autres échantillons semblables ou analogues dans d'autres localités, et notamment en 1840, à Laval, près de Sainte-Menehould, et à Sompuis, près de Vitry-le-Français. Quelque vagues que soient les témoignages historiques, et quelque peu considérables que soient les spécimens découverts, on en peut conclure néanmoins avec justesse que l'art d'émailler n'était pas inconnu dans les Gaules.

V.

L'étude des émaux du moyen âge est pleine d'intérêt. On y trouve un sujet d'observations de plus d'un genre, surtout à cause des nombreuses applications de l'émail qui ont été faites aux châsses et à mille objets différents. Pour les développements dans lesquels nous allons entrer, nous suivrons comme guides MM. J. Labarte et l'abbé Texier, de Limoges.

L'émail est appliqué sur les métaux de trois manières différentes; de là trois classes distinctes d'émaux :

Les émaux incrustés;

Les émaux translucides sur relief;

Les émaux peints.

Ces trois manières d'employer l'émail correspondent à trois époques très-distinctes.

VI.

Emaux incrustés.—Les émaux incrustés sont de deux sortes; les uns ont reçu de quelques antiquaires le nom de cloisonnés, ou à cloisons mobiles, les autres le nom de champlevés. C'est le mode très-différent de disposer le métal pour exprimer les contours du dessin qui établit la distinction entre ces deux sortes d'émaux incrustés.

Expliquons d'abord les procédés de fabrication des émaux cloisonnés.

La plaque de métal destinée à servir de fond, préalablement disposée dans la forme que la pièce à émailler devait avoir, était garnie d'un petit rebord pour retenir l'émail. L'émailleur prenant ensuite de petites bandelettes de métal très-minces et de la hauteur du rebord, les contournait par petits morceaux de manière à en former les traits du dessin des figures qu'il voulait reproduire. Ces petits morceaux étaient réunis et fixés sur le fond de la plaque. La pièce étant ainsi disposée, les différents émaux réduits en poudre très-fine et humectés étaient introduits dans les interstices que laissait le dessin, jusqu'à ce que la pièce à émailler fût entièrement remplie. Elle était alors placée sur une feuille de tôle et portée dans le fourneau. Quand la fusion de la matière vitreuse était complète, la pièce était retirée du fourneau avec certaines précautions, pour que le refroidissement se fît graduellement. Si l'émail avait baissé au feu, on en remettait une seconde charge du plus fin possible, et l'on reportait la pièce au feu jusqu'à ce que la surface unie et plane de la matière vitreuse s'élevât au moins à la hauteur du rebord de la plaque et des filets de métal qui traçaient le dessin. L'émail, après son entier refroidissement, était poli par différents moyens.

On comprend que, dans cette manière de procéder, les anciens devaient employer de l'or très-pur et des émaux d'une fusibilité extrême, pour que la plaque ne subît pas d'altération au feu, et que les bandelettes si menues de métal, qui rendaient les contours du dessin, n'entrassent pas en fusion à la chaleur qui fondait la matière vitreuse.

Le mode de fabrication que nous venons d'indiquer succinctement est décrit avec détail dans l'ouvrage si curieux du moine Théophile *Diversarum artium schedula*. M. Jules Labarte, dans son ouvrage déjà cité, ouvrage plein de science et de goût, dans lequel nous puisons beaucoup de détails sur l'émaillerie au moyen âge, analyse et interprète d'une manière fort intéressante le passage du moine Théophile relatif à la fabrication des émaux cloisonnés. Nous renvoyons à son livre ceux qui voudraient voir ce curieux passage, un peu trop long pour être rapporté ici *in extenso*. (*Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Dumesnil, précédée d'une introduction historique*, par Jules Labarte, Paris, 1847, 2 vol. in-8°.)

Maintenant, dit le même auteur (*Introd. hist.*, pag. 115), nous allons signaler les monuments sur lesquels, à notre connaissance, on peut rencontrer des émaux cloisonnés.

Ces émaux sont fort rares; fabriqués le plus ordinairement sur fond d'or, ils n'ont pu échapper qu'en petit nombre au creuset de l'orfévre, lorsque le goût des émaux a été remplacé, dans l'ornementation des vases d'or et d'argent, par celui des sujets gravés, ciselés et repoussés sur le métal.

On peut voir à Paris :

A la Bibliothèque nationale, 1° l'épée, la plaque de manteau et les abeilles trouvées, en 1653, dans le tombeau de Childéric, à Tournay.

Un travail de sertissure assez grossier forme, sur la plaque de manteau et sur la chape du fourreau de l'épée, une espèce d'échiquier, dont les interstices sont remplis par des émaux colorés translucides. Dans la plaque de manteau, les émaux n'ont pas de fond et sont à jour.

2° Un plateau creux en or, de forme oblongue; il est décoré d'une bordure présentant aux angles des trèfles et sur les parties droites des losanges, qui sont rendus par de petites bandelettes d'or contournées et posées sur le fond. Ces ornements sont remplis par de l'émail grenat, qui a beaucoup

d'analogie avec celui des pièces provenant du tombeau de Childéric. Une croix traitée de la même manière existe au centre du plateau.

On a trouvé ce plateau, il y a peu de temps, enfoui dans la terre près de Gourdon, dans le département de la Haute-Saône. Des pièces d'or à l'effigie des empereurs grecs Anastase Ier (an 518) et Justin (an 527) ont été recueillies avec ce plateau.

3° La couverture d'un ms. suppl. lat., n 1118. Quatre petits émaux cloisonnés, figurant un fleuron, accompagnent une pierre à chacun des angles du plat supérieur de cette couverture, et servent d'écoinçons à des reliefs en or soigneusement travaillés. Les couleurs employées sont le blanc opaque, le bleu clair et le vert semi-translucide M. Champollion-Figeac, dans la description qu'il a donnée de ce manuscrit (*Revue archéologique*, 2e année, pag. 89), pense que le beau travail de sa couverture remonte au moins au VIIe siècle, et le regarde comme une production de l'art byzantin.

4° La riche couverture d'un évangéliaire du XIe siècle, écrit en lettres d'or sur vélin pourpre (ms. n. 650, suppl. lat.).

Le plat supérieur de cette couverture renferme une belle plaque d'ivoire sculptée en relief, qui est encadrée dans une riche bordure d'or composée de deux bandes chargées de pierres fines cabochons et de perles; entre ces deux bandes sont placées de chaque côté cinq petites plaques en émail cloisonné, serties comme les pierres fines sur la couverture. Ces émaux, qui figurent des ornements variés, sont absolument traités dans la manière indiquée par Théophile; seulement ils n'ont pas le petit encadrement d'émail qui n'était pas indispensable à l'établissement de la pièce. Les couleurs employées sont le blanc et le rouge opaques, le bleu, le vert et le jaune semi-translucides. Tout indique que cette couverture est d'une époque voisine de la confection du manuscrit. On ne saurait lui donner une date postérieure au XIIe siècle.

5° Le calice de saint Remi de Reims, en or pur, relevé d'émaux et de pierres fines. Les émaux, où sont figurés de jolis ornements et des fleurons, alternent sur la coupe, sur le nœud et sur le pied avec des cabochons. Ce calice appartient au XIIe siècle. On peut en voir la gravure et la description dans les Annales archéologiques, tom II, pag. 353.

6° Un médaillon de forme ronde représentant la crucifixion. Le travail en est très-fin; les carnations des figures sont en émail couleur de chair; un feuillage blanc se détache sur le fond, qui est d'un bleu très-foncé. Le bleu clair, le blanc et un émail incolore sont employés dans les vêtements et dans les accessoires. Ce monument paraît être de travail italien; l'inscription INRI, placée au dessus de la tête du Christ, ne permet pas de le regarder comme grec; il peut dater du XIIIe siècle.

Au musée du Louvre, une boîte recouverte de lames d'or, qui a dû servir à renfermer un livre de prières. La crucifixion, exécutée au repoussé sur une feuille d'or, occupe le plat supérieur de cette boîte. Ce sujet, placé sous une arcade plein-cintre soutenue par des colonnes, est encadré dans une large bordure où se trouvent de très-beaux émaux cloisonnés. Aux angles il y a des plaques carrées où les symboles des évangélistes sont représentés. L'aigle et le lion se détachent sur un fond d'émail; l'ange et le bœuf sur le fond de la pièce d'or, qui est champlevée dans la forme extérieure des figures pour recevoir le cloisonnage qui exprime les détails intérieurs du dessin. Dans le surplus du champ de la bordure, les émaux présentent des ornements et sont mêlés à des cabochons. Le style de ce monument indique le commencement du XIe siècle.

A Munich, dans la Bibliothèque, on voit, 1° la couverture d'un évangéliaire (ms. n° 37) enrichie de miniatures dont l'une représente l'empereur Henri II et la reine Cunégonde, sa femme. L'ais supérieur de cette couverture est décoré d'une plaque d'ivoire sculptée en relief, qui est encadrée dans une large bordure d'or rehaussée de cabochons, de perles et d'émaux. Aux angles, des médaillons renferment les symboles des Evangélistes; douze autres médaillons distribués dans les intervalles reproduisent à mi-corps Jésus-Christ et onze apôtres. Tous ces médaillons soit finement exécutés en émaux cloisonnés. Les vêtements resplendissent de diverses couleurs, les carnations sont en émail rosé. Les minces filets d'or du cloisonnement tracent en caractères grecs, au niveau de l'émail, le monogramme du Christ et les noms des apôtres. Une inscription en lettres majuscules romaines, gravée sur un listel qui borde l'ivoire, indique que cette couverture a été exécutée par ordre de l'empereur Henri II.

2° Une boîte très-riche, en forme de couverture de livre, renfermant un évangéliaire du XIIe siècle (ms. n° 35). Le plat supérieur de cette couverture est revêtu d'une feuille d'or relevée en bosse, où le Christ est représenté dans l'action de bénir. Le nimbe du Christ, de même que l'alpha et l'oméga qui accompagnent sa tête, sont en émail cloisonné. Dans la bordure qui encadre cette figure se trouvent deux médaillons traités de la même manière; dans l'un le Christ, dans l'autre la Vierge avec une inscription latine. Les émaux employés sont le bleu foncé, le bleu clair, le blanc et le rouge : les carnations sont en émail rosé.

A Vienne, dans le trésor impérial, on voit : 1° la couronne de Charlemagne. Elle se compose de huit plaques d'or, quatre grandes et quatre petites, qui sont réunies par des charnières. Les grandes, semées de pierres fines cabochons, occupent le devant, le derrière et les deux points intermédiaires de la couronne; les petites, alternant avec les grandes, renferment des figures émaillées : Salomon, David, le roi Ezéchias assis sur son trône, ayant devant lui le prophète Isaïe; et

le Christ assis entre deux séraphins ardents, tels que les Grecs sont dans l'usage de les représenter. Les costumes des personnages se rapprochent de celui des empereurs du Bas-Empire, et bien que les inscriptions qui accompagnent les figures soient en latin, tout indique là un travail grec. (Cette couronne a été gravée par Willemin, *Monum. français inéd.*, planche XIX. On peut en lire la description dans le texte de M. Pottier, tom. I, pag. 13). Les figures se détachent sur le fond même du métal, qui a été fouillé pour recevoir l'émail; mais tous les détails intérieurs des traits du dessin sont exprimés par le procédé du cloisonnage mobile avec de fines bandelettes d'or rapportées sur le fond. Les carnations sont en émail rosé; les couleurs employées dans les vêtements et les accessoires sont le bleu foncé, le bleu clair, le rouge et le blanc. Il est constant que cette couronne a été remaniée à différentes époques, mais rien ne vient contredire la tradition qui fait remonter à Charlemagne ses parties les plus anciennes. Les émaux doivent être de son époque.

2° L'épée de Charlemagne. Le fourreau, entièrement revêtu d'or, est enrichi dans toute sa longueur d'une suite de losanges; celui du haut encadre une aigle éployée, les autres des ornements variés, exécutés, comme l'aigle, en émail cloisonné.

3° L'épée dite de saint Maurice. Le fourreau, en or, représente des figures repoussées, séparées par des bandes d'ornements en émail cloisonné.

A Venise, la célèbre *Palla d'oro* de l'église de Saint-Marc. Ce devant d'autel est le plus magnifique et le plus considérable monument de l'art de l'émaillerie au moyen âge. On peut voir une très-belle reproduction de ce monument dans l'ouvrage de M. du Sommerard, *Album*, pl. color. XXII, XXIII, de la 10e série.

A Cologne, la châsse des trois rois mages. La face sur laquelle est placée la grille qui laisse apercevoir les trois chefs des mages, est bordée d'un listel décoré alternativement d'une plaque couverte de pierres cabochons et d'une plaque d'émail à ornements cloisonnés en or. On sait que ce magnifique reliquaire fut fait par les ordres de l'archevêque Philippe de Heinsberg.

A Aix-la-Chapelle, la grande châsse de Notre-Dame, donnée à la cathédrale par Frédéric Barberousse, présente aussi des émaux du même genre. Le soubassement du monument, sa bordure d'encadrement et les arcades angulaires de l'étage inférieur sont formés par un listel composé alternativement de pierres fines et de plaques d'émail. L'espace que devait remplir l'émail a été fouillé sur des feuilles d'or, et les dessins ont été tracés, par le procédé du cloisonnage mobile, dans ces petites cases ainsi préparées.

Tous les émaux dont il a été question jusqu'à présent sont des émaux sur or; il y a eu également des émaux cloisonnés sur cuivre.

Les émaux cloisonnés ont joui d'une grande faveur et ont concouru à l'embellissement d'objets de toute sorte. Les épées, les couronnes, les vêtements même étaient enrichis d'émaux de ce genre; les gants qui font partie du costume impérial de Charlemagne, conservé dans le trésor de Vienne, sont bordés de perles et ornés de petites plaques d'émail cloisonnés.

L'auteur que nous avons cité déjà plusieurs fois, M. J. Labarte, a fait des recherches pour savoir comment on appelait jadis les pièces émaillées par les procédés du cloisonnage mobile, et il a reconnu qu'on les appelait, jusqu'à la fin du XVIe siècle, *émaux de plique* et par corruption *émaux de plite*. Voici ce qu'on lit dans l'inventaire des joyaux de Charles V, en 1379. « Ung calice d'or qui a la tige esmaillée de France et le pommeau semé d'émaux de plite. — Couppe d'or sur ung hault pié... semée d'émaux de plite, garnie de grenats et de saphires. — Couppe d'or toute esmaillée d'esmaux de plite, et a une Annonciation Notre-Dame au fons dedans. » Dans l'inventaire fait après la mort de Henri II, en 1560, on lit : « Ung coffre d'argent doré enrichy d'émail de plicque. — Ung bonnet de veloux noir garny de perles et de boutons d'émail de plicque. — Epée à l'antique ayant la garde, la poignée et le bout d'émail de plicque. »

Il est une remarque à faire, c'est que les émaux cloisonnés, qui étaient fort en usage au XIIe siècle, commencèrent à être moins employés au XIIIe, et furent remplacés au XIVe par les émaux translucides sur relief.

Passons maintenant aux émaux champlevés.

Comme dans les émaux cloisonnés, un trait de métal vient former à la surface de l'émail les linéaments principaux du dessin; mais ce trait de métal, au lieu d'être disposé à part et rapporté ensuite sur le fond de la plaque qui doit recevoir la matière vitreuse, est pris aux dépens mêmes de cette plaque. Ainsi, après avoir dressé et poli une pièce de métal dont l'épaisseur varie de 1 à 5 millimètres, l'artiste y indiquait toutes les parties de métal qui devaient affleurer à la surface de l'émail pour rendre le dessin du trait de la figure ou du sujet qu'il voulait représenter; puis, avec des burins et des échoppes, il fouillait profondément tout l'espace que les différents émaux devaient recouvrir. Dans les fonds ainsi champlevés il introduisait la matière vitrifiable, soit sèche et pulvérisée, soit à l'état pâteux, auquel elle était amenée au moyen de l'eau ou d'un liquide glutineux. La fusion s'opérait par des procédés semblables à ceux que nous avons indiqués pour les émaux cloisonnés.

Souvent les carnations et même les figures entières sont exprimées par le métal : dans ce cas l'artiste gravait préalablement en creux tous les traits de détails sur les parties réservées.

Lorsque la pièce émaillée était refroidie, on la polissait par des moyens analogues à ceux que Théophile indique dans son cha-

pitre intitulé *De poliendo electro*. Ensuite, si l'excipient métallique était de cuivre, on appliquait la dorure sur toutes les parties de métal réservées à la surface de l'émail, et la pièce était de nouveau présentée au feu. La température nécessaire pour fixer la dorure, composée d'un amalgame de mercure et d'or moulu, étant très-modérée, les incrustations d'émail n'avaient à souffrir en rien de cette nouvelle exposition au feu. (Voy. à ce sujet l'*Essai sur les émailleurs de Limoges* de M. l'abbé Texier, Poitiers, 1843, pag. 160 et suiv.)

Ces émaux sont beaucoup moins rares que les émaux à cloisonnage mobile. Nous en signalerons quelques-uns seulement. On voit à Paris, à la Bibliothèque nationale, quelques pièces émaillées de l'époque gallo-romaine, trouvées dans le nord de la France depuis Evreux jusqu'à Bavay : ce sont des fibules et des boutons chargés d'émaux opaques rouges, blancs et bleus; ces deux dernières couleurs parfois disposées en échiquier. Au Louvre, la belle coupe provenant de l'abbaye de Montmajour près d'Arles, et portant, chose bien rare, le nom d'Alpais qui l'a faite, et la désignation de Limoges, où travaillait cet habile ouvrier. *Magiter* (sic) : *G.: Alpais; me fecit: Limovicarum*. Elle est du XIII^e siècle.

Au musée de l'hôtel de Cluny, les deux plaques du XII^e siècle représentant, l'une, le moine Etienne de Muret, fondateur de l'ordre de Grandmont, conversant avec saint Nicolas; l'autre, qui faisait pendant à la première, l'adoration des Rois. Suivant M. l'abbé Texier, elles faisaient partie de l'autel émaillé de Grandmont, vendu en 1790, comme vieux cuivre, à un chaudronnier; elles datent donc de l'érection de ce monument exécuté en 1165. Ce qui est certain, c'est que saint Etienne de Muret a fondé, en 1073, l'ordre de Grandmont et qu'il a été canonisé en 1188. Comme il est représenté sans le nimbe qui désigne les saints, il faut que l'émail ait été fait avant sa canonisation; la date de la confection de ces pièces est donc renfermée entre les années 1073 et 1088.

Au musée de Saint-Omer on voit le pied de croix du XI^e au XII^e siècle, provenant de l'abbaye de Saint-Bertin.

Au Mans, on voit au musée le portrait en pied de Geoffroy Plantagenet, comte d'Anjou, mort en 1151. Cette belle plaque, de 63 centimètres de haut sur 33 de large, ornait autrefois le tombeau de ce prince dans la cathédrale de la ville du Mans, et doit être d'une époque rapprochée de sa mort. Elle a été publiée dans l'Album de M. du Sommerard, 10^e série, planche XII.

A Vienne en Autriche, dans le cabinet impérial des médailles et des antiques, parmi plusieurs belles pièces romanes, on voit deux grandes plaques. L'une a dû servir à l'ornementation de la couverture d'un livre; le Christ y est représenté bénissant : sa tête est accostée d'un alpha et d'un oméga défigurés par une espèce d'appendice qui les surmonte. L'autre représente la crucifixion : au-dessus de la croix, la main de Dieu le Père sort d'un nuage pour bénir son Fils en croix.

En Angleterre, on possède le beau vase découvert, en 1834, dans une sépulture romaine du comté d'Essex, décrit par M. Gage, dans le XXVI^e volume de l'*Archæologia*; ainsi que l'anneau d'or d'Ethelwulf, roi de Vessex, de 836 à 857, conservé dans le *British Museum*. Il a été gravé dans le n° de juin 1845 de l'*Archæological journal*.

La succession des couleurs employées dans les émaux champlevés est ainsi indiquée par M. l'abbé Texier dans son *Essai sur les émailleurs de Limoges*. Au XI^e siècle, les émaux sont le bleu, qui se subdivise en trois nuances, le bleu noir, le bleu de ciel, le bleu clair; le rouge purpurin semi-translucide, le rouge vif opaque; le vert tirant sur le bleu, le vert tendre. Chaque émail employé entre deux filets de métal est toujours d'une seule nuance.

Au XII^e siècle, l'émail a un grain plus fin; le violet et le gris de fer s'ajoutent aux couleurs du siècle précédent. Pour peu que le champ d'émail, entre deux filets de métal, ait de l'étendue, l'émailleur cherche à imiter, par des teintes juxtaposées, la dégradation de tons qui forme le modelé dans les autres peintures. Le vert sépare toujours le bleu du jaune; les tons clairs des draperies vertes sont formés par de l'émail jaune, les demi-teintes par le vert franc et cru; dans les draperies bleues, la dégradation des couleurs se fait du bleu foncé au bleu clair et au blanc.

Aux XIII^e et XIV^e siècles, les mêmes couleurs d'émail sont employées; mais comme la plupart du temps les figures sont gravées en intaille sur le métal ou exécutées en demi-relief et que l'émail ne fait plus que teindre les fonds, le bleu devient la couleur dominante.

Les incrustations d'émail par le procédé du champlevé furent appliquées avec profusion pendant quatre siècles, du XI^e au XIV^e, sur une foule d'objets et d'ustensiles en cuivre, dont on rehaussait la valeur par ce genre d'ornementation peu coûteux. Elles embellirent surtout les instruments du culte et principalement les châsses qui renfermaient les ossements vénérés des saints. Des monuments d'une plus grande proportion, tels que des tombeaux, des autels, en furent même revêtus. Il n'est pas douteux que beaucoup d'objets à l'usage de la vie privée n'aient été décorés de cette manière.

C'est ici le lieu de parler de Limoges, qui doit être considéré comme le centre principal de la fabrication des émaux au moyen âge. Les produits en furent recherchés non-seulement en France, mais en Angleterre, en Allemagne et en Italie, où les ouvrages des Grecs étaient le plus répandus.

Limoges était une colonie romaine; sa réputation dans les travaux d'orfévrerie remonte à une haute antiquité, et il est à présumer qu'elle était de ces cités industrieuses de l'ouest des Gaules qui fabriquaient des émaux au temps de Philostrate. Quoi qu'il

en soit de cette supposition, que l'événement a rendue probable, il est constant qu'elle était déjà célèbre sous le roi Dagobert pour les travaux d'orfévrerie. M. l'abbé Texier a établi par une foule de documents, fruit des recherches les plus laborieuses, que les orfévres s'étaient succédé sans interruption à Limoges, et que, même au x^e siècle, cette ville avait produit des pièces d'orfévrerie remarquables. (*Essai sur les émailleurs et les argentiers de Limoges.*)

Le premier monument émaillé cité par ce savant archéologue est le tombeau de saint Front à Périgueux. Un texte de la bibliothèque de Labbe fait connaître qu'au temps de Guillaume de Montbron, en 1077, le moine Guinamundus, de l'abbaye de la Chaise-Dieu, sculpta admirablement le tombeau de saint Front (Labbe, *Biblioth. nov. mss. Aquit.*); et le livre rouge de la commune de Périgueux décrit ce tombeau comme étant enrichi de lames de cuivre dorées et émaillées. Ces documents écrits sont appuyés d'un monument bien précieux de la collection de M. l'abbé Texier : c'est un débris de châsse, orné d'incrustations bleues et de rosaces de diverses couleurs, qui servent de fond à une figure de saint, ménagée sur le plat du cuivre et niellée d'émail. A sa gauche et dans une ligne perpendiculaire, on lit ces mots : FR. GUINAMUNDUS ME FECIT. Les caractères appartiennent par leur forme au XI^e siècle, et la figure, comme les ornements, au style byzantin.

A partir du XII^e siècle, l'école des émailleurs de Limoges acquiert une grande réputation. Des monuments remarquables, dont la date est certaine et des textes nombreux en établissent une preuve irrécusable. On rencontre souvent dans les inventaires de mobiliers d'églises et dans des chartes anciennes l'indication de coffrets, de châsses, de crosses et d'autres objets émaillés de Limoges, qui sont ainsi désignés en latin incorrect : *de opere Limovicense*, *opus de Limogia*, *de opere Lemovitico*. Du Cange fournit plusieurs citations de ce genre, tirées de chartes des années 1197, 1231 et 1240.

En 1218, l'évêque de Paris, Pierre de Nemours, donne à l'église de la Chapelle en Brie *coffros Limovicenses.* (Gallia Christ. I, 442.)

Dans l'inventaire de Foulques, évêque de Toulouse, qui mourut en 1231, on trouve l'article suivant : *Item in alio confinio, sunt duo baccini qui sunt de opere Lemovitico.* (Catel, *Hist. du Languedoc*, pag. 901.)

Carpentier (*Glossarium novum*, v° Limogia), rapporte le testament de Guillaume de Haric, de l'année 1327, dans lequel on lit : « Item je lais 800 livres pour faire deux tombes hautes eslvées de l'œuvre de Limoges, l'une pour moi, l'autre pour Blanche d'Avanger, ma chère compaigne. »

Ce n'est pas seulement en France que les œuvres de Limoges jouissaient d'une grande faveur, elles étaient fort recherchées en pays étranger. Un acte de donation fait, en 1197, à l'église de Sainte-Marie de Veglia, en Apulie, mentionne *duas tabulas æneas superauratas de labore Limogiæ.* (Italia sacra, VII, 1274.)

M. Albert Way, dans le numéro que nous avons déjà cité de l'*Archæological journal*, rapporte plusieurs documents importants, extraits d'anciennes chartes que l'on conserve dans les bibliothèques d'Angleterre. Ainsi, parmi les dons de Gilbert de Granville, évêque de Rochester (an 1214) figurent des *coffres de Limoges;* dans le livre de la visite de Guillaume, doyen de Salisbury en 1220, on trouve mentionnées comme existantes à Wolkingham et à Berkshire *cruces processionales de opere Limovicensi.* Walter de Bleys, évêque de Worcester, et Walter de Cantilupe, dans leurs réglements, datés de 1219 et 1240, sur les vases et ornements qui devaient être employés au service des églises paroissiales, ordonnent que la sainte hostie sera renfermée dans un ciboire soit d'argent, soit d'ivoire, soit d'œuvre de Limoges, *de opere Limovitico.* Le plus curieux des documents cités par M. Albert Way est extrait de la bibliothèque d'Antony Wood, où l'on apprend qu'en 1267 un artiste de Limoges, maître JOHANNES LIMOVICENSIS, fut chargé d'exécuter le tombeau et l'effigie couchée de Walter Merton, évêque de Rochester. On trouve relaté dans ce manuscrit le compte des dépenses faites par l'exécuteur testamentaire pour l'envoi d'un messager à Limoges, pour le prix de la tombe et pour le voyage de maître Jean, qui accompagna son œuvre en Angleterre.

Ce curieux monument fut dégradé à l'époque de la réformation, mais il existe encore en Angleterre un témoignage de la haute estime dont jouissaient dans ce pays les émailleurs de Limoges; c'est l'effigie de Guillaume de Valence (an 1296), conservée dans l'abbaye de Westminster, et l'on suppose naturellement qu'elle est de maître Jean, qui, par l'habileté dont il avait fait preuve dans le monument de Rochester, avait dû acquérir en Angleterre une grande réputation.

En présence des monuments qui subsistent encore et des textes nombreux qui les appuient, comment pourrait-on méconnaître que Limoges a été, du XI^e au XIII^e siècle, le foyer d'où sont sortis tous les beaux objets de cuivre émaillé que nous admirons tant aujourd'hui et qu'on s'empresse de recueillir dans les musées et dans les collections? Il y a plus, et lorsqu'on voit les œuvres de Limoges portées au loin, répandues dans toute l'Europe, et les émailleurs limousins appelés à grands frais hors de France pour élever des monuments de leur art, ne semble-t-il pas démontré que c'est de Limoges que sont sortis les émailleurs qui, au XIII^e siècle ou plus tard, auraient établi à l'étranger des fabriques d'orfévrerie de cuivre émaillé?

Les monuments de cette sorte d'ailleurs ne se rencontrent qu'en petit nombre en Angleterre et en Allemagne; l'Italie en est tout à fait dépourvue. Ceux qu'on voit à Vienne dans le cabinet impérial des médail-

les et des antiques sont catalogués comme byzantins, ceux de la collection de Berlin le sont comme *œuvres de Limoges;* aucune ville de la Grande-Bretagne ni de la Germanie ne réclame l'honneur d'avoir produit des artistes en ce genre de travail.

Notre tâche serait immense, au contraire, s'il nous fallait énumérer tous les objets en émail champlevé qui subsistent encore en France. Malgré les causes si graves qui, à plusieurs reprises, pendant le cours de cinq siècles, ont amené la destruction ou le détournement d'un nombre considérable d'objets émaillés que renfermaient les trésors des églises, il y a encore aujourd'hui peu de paroisses des anciennes provinces du Poitou, du Limousin et de la Marche, qui ne possèdent quelques précieux restes de cette orfévrerie. M. l'abbé Texier a signalé plus de 250 reliquaires existant encore dans différentes églises de la Vienne, de la Haute-Vienne, de la Creuse et de la Corrèze. (M. J. Labarte, *Introd. hist.*, pag. 144 et suiv.)

Tout en reconnaissant qu'il fallait restituer à Limoges le plus grand nombre de ces émaux champlevés dont le style affecte un caractère byzantin, plusieurs antiquaires croient cependant qu'à côté de ces productions, dont la provenance limousine est démontrée, on doit reconnaître des œuvres évidemment grecques traitées par le même procédé. M. l'abbé Texier a pensé que les différences caractéristiques qui existent dans la liturgie des Grecs doivent se retrouver dans les arts des deux Eglises, et faire reconnaître les productions d'une origine directement byzantine. Ainsi, dit-il, la bénédiction ne se donne pas dans l'Eglise grecque comme dans l'Eglise latine, avec le pouce et les deux premiers doigts ouverts; la crosse des évêques grecs ne se termine pas en *pedum* comme celle des évêques latins; sur le nimbe des personnes divines, les Grecs inscrivent ordinairement trois lettres formant les mots ὁ ὤν; enfin, les inscriptions qui accompagnent les sujets sont en caractères grecs. Tout cela est très-juste, mais M. Texier ne cite aucun monument exécuté par le procédé du champlevé, où l'on puisse rencontrer ces caractères, empreints d'une origine grecque incontestable.

VII.

Emaux translucides sur relief. — Au XIVe siècle, l'or et l'argent furent à peu près exclusivement employés pour les instruments du culte et pour la vaisselle des grands. Les vases sacrés, les ostensoirs, les reliquaires, ne furent plus fabriqués qu'avec ces riches matières; les autels furent revêtus de bas-reliefs finement ciselés en or et en argent. Les dressoirs et les tables des nobles se couvrirent de vases de toutes sortes. L'émaillerie par incrustation, qui nécessitait des feuilles de métal assez épaisses, ne se prêtait donc pas aux exigences de cette nouvelle orfévrerie qui, en multipliant ses productions, dut en diminuer le poids. Telle fut, sans doute, la principale cause qui amena, tant en Italie qu'en France, un changement de manière dans l'application des émaux. Les incrustations d'émail furent remplacées, sur les vases d'or et d'argent, par de fines ciselures, qui rendaient les ornements ou les sujets que l'artiste voulait représenter; des émaux translucides en teignaient ensuite la surface de leurs brillantes couleurs, et s'identifiaient tellement avec la ciselure, que le travail prenait l'aspect d'une fine peinture à lustre métallique.

Sur une plaque d'or ou d'argent, souvent de très-peu d'épaisseur, l'artiste déterminait, par une intaille destinée à retenir l'émail, le contour du champ que la partie à émailler devait occuper; après quoi, avec des outils très-délicats, il y gravait la figure ou le sujet qu'il voulait reproduire; les parties les plus saillantes des carnations et des vêtements présentaient alors un très-léger relief; les traits du visage n'étaient souvent rendus que par une intaille.

Les émaux employés dans ce genre d'émaillerie présentent une gamme de couleurs assez étendue. On en rencontre de verts, de rosés, de rouges, de violets, de gris, de noirs, de plusieurs sortes de bruns et de bleu clair.

Les émaux translucides sur relief ne sont pas aussi rares que les émaux cloisonnés. On en rencontre assez fréquemment sur des vases sacrés ou des reliquaires. Les monuments qu'ils enrichissent ont été faits dans la période renfermée entre les premières années du XIVe siècle et la fin du XVIe. Ainsi, pour ne citer qu'un seul exemple, nous nommerons le trésor d'Aix-la-Chapelle: on y voit un reliquaire du XIVe siècle qui contient la ceinture de la sainte Vierge, un autre donné par Charles-Quint, et celui dont Philippe II a fait présent, qui tous sont rehaussés d'émaux translucides sur relief.

L'un des monuments les mieux conservés et les plus délicats de la ciselure émaillée des maîtres italiens est un petit triptyque ayant appartenu à Marie Stuart, qui est aujourd'hui dans la riche chapelle du palais du roi de Bavière.

Le musée du Louvre possède huit pièces émaillées sur or, qui sont d'une grande beauté; elles ont sans doute été détachées de reliquaires détruits. L'une d'elles représente Jésus-Christ, la tête ceinte de la tiare à triple couronne, ayant à droite un saint couronné de la couronne royale, tenant le globe et l'épée, et à sa gauche saint Jean; une autre, qui paraît avoir fait pendant à celle-ci, représente la Vierge entre deux saintes. Dans ces deux plaques les figures, vues à mi-corps, sont placées sous des décorations architecturales. L'ensemble du travail indique une origine française et la fin du XIVe siècle.

VIII.

Emaux peints. — Lorsque, vers la fin du XIVe siècle, les émailleurs limousins virent que le goût pour les matières d'or et d'argent et pour les émaux translucides sur re-

lief qui les décoraient faisait abandonner l'orfévrerie de cuivre émaillé, dont les productions étaient si recherchées pendant près de quatre siècles, ils durent s'efforcer de trouver un nouveau mode d'application de l'émail à la reproduction des sujets graphiques. De leurs recherches sortit la véritable peinture en émail.

Le procédé qu'on employait dans ce nouveau genre d'émaillerie différait essentiellement de ceux qui étaient précédemment usités. Les émailleurs n'eurent plus besoin du secours du ciseleur pour exprimer les contours du dessin; le métal fut entièrement caché sous l'émail, et s'il resta encore la matière subjective de la peinture, ce fut au même titre que le bois ou la toile pour la peinture à l'huile : l'émail étendu par le pinceau rendit tout à la fois le trait et le coloris.

Les premiers essais de la nouvelle peinture furent nécessairement fort imparfaits, et leur imperfection en a amené la destruction presque totale : il est très-rare de rencontrer des émaux peints de la première époque ; nos collections publiques n'en possèdent pas.

Au commencement du XVIe siècle, il s'opéra un grand changement dans le travail des peintres émailleurs. Avant toute peinture, ils revêtirent leur plaque de cuivre d'une couche, souvent assez épaisse, d'émail soit noir, soit fortement coloré. Sur ce fond ainsi préparé, ils établissaient leur dessin, à l'aide de différents procédés, avec de l'émail blanc opaque, de manière à produire une grisaille dont les ombres étaient obtenues soit en ménageant plus ou moins le fond d'émail noir, lors de l'application de l'émail blanc, soit en faisant reparaître le fond noir par un grattage de l'émail blanc superposé, grattage fait, bien entendu, avant la cuisson. Des rehauts de blanc et d'or donnaient au tableau une harmonie parfaite. Les carnations continuèrent, comme précédemment, à être légèrement modelées en relief, mais elles étaient presque toujours rendues par de l'émail teinté couleur de chair.

Si la pièce, au lieu de rester en grisaille, devait être coloriée, les diverses couleurs d'émail semi-transparentes étaient étendues sur la grisaille.

Ainsi, au moyen de l'addition d'un fond d'émail sur la plaque de cuivre, avant tout travail de peinture, les couleurs, pouvant s'établir librement et à plusieurs reprises, devinrent susceptibles de toutes sortes de combinaison et de toutes les dégradations de teintes qui pouvaient résulter de leur fusion. Les retouches, devenant très-faciles aussi, permirent de conduire le dessin et le coloris à une grande perfection.

Les travaux des peintres émailleurs du XVIe siècle ont été appliqués à une foule d'objets, et présentent une grande variété. Jusque vers la fin du premier tiers du XVIe siècle, la peinture en émail fut employée presque exclusivement à la reproduction de sujets de piété, dont l'école allemande fournissait les modèles ; mais l'arrivée des artistes italiens à la cour de François Ier, et la publication des gravures des œuvres de Raphaël et des autres grands maîtres de l'Italie, donnèrent une nouvelle direction à l'école de Limoges, qui adopta le style de la renaissance italienne. Le Rosso et le Primatice peignirent des cartons pour les émailleurs limousins, et c'est ce qui a fait penser qu'ils avaient eux-mêmes peint en émail.

IX.

La ville de Limoges fut incontestablement la plus renommée au moyen âge et dans les temps modernes pour la fabrication des émaux : il y eut cependant, en France, d'autres centres de fabrication. Un titre du trésor des chartes fait mention, en 1317, de la manufacture d'émaux sur or et sur argent établie à Montpellier. Ce document, cité par par dom Vaissette (*Hist. du Languedoc*, tom. IV, pag. 167), ne fournit que des renseignements très-vagues.

Philippe le Bel ayant transféré dans une partie de Montpellier la monnaie royale qui était autrefois à Sommières, le roi de Majorque, seigneur de Montpellier, se plaignit au roi (1317) que cette monnaie faisait du tort à la manufacture d'émail sur or et sur argent établie dans la partie de Montpellier qui était de son domaine. Le roi ordonna au sénéchal de Beaucaire de laisser fabriquer l'émail, mais non pas l'or.

Un compte de la ville d'Arras (ms. cité par Monteil, XVe siècle, t. II, p. 522) parle d'un orfèvre de cette ville, appelé Pierre Quincauld, qui fabriquait des vases émaillés en 1498.

X.

Qu'il y ait eu des émailleries à Constantinople, c'est ce qui est hors de doute; mais au delà de cette affirmation rien n'est certain. Quand, comment et par qui ont été instituées ces fabriques? Quand ont-elles surtout fleuri? C'est ce qu'on ignore. Il est bien difficile de déterminer avec précision quels sont les émaux qui ont été faits à Byzance, et de les distinguer de ceux qui ont été faits à Limoges et en Italie à la même époque.

Lorsque Constantinople eut été prise par les Turcs, des émailleurs de cette ville se réfugièrent en Russie, où ils portèrent leur industrie. On fabrique, en effet, à Moscou, encore aujourd'hui, de petits triptyques en cuivre émaillé, d'un style gothique grossier, sur lesquels est peinte l'image de la sainte Vierge. Ces émaux russes forment un véritable appendice aux émaux grecs, dont ils ont tous les caractères.

Nous terminerons en disant que jamais Byzance n'eut la célébrité de Limoges, et que c'est à la confusion introduite par l'emploi du mot *byzantin* que Constantinople a dû cette importance factice qui a fait presque oublier pendant un temps la célébrité réelle de Limoges.

EXPLICATION DES PLANCHES

DU Ier VOLUME DU DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

ABAQUE. *Fig.* 1. Abaque dorique grec.
— 2. Abaque dorique romain.
— 3. Abaque toscan.
— 4. Abaque; style romano-byzantin primordial. Cathédrale de Norwich, en Angleterre.
— 5. Abaque de style romano-byzantin secondaire; chapiteau de l'église Saint-Sébald de Nuremberg.
— 6. Abaque de style romano-byzantin de transition, au XIIe siècle.

ABBATIALE. *Fig.* 1. Plan géométral de l'église abbatiale de Cluny, XIe et XIIe siècles.
— 2. *Id.* de l'église Saint-Julien de Tours, XIIIe siècle. — La tour est du XIe siècle; les deux chapelles latérales absidales sont du XVIe siècle.

ABSIDE. *Voy.* ABBATIALE, *fig.* 1.

ACCOLADE. *Voy.* ARC, *fig.* 15.

AMBON. *Fig.* 1. Ambon-Chaire, à l'église de Sainte-Marie, à Toscanella, monument en marbre, du XIIe siècle.

AMICT. *Fig.* 1. Amict paré. — Le parement est formé d'une broderie en or et couleur, et entouré d'une bandelette de perles.
— 2. Amict placé sur la tête, comme cela se pratiqua longtemps dans les cérémonies ecclésiastiques.
— 3. Amict dont le parement est rejeté sur les épaules: le cou reste nu.

AMPHORE. *Fig.* 1. Amphore romaine. — Modèle très-fréquemment reproduit dans l'antiquité. On en trouve des spécimens jusqu'à l'époque gallo-romaine.

ANSE DE PANIER. *Voy.* ARC, *fig.* 7.

ANNELET. *Voy.* COLONNE, *fig.* 1.

APPAREIL. *Fig.* 1. Appareil irrégulier (*opus incertum* ou *antiquum*).
— 2. Appareil réticulé (*opus reticulatum*, *dictyotheton* des Grecs.
— 3. Variété de l'*opus reticulatum*; appareil réticulé avec pointes de diamant.
— 4. Appareil en épi, en feuilles de fougère, ou en arête de poisson (*opus spicatum*).
— 5. Variété de l'*opus spicatum* en pierres roulées ou galets communs.
— 6. Variété de l'*opus spicatum*, ou appareil oblique ou obliqué.
— 7. Appareil en écailles.
— 8. *Maceria*, et petit appareil. avec cordon de briques simulant des assises et formant des espèces de compartiments en losange et en triangle.
— 9. Grand appareil, avec queues d'aronde ou d'hironde pour maintenir solidement les pierres.
— 10. Petit appareil allongé.
— 11. Appareil multicolore ou polychrome; fronton d'une église de style romano-byzantin de l'Auvergne.
— 12. Appareil imbriqué.
— 13. Variété de l'appareil imbriqué; les pierres sont taillées en nébules.
— 14. Autre variété de l'appareil imbriqué; les pierres sont taillées en tête d'ogive.

ARC. *Fig.* 1. Arc angulaire ou brisé; on l'appelle aussi quelquefois Arc en mitre ou Arc en fronton.
— 2. Arc plein-cintre, ou arc roman.
— 3. Arc en fer à cheval, ou arc byzantin.
— 4. Arc en fer à cheval plus prononcé.
— 5. Arc plein-cintre surhaussé.
— 6. Arc déprimé.
— 7. Arc en anse de panier.
— 8. Arc aplati.
— 9. Arc aigu, ou ogive.
— 10. Ogive aiguë.
— 11. Ogive équilatérale.
— 12. Ogive obtuse.
— 13. Ogive lancéolée.
— 14. Ogive à contre-courbe.
— 15. Ogive en accolade.
— 16. Ogive en doucine.
— 17. Arc Tudor. — Cet arc est particulier à l'Angleterre.
— 18. Arc trilobé.
— 19. Arc droit en encorbellement.
— 20. Arc-rampant.

— 21. Arc-boutant; contre-fort avec deux arcs rampants.

ARCADE. *Fig.* 1. Arcade avec indication de toutes les parties qui la composent. A C I I G E claveaux ou voussoirs; — C clef de l'arcade; — A A contre-clefs; — F coussinet ou sommier; — Z S naissance de l'arcade; — C F claveaux formant sa retombée; — M archivolte; — Ligne courbe de Z à S intrados; — H H les reins de l'arcade; — A A jambages, couronnés par les impostes. — O O stylobate ou soubassement; — P l'alette qui s'étend de l'angle P jusqu'au pilastre E.

ARCHIVOLTE. *Voy.* Arcade, *fig.* 1, lettre M.

ARETE. *Voy.* Arcade, *fig.* 1, lettre P.

ARONDE. *Voy.* Appareil, *fig.* 9.

AUTEL. *Fig.* 1. Autel égyptien.

— 2. Très-ancien autel; chapelle du cimetière de Sainte-Hélène; le plafond est soutenu par quatre colonnes taillées dans le tuf, et, au centre, on voit un autel isolé; catacombes.

— 3-4. Autel dans l'église des saints Nazaire et Celsus, à Ravenne.

— 5. Autel de Saint-Savin, XI[e] siècle. On voit une inscription latine sur la tranche de la table; nous l'avons donnée en entier, tom. I, col. 441.

— 6. Autel présumé du XII[e] siècle, dans l'église de Sainte-Marthe, à Tarascon.

— 7. Magnifique autel en or de la cathédrale de Bâle. — Le graveur a commis une grave erreur en reproduisant le dessin. Le globe que Notre-Seigneur tient en main porte les lettres A et Ω, *alpha* et *oméga*, au-dessus du X P, au lieu de représenter une figure humaine.

— 8. Autel avec bas-reliefs dans le style romano-byzantin du XII[e] siècle, dessiné par M. l'abbé Tournesac, du Mans.

— 9. Plan par terre de la fig. d'autel, 8.

— 10. Autel du XIII[e] siècle. — Vitraux de la cathédrale de Bourges.

— 11. Autel du XIII[e] siècle, avec gradins et tabernacle, dessiné par M. Guérin, architecte à Tours.

— 12. Autre autel du XIII[e] siècle avec gradins et tabernacle, dessiné par M. Guérin.

— 13. Autre autel dans le style du XV[e] siècle, avec gradins et tabernacle; dessiné par M. Guérin.

— 14. Autre autel dans le style du XV[e] siècle; dessin de M. Guérin.

— 15. Plan géométral du tabernacle de l'autel, *fig.* 14.

— 16. Autel du XV[e] siècle, dans la cathédrale de Coutances.

— 17. Retable ou dessus d'autel de la chapelle de saint Georges, dans la cathédrale de Coutances.

BALL-FLOWER. *Fig.* 1. Ornement propre à l'Angleterre, dans les édifices du XIV[e] siècle, et quelquefois dans ceux du XIII[e].

BANDELETTE. *Voy.* Chapiteau, *fig.* 2.

BAPTISTÈRE. *fig.* 1. Fonts baptismaux en plomb de Strasbourg.

— 2. Développement des bas-reliefs placés sur les fonts baptismaux, *fig.* 1.

— 3. Fonts baptismaux en plomb, à Espoubourg, diocèse de Beauvais.

— 4. Fonts baptismaux en marbre noir du XII[e] siècle, à Montdidier.

— 5. Fonts baptismaux de Magneville, du XII siècle. On y lit l'inscription suivante en vers latins écrits en caractères du XII[e] siècle:

Totus purgatur, qui sacro fonte lavatur:
Fons lavat exterius, Spiritus interius.

— 6. Fonts baptismaux du XV[e] siècle.

BARDEAU. *Voy.* Charpente, *fig.* 4.

BAS-COTÉS. *Voy.* Abbatiale, *fig.* 1 et 2.

BASE. *Fig.* 1. Base appendiculée de la fin du XII[e] siècle et du commencement du XIII[e] siècle.

— 2. Base à scotie profonde et à tore aplati du XIII[e] siècle, style le plus pur. — *Voy.* Colonne, *fig.* 2.

BAS-RELIEF. *Voy.* Baptistère, *fig.* 1, 2, 3 et 4. — Autel, *fig.* 7 et 8.

BISEAU. *Voy.* Abaque, *fig.* 4.

BOUDIN. *Voy.* Moulures.

BOUQUET. *Voy.* Contre-fort, *fig.* 4. — Arc, *fig.* 20.

BYZANTIN. *Fig.* 1. Chapiteau cubique byzantin, de l'église de Saint-Vital, à Ravenne.

— 2. Autre chapiteau byzantin de l'église de Saint-Vital, à Ravenne, sur lequel sont sculptés deux oiseaux buvant dans un vase. Motif très-souvent reproduit dans l'ornementation des monuments romano-byzantins de France au XII^{e} siècle.

— 3. Ornement de l'église byzantine de Saint-Front de Périgueux.

— 4. Ornements byzantins de la porte occidentale de l'église grecque de *Grotta Ferrata*, près de Rome.

— 5. Très-curieux ornement de l'église byzantine de Saint-Front de Périgueux. Il a servi de type à un grand nombre d'ornements en feuillages de l'époque romano-byzantine de transition.

— 6. Ornement byzantin de la cathédrale de Bari, royaume de Naples.

Nota. Tous les ornements que nous avons donnés comme appartenant au style byzantin sont propres à donner une idée de l'ornementation byzantine proprement dite, et à justifier la dénomination de romano-byzantine qui a été donnée à l'architecture antérieure au style ogival.

CALICE. *Fig*. 1, 2 et 3. Calices à anses figurés sur d'anciennes monnaies de Caribert et de Dagobert.

— 4. Calice de l'abbé Suger, A.

— 5. Calice en agathe, B.

— 6. Calice en cristal de roche, C.

— 7. Calice ministériel qui appartenait autrefois à l'église de Saint-Josse-sur-Mer, D.

— 8. Calice en verre blanc des temps primitifs du christianisme, donné par Séroux d'Agincourt, *Hist. de l'Art par les mon.*, E.

— 9. Calice en verre bleu des temps les plus anciens, donné par le même auteur, F.

— 10. Calice que l'on dit avoir appartenu à Saint-Bonaventure, G.

CAVET. *Voy*. MOULURES, G.

CHAIRE. *Voy*. AMBON, *fig*. 1.

CHANDELIER. 1. Chandelier d'autel, style XV^{e} siècle; modèle dessiné par M. Pugin.

— 2. Chandelier d'autel, modèle différent, même style; dessiné par M. Pugin.

CHANFREIN. *Voy*. ABAQUE, *fig*. 4.

CHAPITEAU. 1. *Voy*. ABAQUE, *fig*. 5 et 6, chapiteaux romano-byzantins.

— 2. Chapiteau du XII^{e} siècle, à l'église de Saint-Sébald, à Nuremberg.

— 3. Chapiteau du XIII^{e} siècle; les crochets sont remplacés par des feuilles à cinq divisions.

— 4. Autre chapiteau du XIII^{e} siècle, avec feuilles à crochets. *Voy*. COLONNE, *fig*. 1 et 2.

CHARPENTE. 1. Détail de la charpente de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, à Rome. (Extrait de l'ouvrage de Rondelet.)

— 2. Charpente de l'ancienne basilique Vaticane, d'après Carlo Fontana. (Extrait de l'ouvrage de Rondelet.)

— 3. Modèle d'une charpente du XIII^{e} siècle; chaque chevron porte ferme. Dessin de M. Guérin, architecte de la cathédrale de Tours.

— 4. Charpente simple du XV^{e} et du XVI^{e} siècle, formant voûte, souvent exécutée dans les petites églises. Chaque chevron porte ferme, selon le modèle ici détaillé; de distance en distance sont placés des tirants et des aiguilles. Les lettres AAA indiquent une voûte en bardeaux communément appelée *lambris*.

— 5. Exemple d'une charpente ornée des XV^{e} et XVI^{e} siècles, en Angleterre. *Manor House*, South Wraxhall, Wilts. (Extrait de l'ouvrage de A. W. Pugin et T. L. Walter, architectes.) — Cette fig. 5 représente la coupe en long.

— 6. Coupe en travers de la charpente indiquée ci-dessus, *fig*. 5.

CIBOIRE. *Fig*. 1. Ciboire en forme de colombe, XII^{e} siècle. — Ce modèle provient de l'église de Raincheval.

CINTRE. *Voy*. ARC. Plein-cintre, *fig*. 2. — Cintre surhaussé, *fig*. 5. — Cintre dépassé, *fig*. 3 et 4.

CISELURE. *Voy*. AUTEL, fig. 7, autel de Bâle, en or.

CLAVEAU. *Voy*. ARCADE, *fig*. 1, lettres A, C, I, I, G, E, indiquant les claveaux.

CLEF DE VOUTE. *Fig*. 1. Saint-Sébald de Nuremberg, XII^{e} siècle.

CLOCHE. *Fig*. 1. Fig. de cloche, coupe en hauteur, pour servir à l'explication de la théorie des sons et des accords des cloches, suivant leur poids et leur dimension.

CLOCHETON. *Voy.* Arc, *fig.* 20. — Autel, *fig.* 11, 12, 13 et 14. — Contre-fort, *fig.* 4.

COLOMBE. *Voy.* Ciboire, *fig.* 1, colombe de Raincheval.

COLONNE. *Fig.* 1. Colonnettes de la fin du XII^{e} siècle et du commencement du XIII^{e}, avec des *annelets*.

— 2. Colonnes groupées, XIII^{e} siècle.— A, chapiteaux, tailloir, retombées des voûtes; — B, coupe prise au socle, audessous de la base; — D, coupe prise à la hauteur de la base; — C, base et socle.

COMBLE. *Voy.* Charpente, *fig.* 1, 2, 3, 4, 5 et 6.

CONGÉ. *Voy.* Moulures.

CONTRE-FORT. *Fig.* 1. Contre-fort en éperon; forme la plus simple des contreforts, XI^{e} siècle.

— 2. Contre-fort simple, usité durant toute la période ogivale, surtout au XIII^{e} et au XIV^{e} siècle, dans les églises de petite dimension.

— 3. Contre-fort du XV^{e} et du XVI^{e} siècle, avec des panneaux de style flamboyant.

— 4. Contre-fort du XV^{e} siècle, surmonté de clochetons et supportant un arc-boutant.

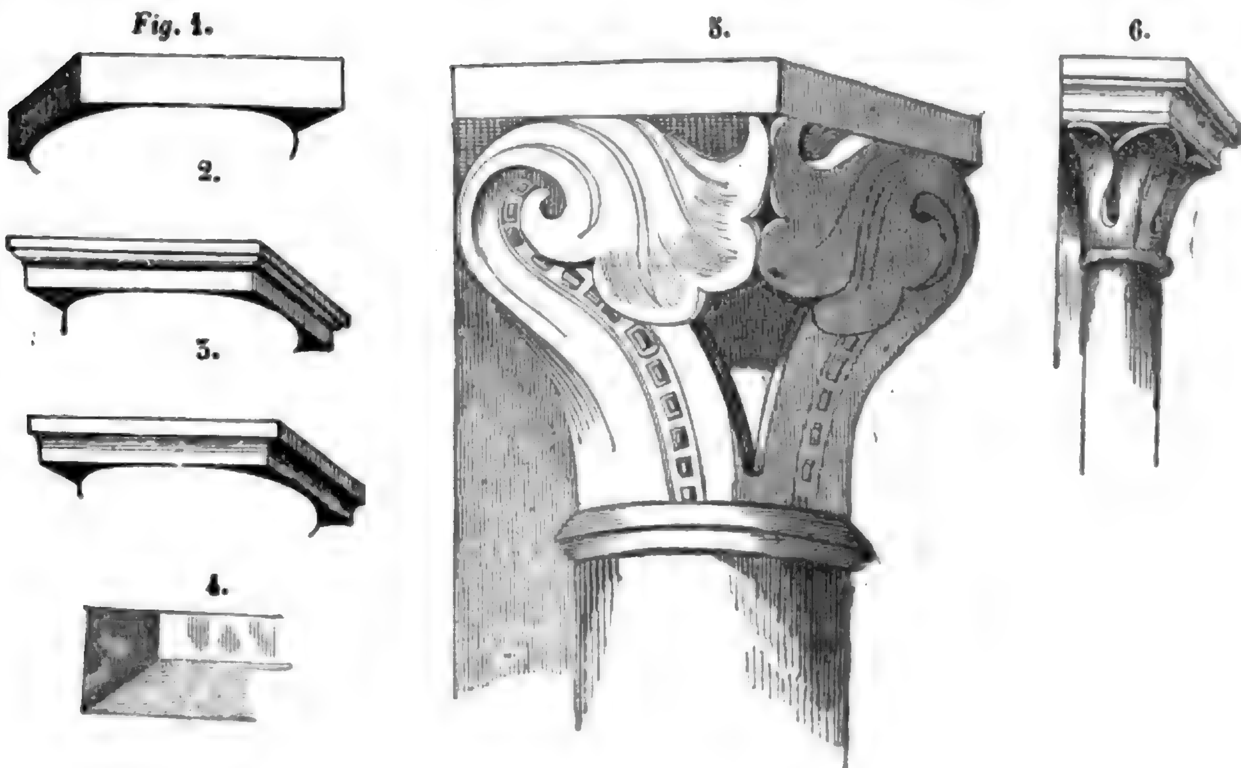
CONTRE-TABLE. *Voy.* Autel, *fig.* 17, retable ou contre-table d'autel, de la cathédrale de Coutances.

CROCHET. *Voy.* Chapiteau, *fig.* 3 et 4, chapiteaux du XIII^{e} siècle.— Colonne, *fig.* 1 et 2.

ECAILLES. *Voy.* Appareil, *fig.* 12 et 14.

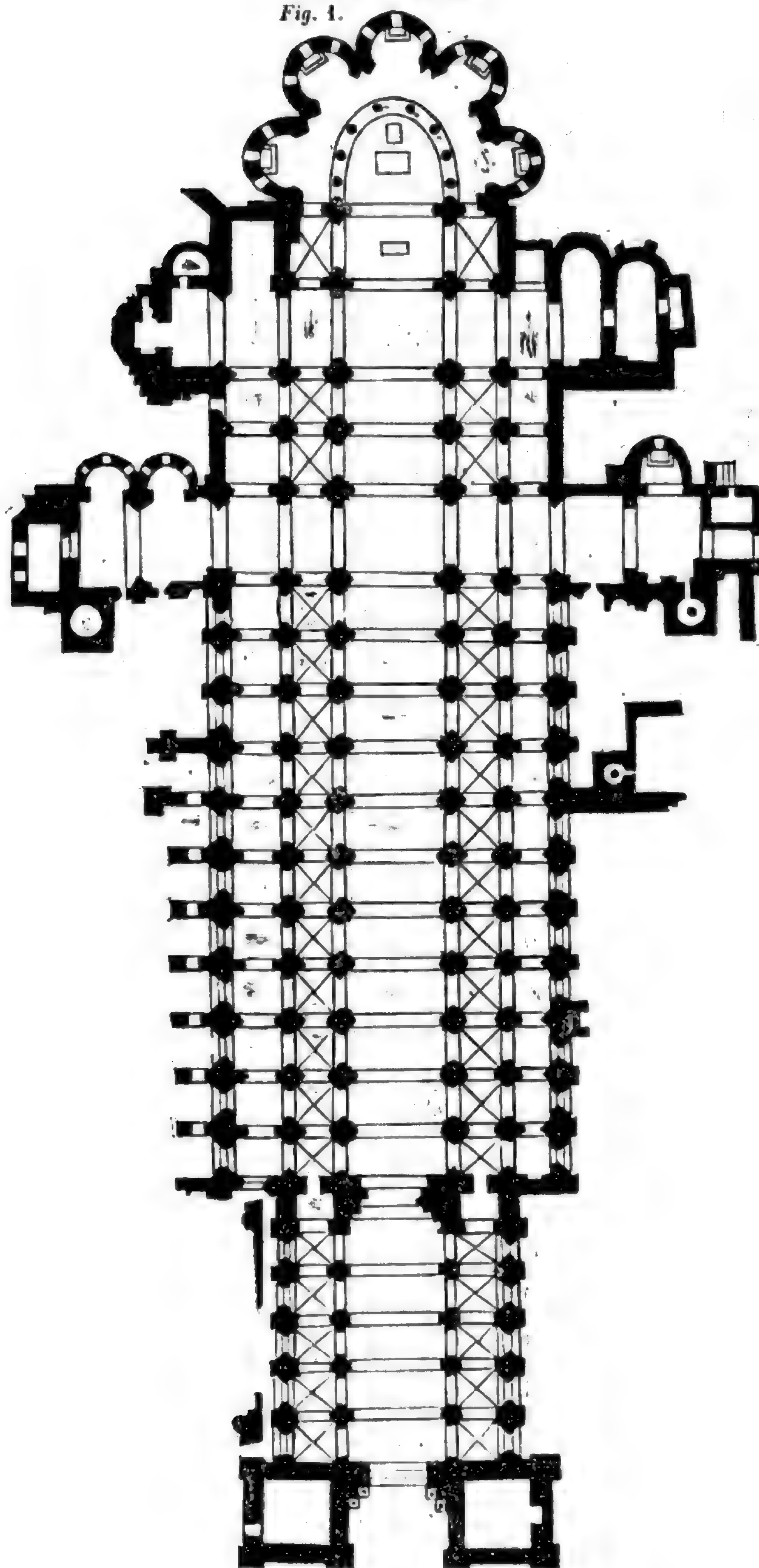
FIN DE L'EXPLICATION DES PLANCHES.

ABAQUE.



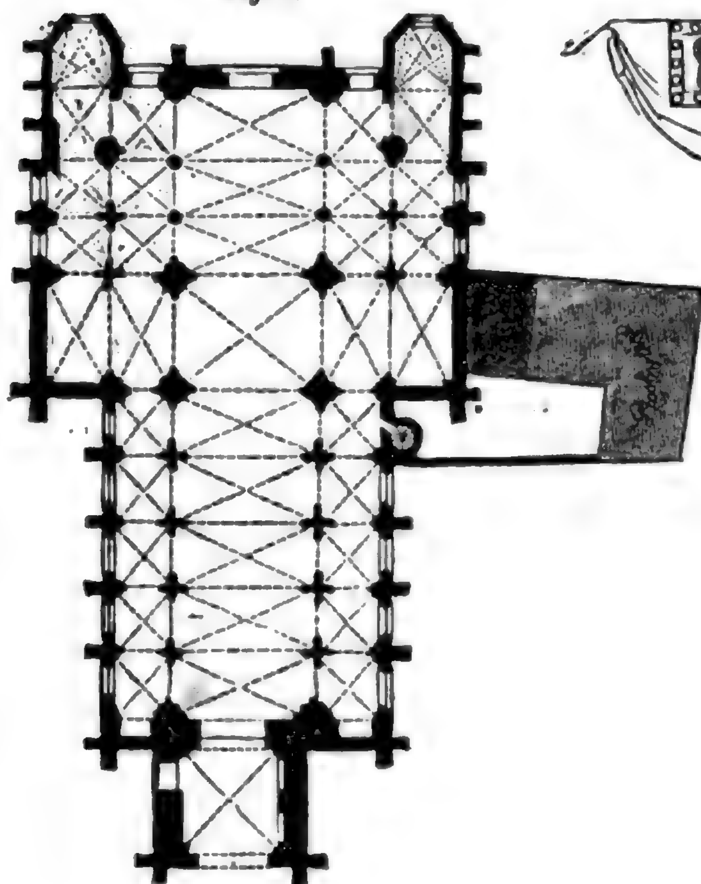
ABBATIALE.

Fig. 1.



ABBATIALE.

Fig. 2.



AMICT.

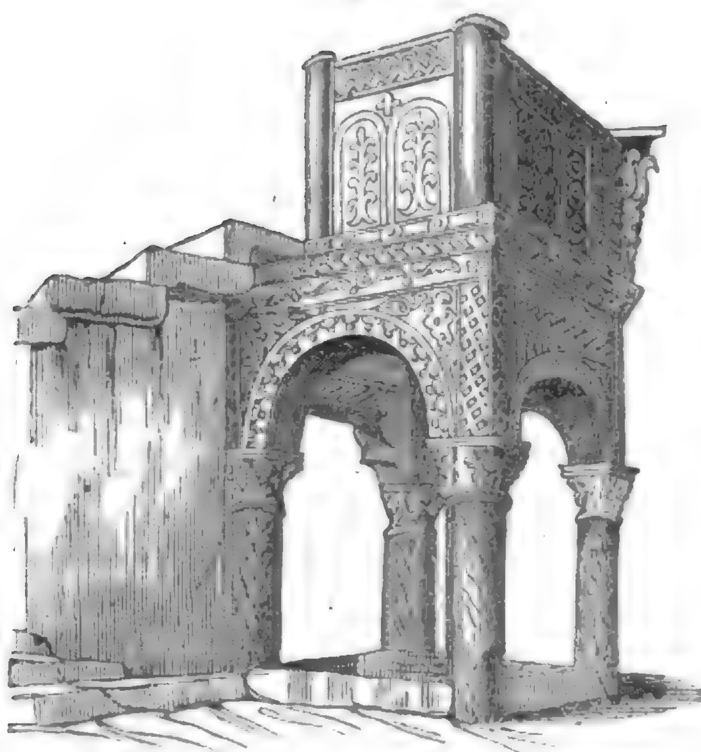
Fig. 1.

2.

3.

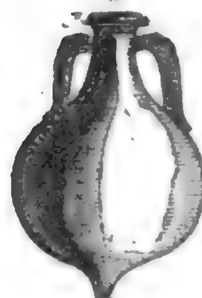
AMBON.

Fig. 1.



AMPHORE.

Fig. 1.



APPAREIL.

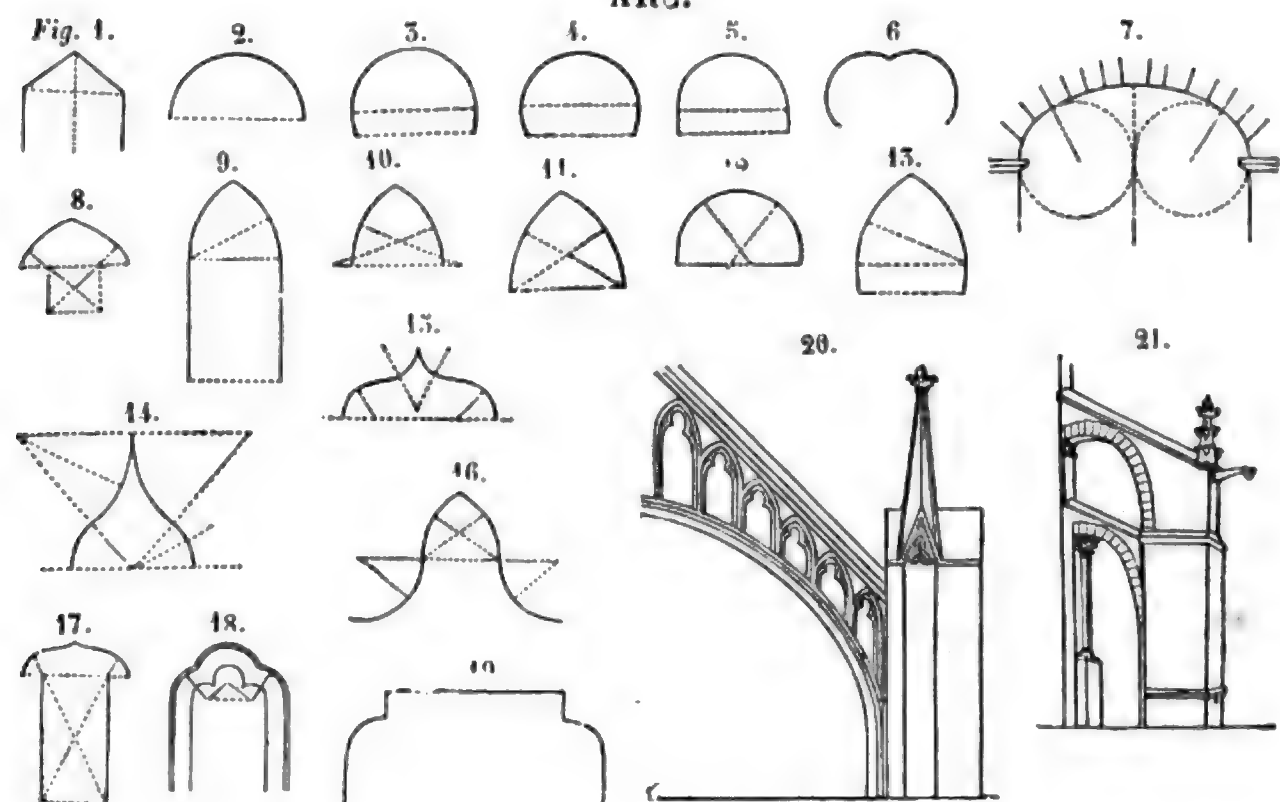
Fig. 1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8.

9. 11. 12.

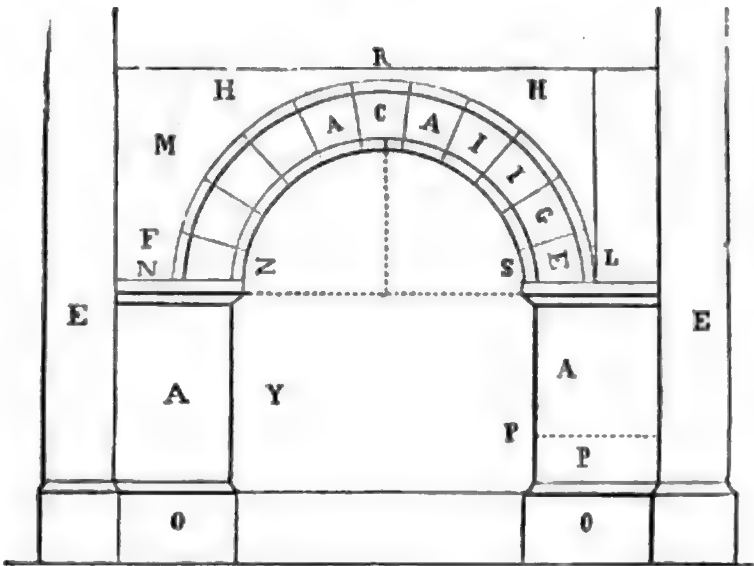
10. 13. 14.

ARC.



ARCADE.

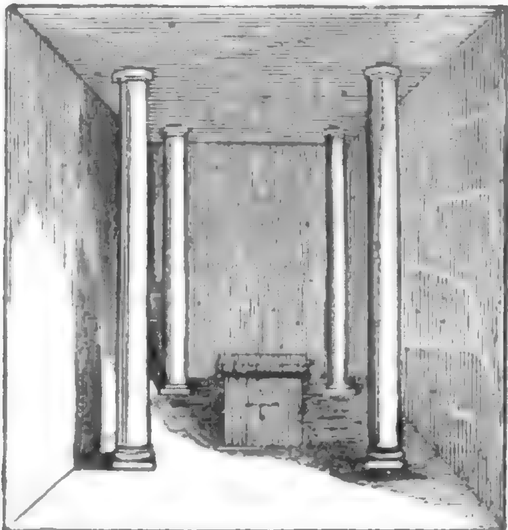
Fig. 1.



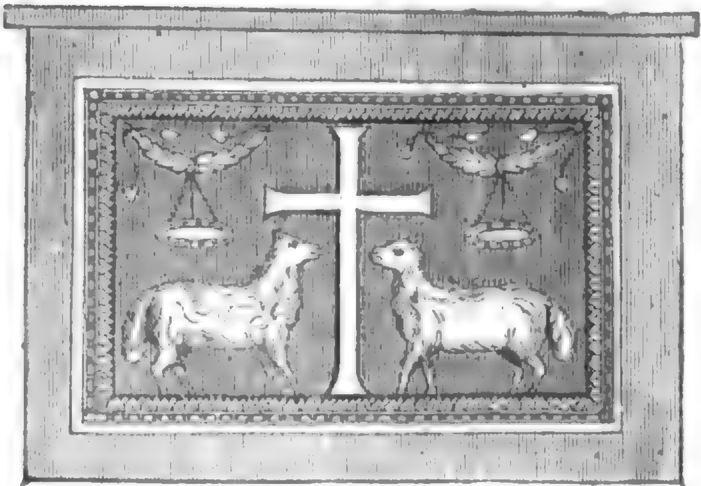
AUTEL.

Fig. 1.

2.



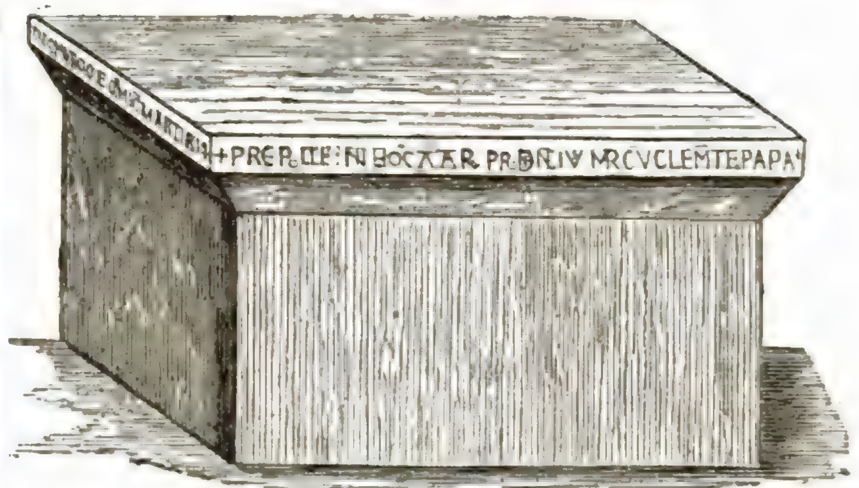
3.



AUTEL.

Fig. 4.

5.



7.

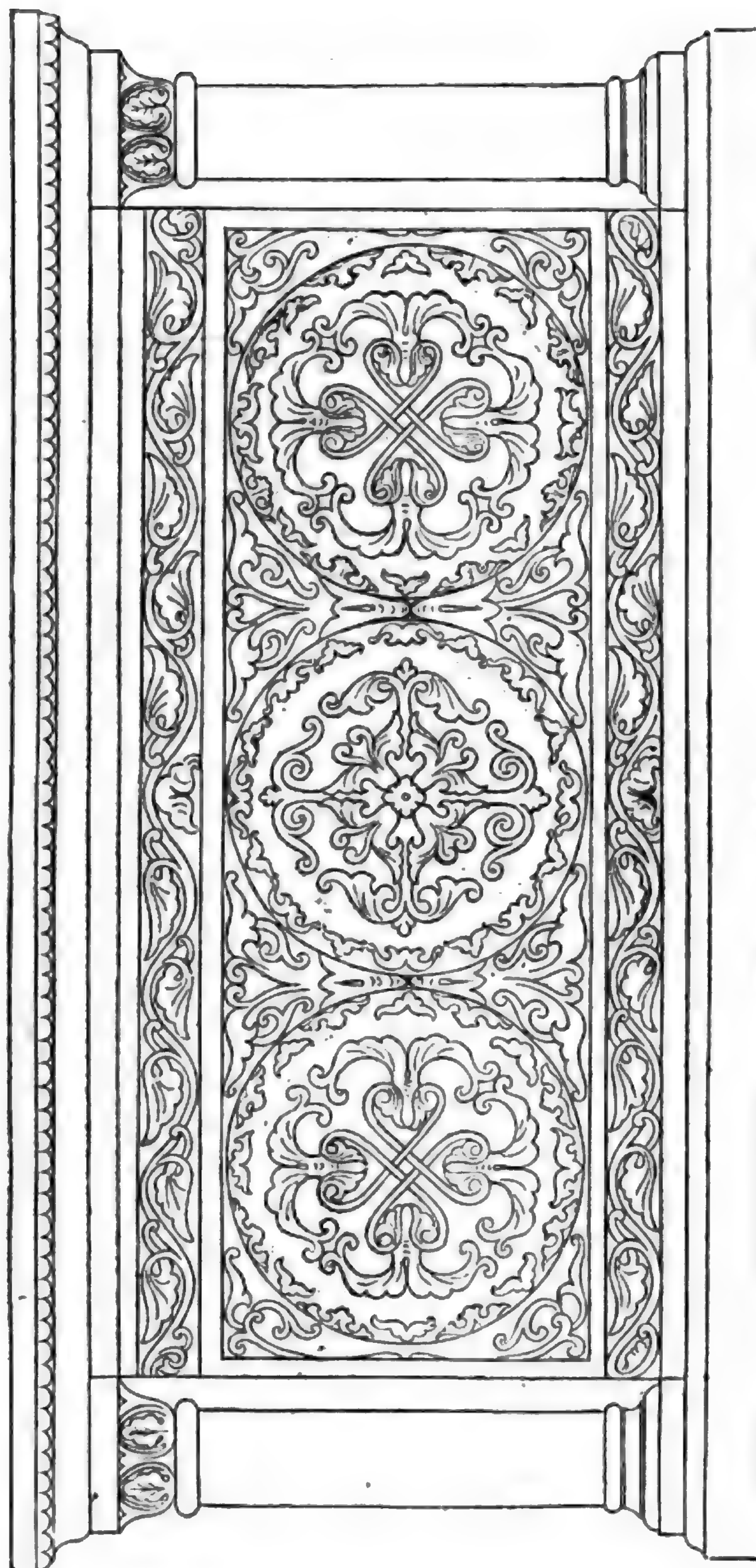
6.

9.

10.

AUTEL.

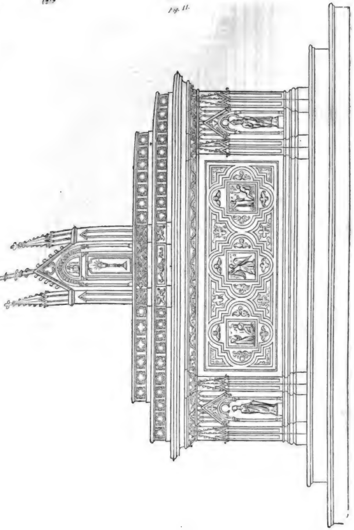
Fig. 3.



PLANCHES DU TOME PREMIER.

AUTEL.

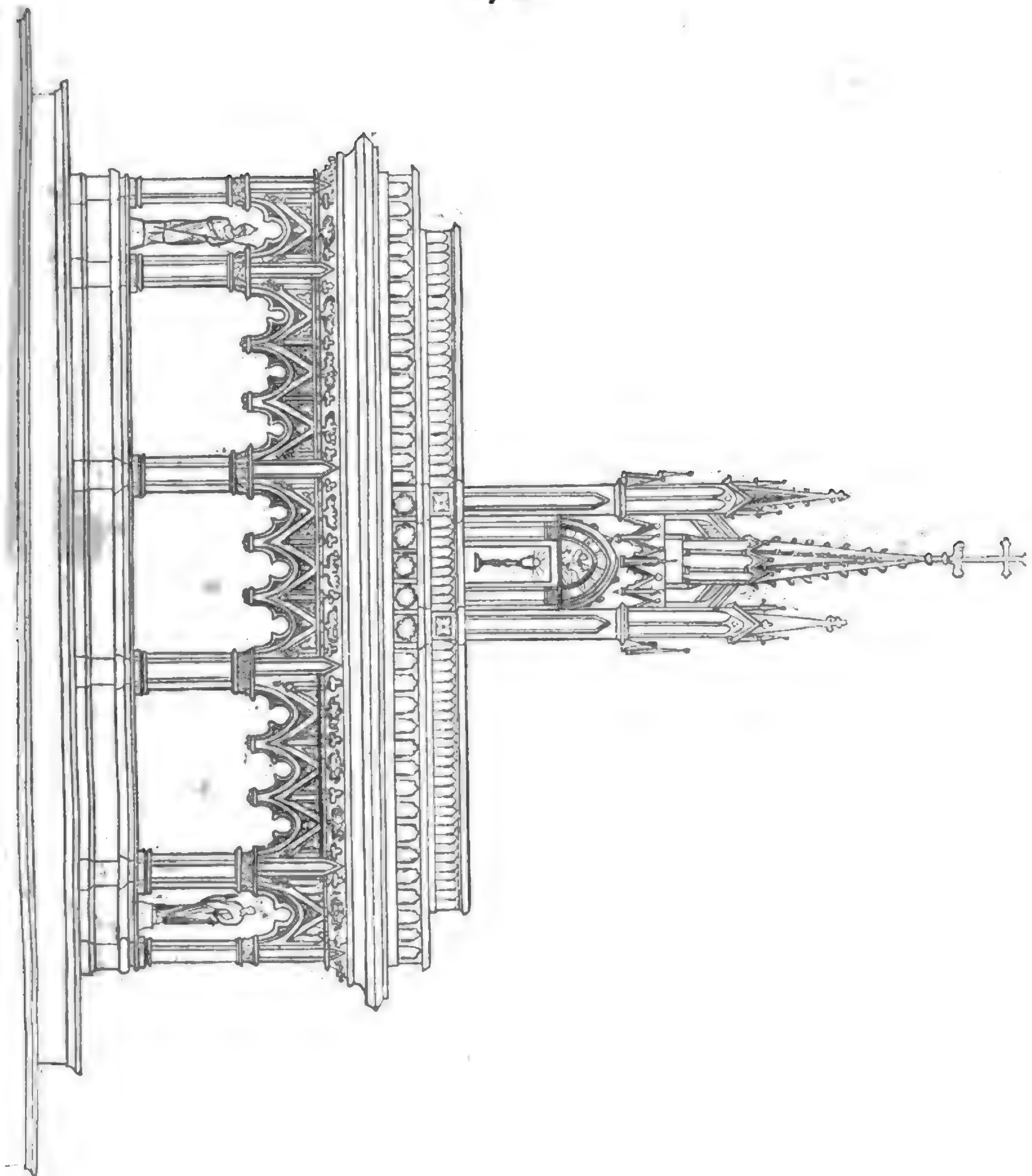
Fig. 11.



Digitized by Google

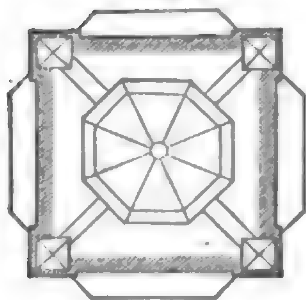
AUTEL.

Fig. 12.

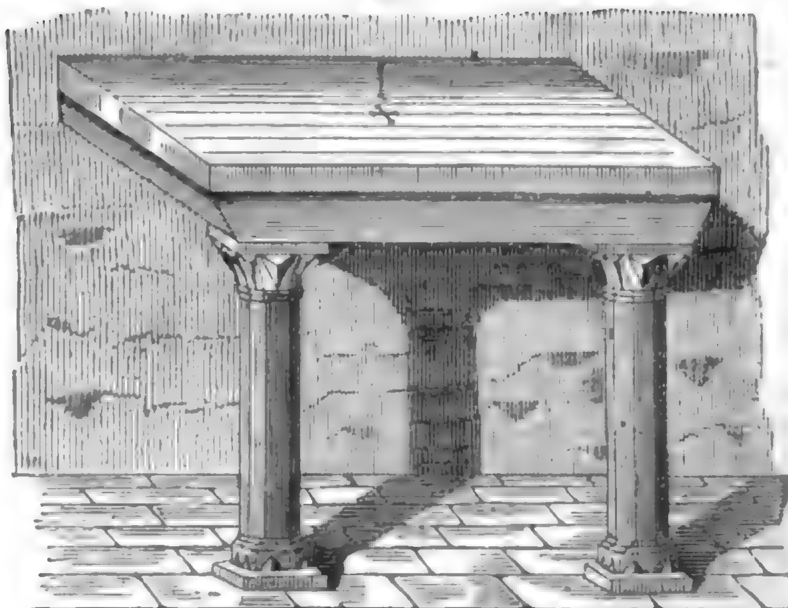


AUTEL.

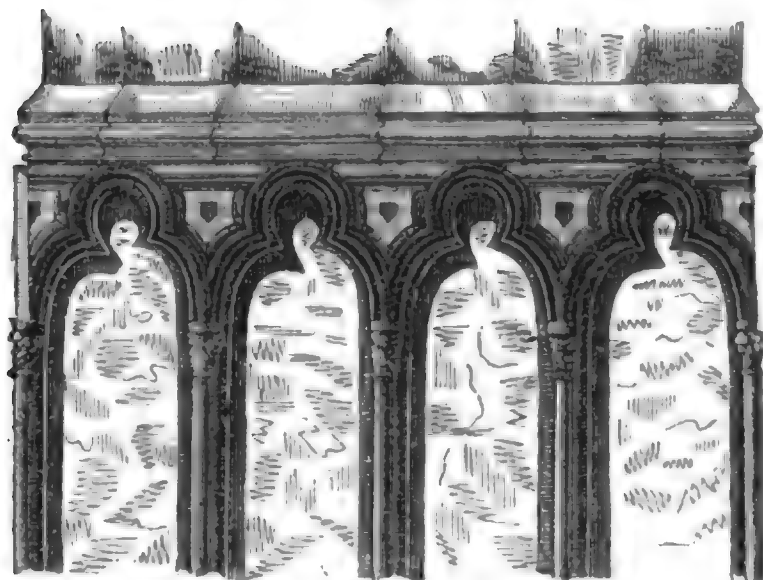
Fig. 15.



16.



17.



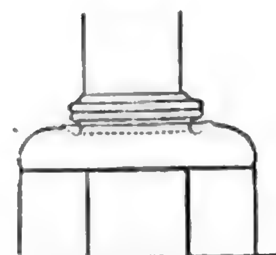
BALL-FLOWER.

Fig. 1.

BASE.

Fig. 1.

2.

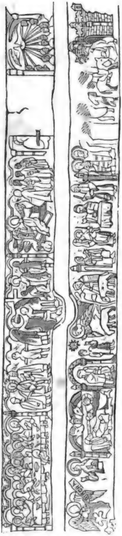


BAPTISTÈRE.

Fig. 1.

BAPTISTÈRE.

Fig. 2.



3.

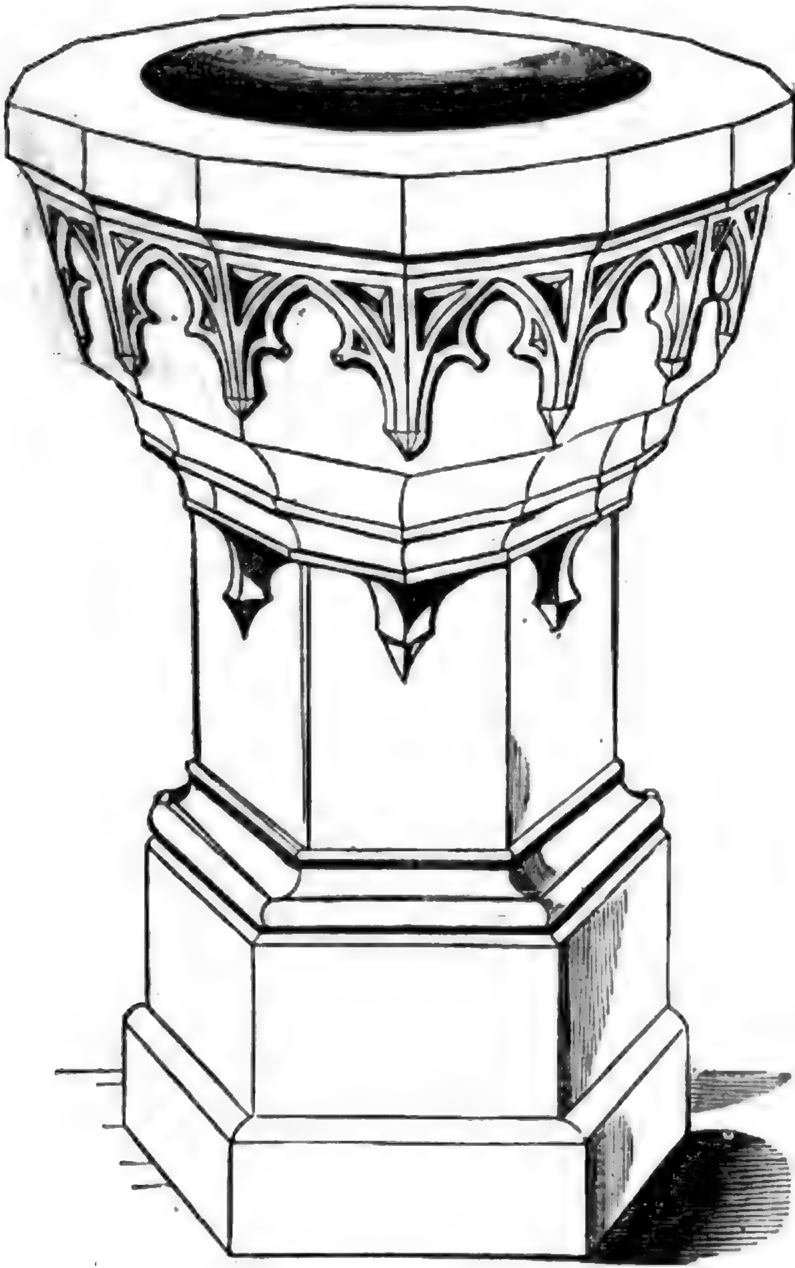
4.

5.

Digitized by Google

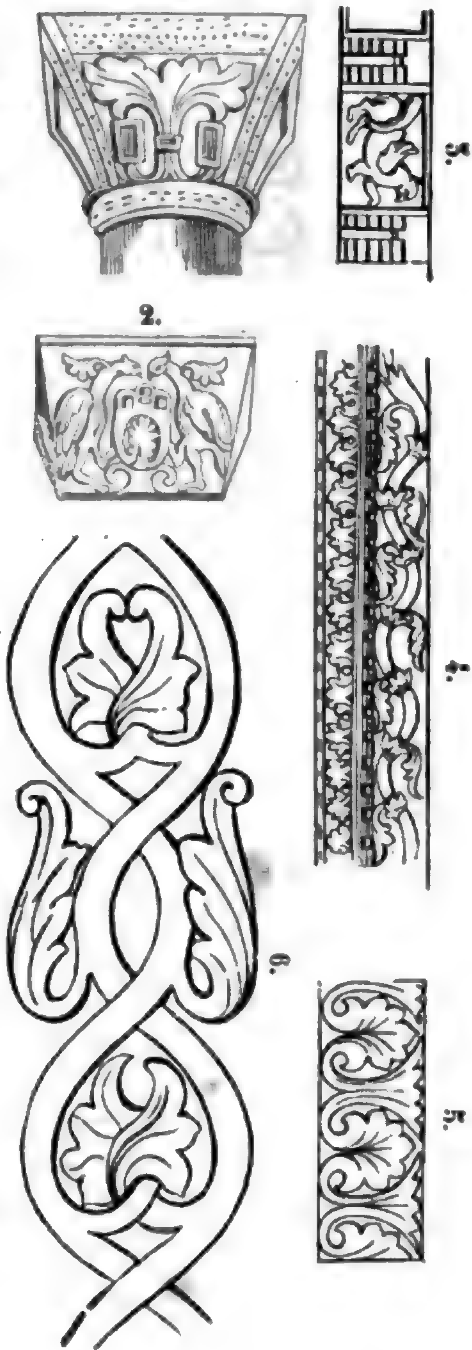
BAPTISTÈRE.

Fig. 6.



BYZANTIN.

Fig. 1.



CALICE.

Fig. 1. 2. 3.

4 A.

CALICE.

Fig. 5 B.

6 C.

10 G.

7 D.

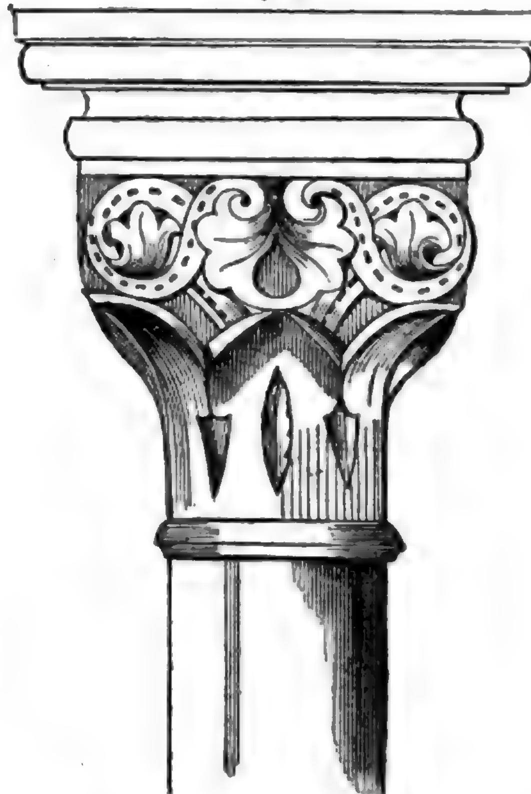
9 F.

8 E.

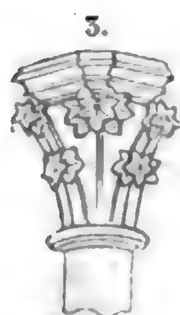
CHAPITEAU.

Pour le n° fig. 1, voyez : *Explication des planches*, au mot CHAPITEAU.

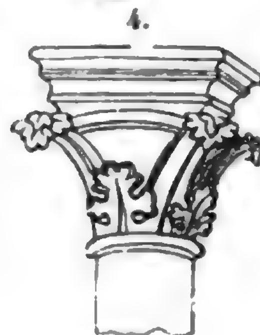
Fig. 2.



3.



4.

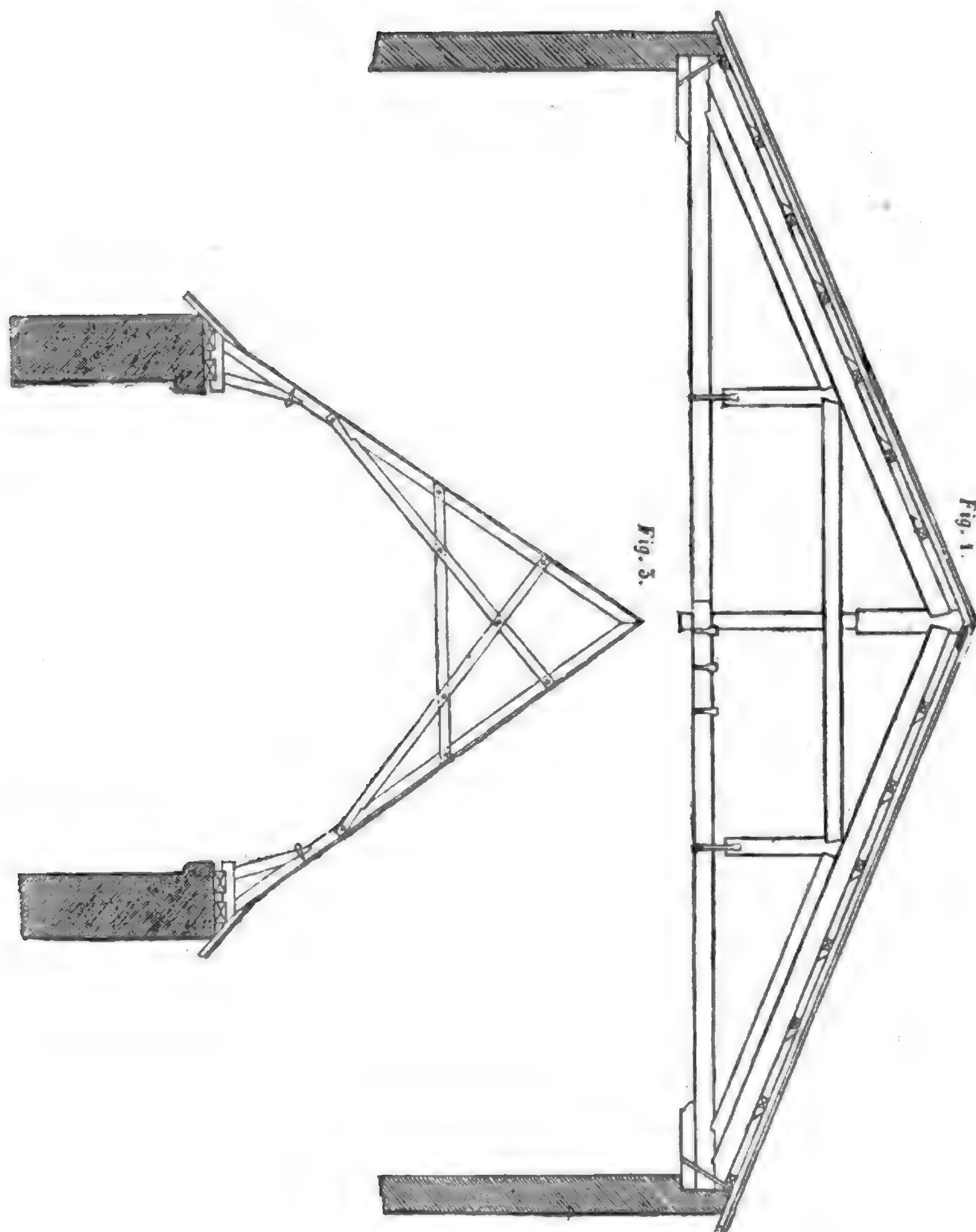


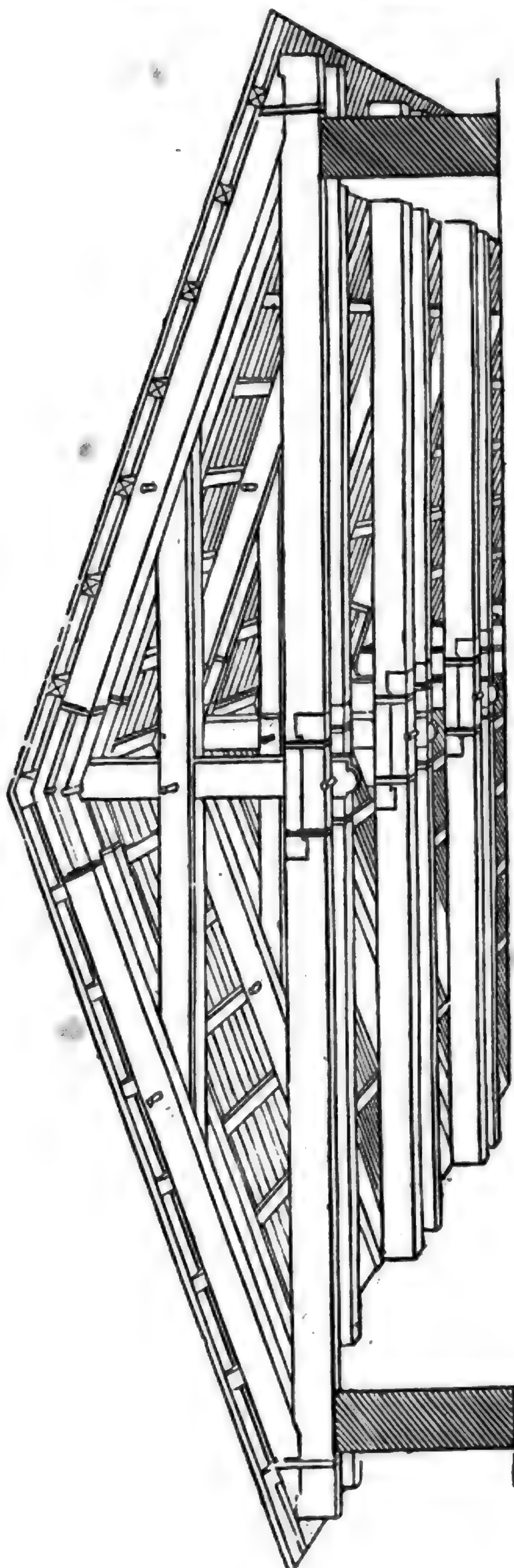
CHANDELIER.

Fig. 1.

2.

CHARPENTE.





CHARPENTE.

Fig. 2.

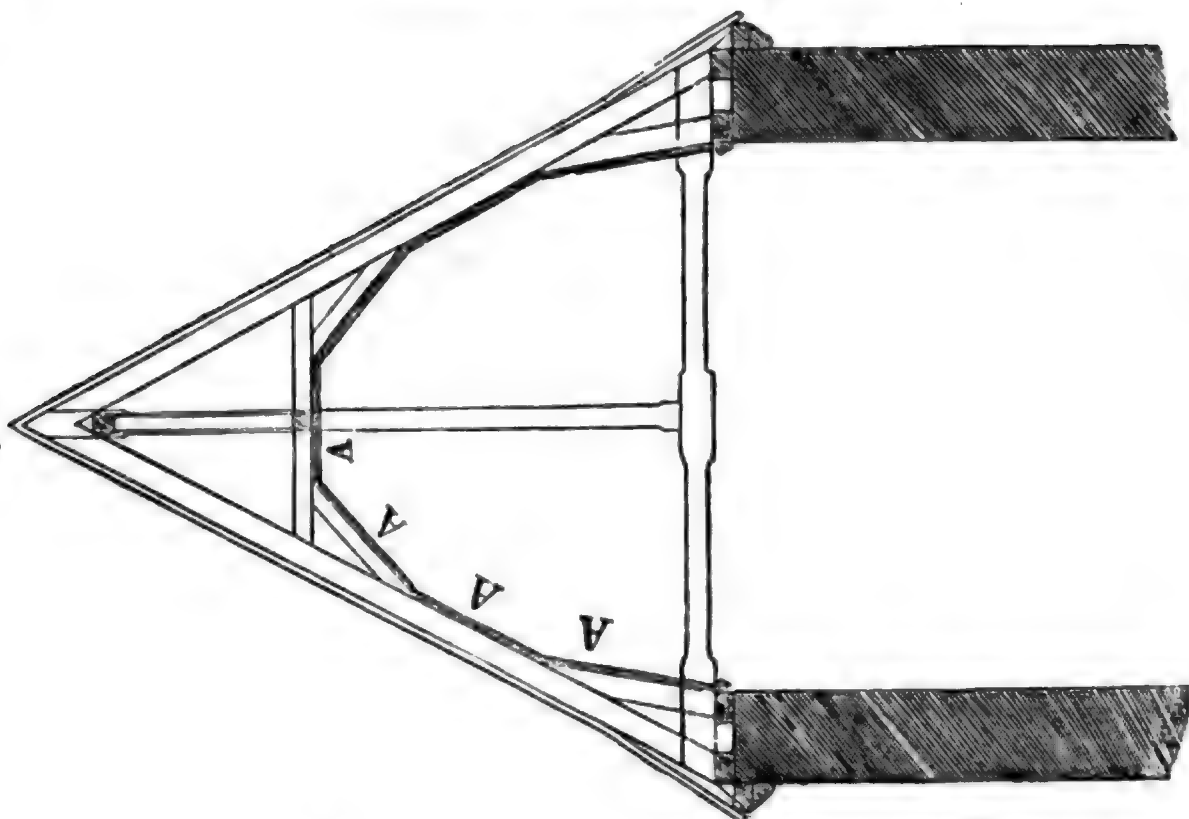


Fig. 4.

CHARPENTE.

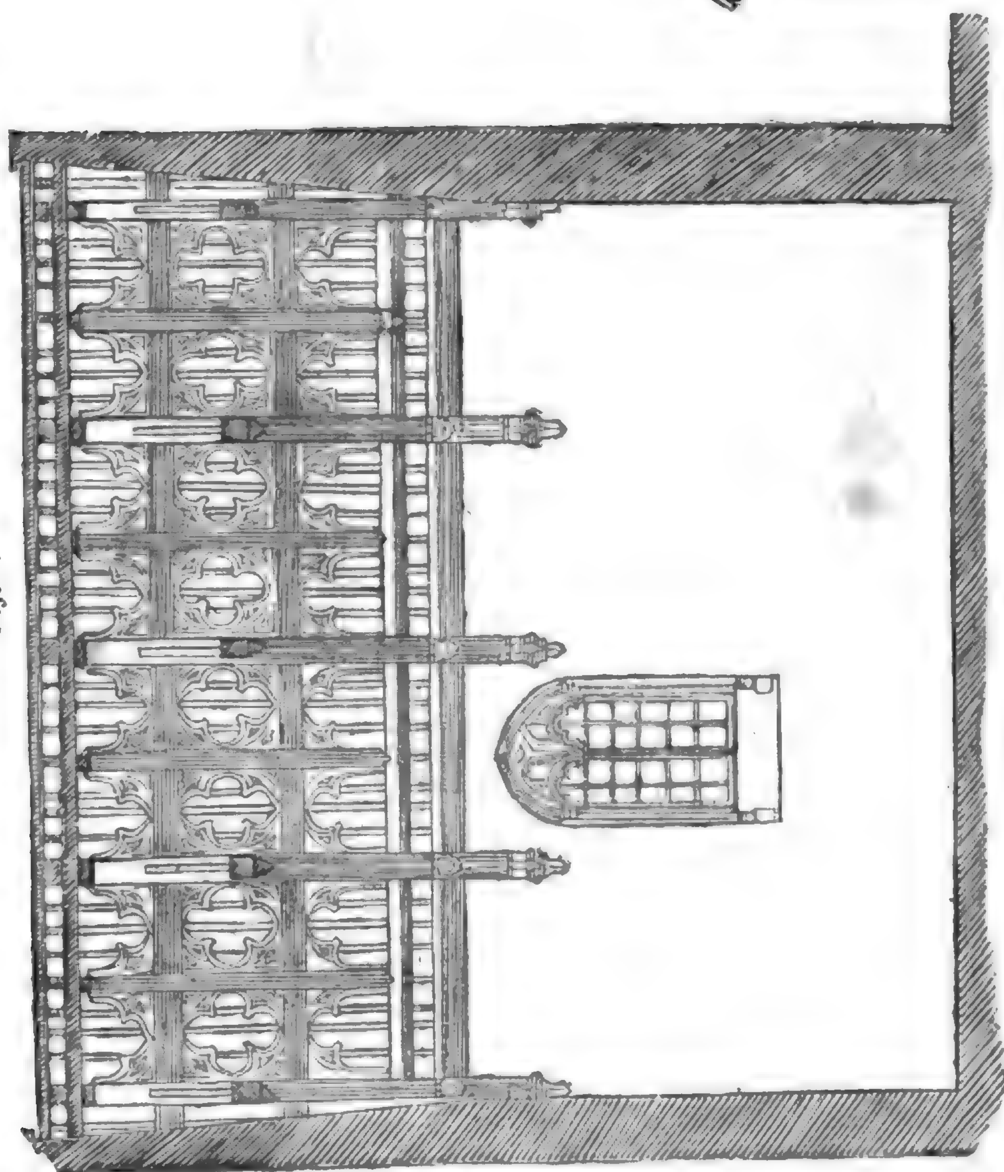
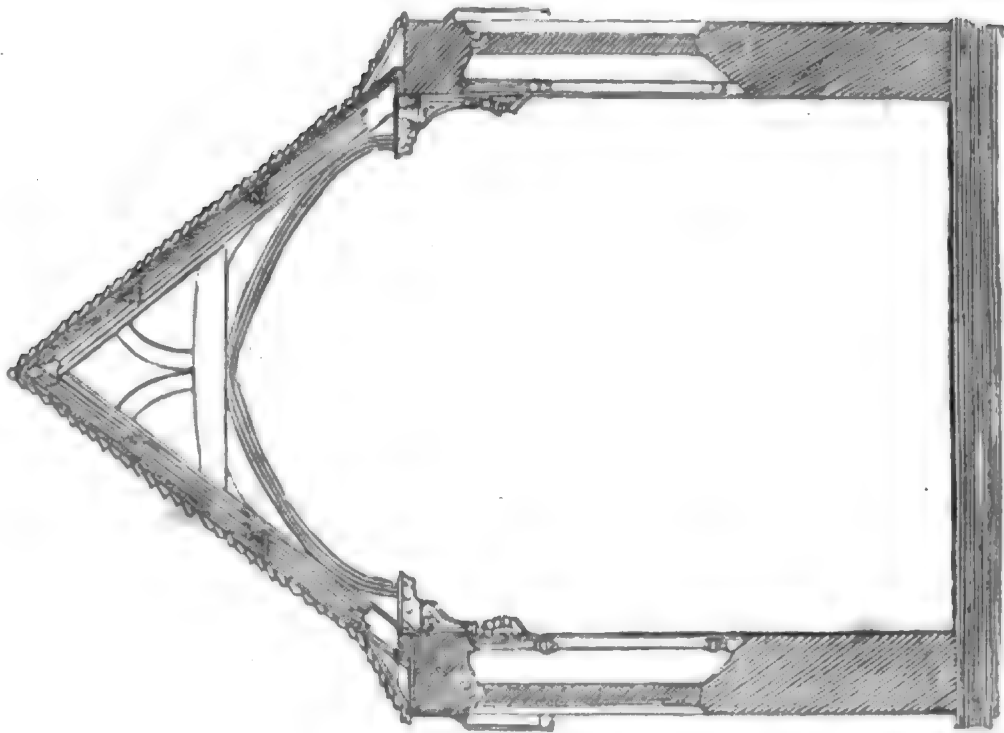


Fig. 5.

CHARPENTE.

Fig. 6.



CLEF DE VOUTE.

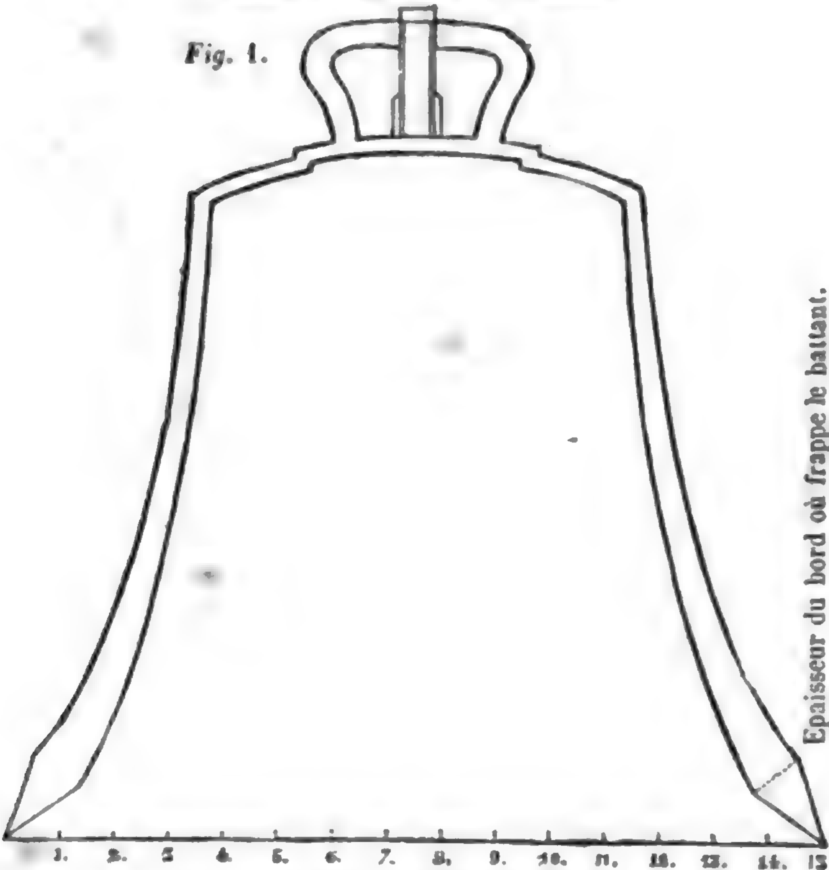
Fig. 1.

CIBOIRE.

Fig. 1.

CLOCHE.

Détail d'une cloche en 15 bords.

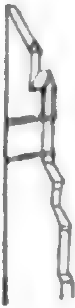


Diamètre contenant 15 fois le bord.

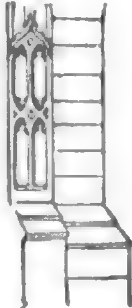
CONTREFORT.

Fig. 1.

2.



3.

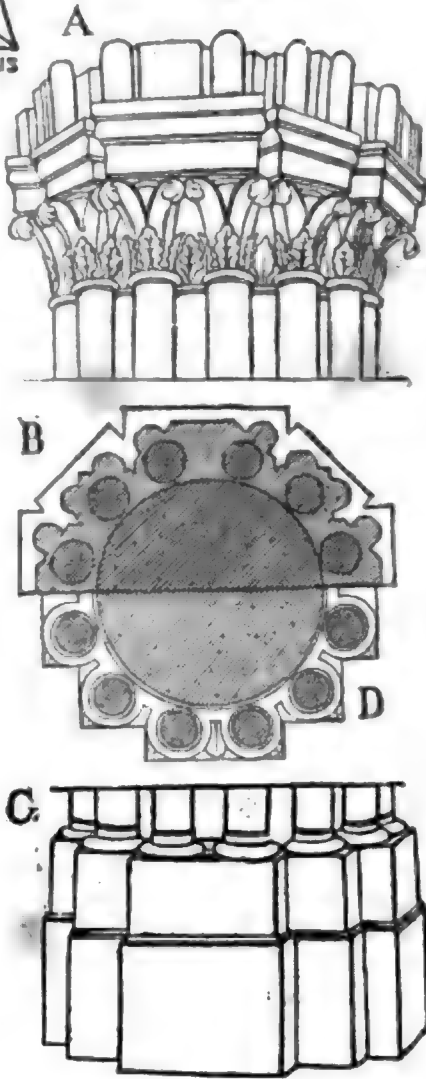


4.

COLONNE.

Fig. 1.

Fig. 2.



FIN DU TOME PREMIER.

Imprimerie de MIGNE, au Petit-Montrouge.

NOUVELLE

ENCYCLOPÉDIE THÉOLOGIQUE,

OU DEUXIÈME

SÉRIE DE DICTIONNAIRES SUR TOUTES LES PARTIES DE LA SCIENCE RELIGIEUSE,

OFFRANT, EN FRANÇAIS ET PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE,
LA PLUS CLAIRE, LA PLUS FACILE, LA PLUS COMMODE, LA PLUS VARIÉE
ET LA PLUS COMPLÈTE DES THÉOLOGIES.

CES DICTIONNAIRES SONT, POUR LA DEUXIÈME SÉRIE, CEUX :
DE BIOGRAPHIE CHRÉTIENNE ET ANTI-CHRÉTIENNE, — DES PERSÉCUTIONS, — D'ÉLOQUENCE CHRÉTIENNE, — DE LITTÉRATURE *id.*, — DE BOTANIQUE *id.*, — DE STATISTIQUE *id.*, — D'ANECDOTES *id.*, — D'ARCHÉOLOGIE *id.*, — D'HÉRALDIQUE *id.*, — DE ZOOLOGIE, — DE MÉDECINE PRATIQUE, — DES CROISADES, — DES ERREURS SOCIALES, — DE PATROLOGIE, — DES PROPHÉTIES ET DES MIRACLES, — DES DÉCRETS DES CONGRÉGATIONS ROMAINES, — DES INDULGENCES, — D'AGRI-SILVI-VITI-HORTICULTURE, — DE MUSIQUE *id.*, — D'ÉPIGRAPHIE *id.*, — DE NUMISMATIQUE *id.*, — DES CONVERSIONS AU CATHOLICISME, — D'ÉDUCATION, — DES INVENTIONS ET DÉCOUVERTES, — D'ETHNOGRAPHIE, — DES APOLOGISTES INVOLONTAIRES, — DES MANUSCRITS, — D'ANTHROPOLOGIE, — DES MYSTÈRES, — DES MERVEILLES, — D'ASCÉTISME, — DE PALÉOGRAPHIE, DE CRYPTOGRAPHIE, DE DACTYLOLOGIE, D'HIÉROGLYPHIE, DE STÉNOGRAPHIE ET DE TÉLÉGRAPHIE, — DE COSMOGONIE ET DE PALÉONTOLOGIE, — DE L'ART DE VÉRIFIER LES DATES, — DES CONFRÉRIES ET CORPORATIONS, — ET D'APOLOGÉTIQUE CATHOLIQUE :

Publication sans laquelle on ne saurait parler, lire et écrire utilement, n'importe dans quelle situation de la vie:

PUBLIÉE

PAR M. L'ABBÉ MIGNE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DU CLERGÉ,

OU

DES COURS COMPLETS SUR CHAQUE BRANCHE DE LA SCIENCE ECCLÉSIASTIQUE.

PRIX : 6 FR. LE VOL., POUR LE SOUSCRIPTEUR A LA COLLECTION ENTIÈRE, OU A 50 VOLUMES CHOISIS DANS LES TROIS *Encyclopédies*; 7 FR., 8 FR., ET MÊME 9 FR. POUR LE SOUSCRIPTEUR A TEL OU TEL DICTIONNAIRE PARTICULIER.

53 VOLUMES, PRIX : 318 FRANCS.

TOME DOUZIÈME.

DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

TOME SECOND.

2 VOLUMES, PRIX : 16 FRANCS.

S'IMPRIME ET SE VEND CHEZ J.-P. MIGNE, ÉDITEUR.
AUX ATELIERS CATHOLIQUES, RUE D'AMBOISE, 20, AU PETIT-MONTROUGE,
AUTREFOIS BARRIÈRE D'ENFER DE PARIS, MAINTENANT DANS PARIS.

1863

AVIS IMPORTANT.

D'après une des lois providentielles qui régissent le monde, rarement les œuvres au-dessus de l'ordinaire se font sans contradictions plus ou moins fortes et nombreuses. Les *Ateliers Catholiques* ne pouvaient guère échapper à ce cachet divin de leur utilité. Tantôt on a nié leur existence ou leur importance; tantôt on a dit qu'ils étaient fermés ou qu'ils allaient l'être. Cependant ils poursuivent leur carrière depuis 21 ans, et les productions qui en sortent deviennent de plus en plus graves et soignées; aussi paraît-il certain qu'à moins d'événements qu'aucune prudence humaine ne saurait prévoir ni empêcher, ces Ateliers ne se fermeront que quand la *Bibliothèque du Clergé* sera terminée en ses 2,000 volumes in-4°. Le passé paraît un sûr garant de l'avenir, pour ce qu'il y a à espérer ou à craindre. Cependant, parmi les calomnies auxquelles ils se sont trouvés en butte, il en est deux qui ont été continuellement répétées, parce qu'étant plus capitales, leur effet entraînait plus de conséquences. De petits et ignares concurrents se sont donc acharnés, par leur correspondance ou leurs voyageurs, à répéter partout que nos Editions étaient mal corrigées et mal imprimées. Ne pouvant attaquer le fond des Ouvrages, qui, pour la plupart, ne sont que les chefs-d'œuvre du Catholicisme reconnus pour tels dans tous les temps et dans tous les pays, il fallait bien se rejeter sur la forme dans ce qu'elle a de plus sérieux, la correction et l'impression; en effet, les chefs-d'œuvre même n'auraient qu'une demi valeur, si le texte en était inexact ou illisible.

Il est très-vrai que, dans le principe, un succès inouï dans les fastes de la Typographie ayant forcé l'Editeur de recourir aux mécaniques, afin de marcher plus rapidement et de donner les ouvrages à moindre prix, quatre volumes du double *Cours d'Ecriture sainte et de Théologie* furent tirés avec la correction insuffisante donnée dans les imprimeries à presque tout ce qui s'édite; il est vrai aussi qu'un certain nombre d'autres volumes, appartenant à diverses Publications, furent imprimés ou trop noir ou trop blanc. Mais, depuis ces temps éloignés, les mécaniques ont cédé le travail aux presses à bras, et l'impression qui en sort, sans être du luxe, attendu que le luxe jurerait dans des ouvrages d'une telle nature, est parfaitement convenable sous tous les rapports. Quant à la correction, il est de fait qu'elle n'a jamais été portée si loin dans aucune édition ancienne ou contemporaine. Et comment en serait-il autrement, après toutes les peines et toutes les dépenses que nous subissons pour arriver à purger nos épreuves de toutes fautes? L'habitude, en typographie, même dans les meilleures maisons, est de ne corriger que deux épreuves et d'en conférer une troisième avec la seconde, sans avoir préparé en rien le manuscrit de l'auteur.

Dans les *Ateliers Catholiques* la différence est presque incommensurable. Au moyen de correcteurs blanchis sous le harnais et dont le coup d'œil typographique est sans pitié pour les fautes, on commence par préparer la copie d'un bout à l'autre sans en excepter un seul mot. On lit ensuite en première épreuve avec la copie ainsi préparée. On lit en seconde de la même manière, mais en collationnant avec la première. On fait la même chose en tierce, en collationnant avec la seconde. On agit de même en quarte, en collationnant avec la tierce. On renouvelle la même opération en quinte, en collationnant avec la quarte. Ces collationnements ont pour but de voir si aucune des fautes signalées au bureau par MM. les correcteurs, sur la marge des épreuves, n'a échappé à MM. les corrigeurs sur le marbre et le métal. Après ces cinq lectures entières contrôlées l'une par l'autre, et en dehors de la préparation ci-dessus mentionnée, vient une révision, et souvent il en vient deux ou trois; puis l'on cliche. Le clichage opéré, par conséquent la pureté du texte se trouvant immobilisée, on fait, avec la copie, une nouvelle lecture d'un bout de l'épreuve à l'autre, on se livre à une nouvelle révision, et le tirage n'arrive qu'après ces innombrables précautions.

Aussi y a-t-il à Montrouge des correcteurs de toutes les nations et en plus grand nombre que dans vingt-cinq imprimeries de Paris réunies! Aussi encore, la correction y coûte-t-elle autant que la composition, tandis qu'ailleurs elle ne coûte que le dixième! Aussi enfin, bien que l'assertion puisse paraître téméraire, l'exactitude obtenue par tant de frais et de soins, fait-elle que la plupart des Editions des *Ateliers Catholiques* laissent bien loin derrière elles celles même des célèbres Bénédictins Mabillon et Montfaucon et des célèbres Jésuites Petau et Sirmond. Que l'on compare, en effet, n'importe quelles feuilles de leurs éditions avec celles des nôtres qui leur correspondent, en grec comme en latin, on se convaincra que l'invraisemblable est une réalité.

D'ailleurs, ces savants éminents, plus préoccupés du sens des textes que de la partie typographique et n'étant point correcteurs de profession, lisaient, non ce que portaient les épreuves, mais ce qui devait s'y trouver, leur haute intelligence suppléant aux fautes de l'édition. De plus les Bénédictins, comme les Jésuites, opéraient presque toujours sur des manuscrits, cause perpétuelle de la multiplicité des fautes, pendant que les *Ateliers Catholiques*, dont le propre est surtout de ressusciter la Tradition, n'opèrent le plus souvent que sur des imprimés.

Le R. P. De Buck, Jésuite Bollandiste de Bruxelles, nous écrivait, il y a quelque temps, n'avoir pu trouver en dix-huit mois d'étude, *une seule faute* dans notre *Patrologie latine*. M. Denzinger, professeur de Théologie à l'Université de Wurzbourg, et M. Reissmann, Vicaire Général de la même ville, nous mandaient, à la date du 19 juillet, n'avoir pu également surprendre *une seule faute*, soit dans le latin soit dans le grec de notre double *Patrologie*. Enfin, le savant P. Pitra, Bénédictin de Solesme, et M. Bonetty, directeur des *Annales de philosophie chrétienne*, mis au défi de nous convaincre d'une seule erreur typographique, ont été forcés d'avouer que nous n'avions pas trop présumé de notre parfaite correction. Dans le Clergé se trouvent de bons latinistes et de bons hellénistes, et, ce qui est plus rare, des hommes très-positifs et très-pratiques, eh bien! nous leur promettons une prime de 25 centimes par chaque faute qu'ils découvriront dans n'importe lequel de nos volumes, surtout dans les grecs.

Malgré ce qui précède, l'Editeur des *Cours complets*, sentant de plus en plus l'importance et même la nécessité d'une correction parfaite pour qu'un ouvrage soit véritablement utile et estimable, se livre depuis plus d'un an, et est résolu de se livrer jusqu'à la fin à une opération longue, pénible et coûteuse, savoir, la révision entière et universelle de ses innombrables clichés. Ainsi chacun de ses volumes, au fur et à mesure qu'il les remet sous presse, est corrigé mot pour mot d'un bout à l'autre. Quarante hommes y sont ou y seront occupés pendant 10 ans, et une somme qui ne saurait être moindre d'un demi million de francs est consacrée à cet important contrôle. De cette manière, les Publications des *Ateliers Catholiques*, qui déjà se distinguaient entre toutes par la supériorité de leur correction, n'auront de rivales, sous ce rapport, dans aucun temps ni dans aucun pays; car quel est l'éditeur qui pourrait et voudrait se livrer APRÈS COUP à des travaux si gigantesques et d'un prix si exorbitant? Il faut certes être bien pénétré d'une vocation divine à cet effet, pour ne reculer ni devant la peine ni devant la dépense, surtout lorsque l'Europe savante proclame que jamais volumes n'ont été édités avec tant d'exactitude que ceux de la *Bibliothèque universelle du Clergé*. Le présent volume est du nombre de ceux révisés, et tous ceux qui le seront à l'avenir porteront cette note. En conséquence, pour juger les productions des *Ateliers Catholiques* sous le rapport de la correction, il ne faudra prendre que ceux qui porteront en tête l'avis ici tracé. Nous ne reconnaissons que cette édition et celles qui suivront sur nos planches de métal ainsi corrigées. On croyait autrefois que la stéréotypie immobilisait les fautes, attendu qu'un cliché de métal n'est point élastique; pas du tout, il introduit la perfection, car on a trouvé le moyen de le corriger jusqu'à extinction de fautes. L'Hébreu a été revu par M. Drach, le Grec par des Grecs, le Latin et le Français par les premiers correcteurs de la capitale en ces langues.

Nous avons la consolation de pouvoir finir cet *avis* par les réflexions suivantes: Enfin, notre exemple a fini par ébranler les grandes publications en Italie, en Allemagne, en Belgique et en France, par les *Canons grecs* de Rome, le *Gerdil* de Naples, le *Saint Thomas* de Parme, l'*Encyclopédie religieuse* de Munich, le recueil des *déclarations des rites* de Bruxelles, les *Bollandistes*, le *Suarez* et le *Spicilége* de Paris. Jusqu'ici, on n'avait su réimprimer que des ouvrages de courte haleine. Les in-4°, où s'engloutissent les in-folio, faisaient peur, et on n'osait y toucher, par crainte de se noyer dans ces abîmes sans fond et sans rives; mais on a fini par se risquer à nous imiter. Bien plus, sous notre impulsion, d'autres Editeurs se préparent au *Bullaire* universel, aux *Décisions* de toutes les Congrégations, à une *Biographie* et à une *Histoire* générale, etc., etc. Malheureusement, la plupart des éditions déjà faites ou qui se font, sont sans autorité, parce qu'elles sont sans exactitude; la correction semble en avoir été faite par des aveugles, soit qu'on n'en ait pas senti la gravité, soit qu'on ait reculé devant les frais; mais patience! une reproduction correcte surgira bientôt, ne fût-ce qu'à la lumière des écoles qui se sont faites ou qui se feront encore.

DICTIONNAIRE
D'ARCHÉOLOGIE
SACRÉE,

Contenant, par ordre alphabétique, des notions sûres et complètes

SUR LES ANTIQUITÉS ET LES ARTS ECCLÉSIASTIQUES

SAVOIR :

L'ARCHITECTURE, LA SCULPTURE, LA PEINTURE, LA MOSAIQUE, LES ÉMAUX LES VITRAUX PEINTS, L'ORFÉVRERIE, LA CÉRAMIQUE, &., &.,

AVEC DES DESCRIPTIONS ET DES INSTRUCTIONS SUR L'ÉTABLISSEMENT ET LA RESTAURATION DES AUTELS, LES FONTS BAPTISMAUX, LES CHAIRES, LES STALLES, LES LUTRINS, LES TABLES DE COMMUNION, LES CONFESSIONNAUX, LES VERRIÈRES DE COULEUR, LES VASES SACRÉS, LES ORNEMENTS ECCLÉSIASTIQUES;
EN UN MOT, SUR TOUS LES OBJETS ET MONUMENTS RELATIFS A LA SCIENCE DE L'ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE, DANS LES ÉGLISES CONSTRUITES AVANT, DURANT ET APRÈS LE MOYEN AGE ;

SUIVI D'UN

RÉSUMÉ DES CARACTÈRES ARCHITECTONIQUES

OU D'UN COURS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE APPLIQUÉE SURTOUT A L'ARCHITECTURE DES ÉGLISES,

ET D'UN TABLEAU MÉTHODIQUE

PROPRE A FACILITER L'ÉTUDE RAISONNÉE DE L'ARCHÉOLOGIE SACRÉE A L'AIDE DE CE DICTIONNAIRE.

LE TOUT RENDU SENSIBLE PAR DES GRAVURES NOMBREUSES ET BIEN EXÉCUTÉES ;

PAR M. J. J. BOURASSÉ,

Chanoine de l'église métropolitaine de Tours, correspondant des Comités historiques, membre de la Société Archéologique de Touraine ;

PUBLIÉ

PAR M. L'ABBÉ MIGNE,

ÉDITEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE DU CLERGÉ,

OU

DES **COURS COMPLETS** SUR CHAQUE BRANCHE DE LA SCIENCE ECCLÉSIASTIQUE.

TOME DEUXIEME.

2 VOL. PRIX : 16 FRANCS.

S'IMPRIME ET SE VEND CHEZ J.-P. MIGNE, ÉDITEUR,
AUX ATELIERS CATHOLIQUES, RUE D'AMBOISE, 20, AU PETIT-MONTROUGE,
AUTREFOIS BARRIÈRE D'ENFER DE PARIS, MAINTENANT DANS PARIS.

1863

Paris. — Imprimerie J.-P. MIGNE.

DICTIONNAIRE
D'ARCHÉOLOGIE
SACRÉE.

E (SUITE).

EMBLÈME. — I. Nous indiquerons ici les principaux emblèmes relatifs à Notre-Seigneur, à la sainte Vierge et aux saints. Pour la définition de l'*emblème*, de l'*allégorie* et du *symbole*, et la signification particulière de ces différentes expressions, voyez l'article ALLÉGORIE. Ce qui nous engage à être assez court dans cet article, c'est que le *Dictionnaire d'Iconographie* de M. Guénébault, publié par M. Migne, remplit le but que nous voulons atteindre, au moins en grande partie. On y trouve d'excellents renseignements sur les représentations diverses des saints, et sur les attributs qui servent à les faire distinguer. Nous recommandons vivement cet ouvrage de solide érudition à ceux qui désireront avoir d'amples détails sur l'iconographie sacrée. Nous croyons cependant devoir placer ici quelques développements sur les *emblèmes sacrés*, considérés uniquement au point de vue archéologique, d'après les monuments eux-mêmes. Nous n'embrasserons point ce vaste sujet dans toute son étendue : ce serait l'objet d'un volume entier. Nous présentons seulement les détails qui nous ont semblé se rattacher étroitement au plan du *Dictionnaire d'Archéologie sacrée*. Voy. ALLÉGORIE, ANIMAUX SYMBOLIQUES, ATTRIBUTS, SYMBOLES.

II.

Les principaux emblèmes de Notre-Seigneur, d'après M. Pugin, sont : 1° la Croix, qui peut être représentée *fleurie*, comme un emblème de triomphe et de gloire ; 2° les Cinq Plaies de Notre-Seigneur, figurées soit par cinq croix dont celle du centre est plus grande, soit par des croix entourées de rayons et de couronnes, soit par les plaies elles-mêmes d'où le sang coule dans des calices ; 3° les instruments de la Passion de Notre-Seigneur, qui sont une lanterne, des dés et des baguettes, une épée, trente pièces d'argent et un calice, à cause de l'agonie dans le jardin, une corde, des fouets, des roseaux, des verges, un jonc, une robe de pourpre, une couronne d'épines, un bassin et une aiguière, un coq et une colonne, pour l'examen devant le grand prêtre et devant Pilate, et à cause de la flagellation ; une croix, une échelle, un habit sans couture, une lance, des tenailles, un bassin et une éponge, et un écriteau ou lambel avec cette inscription INRI pour le crucifiement. L'Agneau fut souvent employé comme emblème de Notre-Seigneur. Voy. AGNEAU, CROIX. Il en est de même du POISSON (Voy. ce mot). Dans les œuvres d'art primitives du christianisme, Notre-Seigneur était très-souvent représenté sous la figure du bon Pasteur portant une brebis sur ses épaules et entouré de plusieurs autres brebis. Jonas, sortant du sein de la baleine, a encore été figuré souvent comme un emblème de la résurrection de Notre-Seigneur. Voy. CATACOMBES.

III.

Les emblèmes de la sainte Vierge, d'après le même M. Pugin, sont les suivants : 1° le Soleil, d'après ces paroles du Cantique des cantiques : *Electa ut sol* ; 2° la Lune, d'après le même Cantique : *Pulchra ut luna* ; 3° une Etoile : *Stella maris* ou *Stella matutina* ; 4° une Porte, ordinairement représentée crénelée et flanquée de deux tours : c'est la porte mystique (*Porta cœli*, *Porta orientalis*) vue par le prophète Ezéchiel, chap. XLIV, 1 : *Et convertit me ad viam portæ sanctuarii exterioris, quæ respiciebat ad orientem, et erat clausa. Et dixit Dominus ad me : Porta hæc clausa erit ; non aperietur et vir non transiet per eam, quoniam Dominus Deus Israel ingressus est per eam*, etc. Ce passage a encore été regardé comme symbolisant la virginité de la sainte Vierge Marie, qui a été vierge avant, pendant et après la naissance du Sauveur. On trouve aussi fréquemment, dans l'office divin, une invocation à la sainte Vierge sous cette dénomination. Citons quelques exemples : *Ave Regina cœlorum, ave Domina angelorum, Salve Radix, salve* PORTA, *ex qua mundo lux est orta* ; — *Tu Regis Alti janua et* PORTA *lucis fulgida* ; 5° le Cèdre du Liban (*Cedrus exaltata*) ; 6° la Branche d'olivier (*Oliva speciosa*) ; 7° la Rose (*Rosa mystica*). D'après le livre de l'*Ecclésiastique*, c. XXXIV : *Quasi cedrus exaltata sum in Libano ; Quasi plantatio rosæ in Jericho ; quasi oliva speciosa*

in campis; 8° le Lis : *Lilium inter spinas*, d'après ce passage du Cantique des cantiques : *Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias:* Comme le lis au milieu des épines, ainsi fleurit notre glorieuse Dame au milieu des filles des hommes. On représente habituellement le lis, dans les tableaux de l'Annonciation, entre la sainte Vierge et l'archange Gabriel; il est ordinairement placé dans un vase ; 9° le Puits : *Puteus aquarum viventium ;* 10° la Fontaine : *Fons hortorum ;* 11° le Jardin : *Hortus conclusus*. Ces emblèmes sont empruntés au Cantique des cantiques, chap. IV, XII, XIV. *Hortus conclusus soror mea sponsa, hortus conclusus, fons signatus. — Fons hortorum ; puteus aquarum viventium, quæ fluunt impetu de Libano ;* 12° un Miroir : *Speculum justitiæ*. Cette expression est empruntée au livre de la Sagesse, chap. VII : *Candor est enim lucis æternæ, et speculum sine macula Dei majestatis, et imago bonitatis illius ;* 13° une Tour. La tour et la cité de David : *Turris Davidica*. La cité de David était une partie de Jérusalem, située sur la montagne de Sion ; on l'appelait encore la Sainte Cité, parce que l'arche du Seigneur y avait été déposée pendant plusieurs années. Il est fait mention de cette tour dans un passage du Cantique des cantiques : *Sicut Turris David collum tuum*. Cet emblème est donné à la sainte Vierge pour marquer sa puissance et sa force : *Refugium peccatorum, auxilium christianorum, salus infirmorum*. Tous ces emblèmes sont indiqués et expliqués dans le bel ouvrage de MM. Jourdain et Duval, chanoines de la cathédrale d'Amiens, où ils donnent la description des magnifiques stalles sculptées de cette cathédrale. Durant tout le moyen âge, la sainte Vierge fut ordinairement représentée comme une reine, la tête ceinte d'une couronne, vêtue d'un manteau couvert d'étoiles, avec une étoile sur l'épaule gauche. N'est-ce pas la traduction de ce passage du psalmiste : *Posuisti in capite ejus coronam de lapide pretioso*, et de cet autre : *Astitit Regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdata varietate.*

IV.

Pour les attributs ou emblèmes particuliers des saints, nous emprunterons le catalogue suivant à un ouvrage d'un prêtre catholique anglais, M. Husenbeth, intitulé : *Emblems of saints*. Nous le compléterons, autant que nous le pourrons, en indiquant quelques exemples pris dans nos monuments français du moyen âge. Le savant écrivain anglais a consulté, pour composer son livre, les ouvrages suivants, où il a trouvé les meilleurs renseignements, et où nos lecteurs pourront aller également puiser d'excellentes indications sur l'iconographie chrétienne.

Arbor pastoralis ; c'est la vie des principaux saints de chaque siècle, jusqu'au XVI° siècle.

Bavaria pia, par Matt. Rader, S. J.; Munich, 1628.

Bilder legende, von M. Sintzel; Munich.

Britannia sancta, par l'évêque Challoner, in-4° ; Londres, 1745.

Catalogus sanctorum, a Petro de Natalibus editus ; Venetiis, 1506 ; Lugduni, 1542.

Christliche kunstsymbolik und Ikonographie; Francfort, 1839.

Collection d'ornements d'architecture du moyen âge, par C. Heidelhoff; Nuremberg, 1844, 2 vol. in-4°.

De Levens der Heylige van Nederlant ; Gand, 1705, 2 vol.

Der Heyligen Leben, Das summerteyl Johannes Bamler zu Augspurg, 1477, in-folio.

Die Attribute der Heiligen ; Hanover, 1843.

Die Heiligenbilder, von D^r H. Alf. ; Berlin, 1845.

English Martyrologe, Wilson, 1608.

Fosbroke's Monachism.

Icones sanctorum, per Cleopham Distelmayr; Vienne et Augsbourg.

Ikonographie der Heiligen. — J. v. Radowitz; Berlin, 1834.

Liber Chronicarum ; Nuremberg, 1493.

Vies des saints les plus renommés de l'Angleterre, de l'Ecosse et de l'Irlande, par le Rév. J. Jérôme, de l'ordre de Saint-Benoît ; Douay, 1632.

Heures manuscrites ; un grand nombre d'exemplaires différents.

Art sacré et légendaire, par Mrs. Jameson, 2 vol. in-8°, 1848.

Solitudo sive Vitæ Feminarum anachoritarum. Jollain excudit 1666.

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. ABRAHAM, évêque et martyr.	348	
Une épée auprès de lui.		*Ikonographie der Heiligen.*
S. ACACE, ou *Acacius*, ou *Achatius*, év., conf.	250	
Epines dans sa main.		*Liber Chronicarum.*
Rameau sec dans la main.		*Die Attribute der Heiligen.*
S. ADALBERT, évêque, martyr.	997	
Lance avec une massue à sa partie inférieure.		*Esslingen*, Wurtemberg, église de Sainte-Catherine, au portail.
Percé avec une lance.		*Arbor pastoralis.*
S. ADJUTOR, confesseur.	1131	
Se débarrassant d'une partie de ses chaînes au bas d'un précipice.		*Die Attribute.*
S. ADRIEN, martyr.	290	
Marteau et enclume dans une main; épée dans l'autre main; un lion à ses pieds.		Oxford, Biblioth. Bodléienne.

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
Marteau dans sa main gauche; épée dans sa main droite; enclume auprès de lui : se tenant sur un lion.		Heures manuscrites.
Enclume dans sa main gauche; épée dans la droite; lion à ses côtés.		Heures mss. en France.
Enclume à ses côtés sur laquelle sa main est coupée.		*Ikonographie.*
Bras et jambes coupés; corbeau descendant.		*Der Heiligen Leben.*
S. AGAPET, martyr.	275	
Exposé aux lions.		
Un lion à ses pieds.		
Ste AGATHE, vierge, martyre.	251	
Tenant son sein gauche coupé, dans des tenailles.		Panneau sculpté ayant autrefois appartenu à la clôture du chœur de l'église de Saint-Jean-Madder-Market, à Norwich.
Couteau sur sa poitrine		Eglise de Wiggenhall, comté de Norfolk.
Tenant un œil dans des tenailles.		Cathédrale de Winchester, fenêtre du chœur, du côté du nord.
Ayant des tenailles en main; — ou portant ses seins dans un bassin.		Rome, oratoire des Camaldules.
Ste AGNÈS, vierge, martyre.	304	
Tenant une épée dans sa main.		Panneau en bois sculpté provenant de l'église de Saint-Jacques, Norwich.
Une épée en main; un agneau à ses pieds.		Denton, châsse.
Epée dans sa main; un agneau sur un livre.		Fonts baptismaux, à Taverham.
Un agneau sur un livre.		*Liber Chronicarum.*
Assise, un mouton à ses pieds; une colombe apportant un anneau.		Peinture murale à Cawston.
Epée et flammes à ses pieds.		Rome, église de Sainte-Agnès-hors-des-Murs.
Un ange la couvrant avec un vêtement.		Fenêtre de l'église de Gillingham.
S. ALBAN, premier martyr d'Angleterre.	303	
Une croix élevée, une chape d'église et une épée.		A Saint-Alban, cuivre funéraire de l'abbé Delamere.
Epée dans sa main.		*Arbor Pastoralis*
Ste ALDÉGONDE, vierge.	673	
Ange lui apparaissant.		*Ikonographie.*
Marchant sur l'eau.		*Die Attribute.*
Le Saint-Esprit lui donnant le voile de religieuse.		*Ibid.*
S. ALEXANDRE, martyr.	IIe siècle.	
Foulant aux pieds un autel païen en présence de l'empereur.		*Die Attribute.*
Foulant aux pieds une idole.		*Icones sanctorum.*
S. ALEXIS, confesseur.		
Portant un petit escalier dans ses bras.		*Liber Chronicarum.*
Couché sous un escalier.		*Arbor Pastoralis.*
S. AMAND, évêque, confesseur.	675	
Portant une petite église; la partie inférieure de sa crosse appuyée sur un dragon.		*De Levens der Heylige.*
S. AMBROISE, év., conf., doct.	397	
Tenant un fouet.		Milan; basilique Ambrosienne.
		Pièces de monnaie de Milan.
		Venise, acad. ant. Vivarini.
		Heures mss.
Une ruche.		*Arbor Pastoralis.*
		Ikonographie.
S. ANASTASE, mart.	628	
Traîné à la queue de chevaux indomptés.		Rome, église des SS. Vincent et Anastase, peinture à fresque.
Ste ANASTASIE, vierge, mart.	290	
Brûlant attachée à un poteau, ou sur un bûcher funèbre.		*Catalogus sanctorum.*

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. ANDRÉ, ap.	64	
Croix en sautoir, placée auprès de lui, ou dans sa main.		Monuments très-nombreux. Vitraux de Bourges, de Tours, etc.
Quelquefois cette croix est coupée par la moitié, de manière à figurer la lettre V.		Rome, église de Saint-Paul.
SS. ANGES. (Voy. ce mot.)		
Ste ANNE, mère de la bienheureuse Vierge Marie.		
Montrant à lire à la sainte Vierge.		Clôture du chœur à Houghton le Dale. Fonts baptismaux à Taverham.
Tenant une triple couronne dans sa main gauche, et un livre dans sa main droite.		Heures mss.
Tenant l'enfant Jésus dans ses bras; la sainte Vierge à côté d'elle.		
La sainte Vierge sur ses genoux et l'enfant Jésus sur les genoux de la sainte Vierge.		Heures mss.
Rencontrant saint Joachim à la porte d'or de Jérusalem.		*Missale Sarisburg.* 1534. — Heures mss.
S. ANSELME, év., conf.	1109	
La sainte Vierge Marie et l'enfant Jésus lui apparaissant.		*Vie des saints*, par F. Porter. *Die Attribute.*
S. ANTOINE, abbé.	251	
Bâton semblable à la lettre T.		Cimabué.
Bâton et cloche à la main.		Wilhelm.
Bâton; porc avec une clochette suspendue au cou.		Clôture du chœur, à Westhall.
Marchant sur le feu; un porc de chaque côté.		Heures mss.
Un porc à côté de lui ou à ses pieds.		Fenêtre dans l'église de Norbury. *Arbor Pastoralis.*
Une clochette à la main.		Fenêtre à Sparham.
Flammes sous ses pieds.		Heures d'Anne de Bretagne.
Démon à ses pieds.		
Démon sous la forme d'un bouc.		
S. ANTOINE DE Padoue, conf.	1231	
L'enfant Jésus se tient sur un livre qu'il a dans la main gauche; dans la main droite il porte un crucifix.		Tableau de la Croix.
Un lis et un livre.		Padoue, chapelle des Ermites.
Rendant la vie à un enfant.		A Cestosa, près de Pavie.
S. ANTONIN de Toulouse, conf.		
Fontaine obtenue par ses prières.		*Die Attribute.*
S. ANTONIN de Sorente, conf.	830	
Un étendard. — Mur de ville.		*Ikonographie.*
S. APOLLINAIRE, év., mart.	79	
Une massue.		*Ikonographie.*
Battu par le démon avec une massue.		*Der Heyligen Leben.*
Prêchant son troupeau.		Mosaïque dans l'église qui lui est dédiée à Ravenne.
S. ATHANASE, év., conf., doct.	372	
Vêtu comme les évêques grecs, avec le pallium, se tenant entre deux colonnes: un livre ouvert à la main.		Ancienne peinture d'Alexandrie reproduite à la tête de ses œuvres; Paris, 1627.
S. AUGUSTIN, év., conf., doct.	430	
Portant un cœur enflammé.		*Die Attribute.*
Un aigle.		*Die Heiligenbilder.*
S. AUGUSTIN d'Angleterre, év.	604	
Baptisant Ethelbert, roi de Kent.		*Vies des saints*, par F. Porter.
Ste BALBINE, vierge.	130	
Chaînes dans sa main, ou entraves auprès d'elle.		*Christl. Kunstsymbolik.* Peinture dans une église à Rome.
Ste BARBE, vierge, mart.	306	
Portant une tour.		Porte sculptée dans la cath. de Tours. Clôture du chœur à Barton Turf. Retable

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
		d'autel à Nouâtre, au diocèse de Tours. Rood-Screen, à Filby.
Une tour à côté d'elle.		Clôture du chœur, à Yaxley.
Une tour et une palme.		Clôture du chœur, côté du nord, église de Ranworth.
Une tour et un calice.		Eglise de Saint-Amand, à Urach.
Calice avec une hostie.		*Liber Chronicarum.*
S. **Barnabé**, apôtre.		
Tenant l'Evangile de saint Matthieu.		Bonifazio.
Livre ouvert et bâton.		Statue dans la cathédrale d'Exeter.
Portant trois pierres.		
S. **Barthélemy**, apôtre.		
Tenant un couteau dans sa main		Cuivre funéraire de Delamere, à Saint-Alban.
		Clôture de chœur à Tunstead, à Ranworth, à Worstead.
		Rood-Screen, à Blofield.
Un couteau et un livre.		Fenêtre dans l'église de Tuddenham. Giotto.
Guérissant une princesse d'Arménie.		A Paris, église de Notre-Dame
S. **Basile** le Grand, év., doct.	379	
Colombe perchée sur son bras : une main lui présentant une plume.		*Die Attribute.*
Devant un feu ou un brasier.		
S. **Bavon**, anachorète.	630	
Se présentant à saint Amand qui distribue des aumônes.		
Une épée et un sceptre : faucon chaperonné à côté de lui.		*De Levens der Heylige.*
Portant une grande pierre dans ses bras.		*Ikonographie.*
Un petit chariot.		*Christliche Kunstsymbolik.*
Ste **Béatrix**, vierge et mart.	303	
Corde dans la main gauche ; une chandelle ou un cierge dans la main droite.		Heures mss.
Une corde à la main.		*Ikonographie.*
S. **Bénigne**, martyr.	169	
Portant une clef.		Médailles ou monnaies de son abbaye en Piémont.
Un chien à ses côtés.		*Ikonographie.*
S. **Bénigne** de Rome.		
En armes, portant une bannière, à cheval.		*Die Attribute.*
S. **Benoît**, abbé.	543	
Un démon hurlant de chaque côté, auprès de lui ; il perce l'un d'eux avec l'extrémité de sa crosse.		
Une coupe sur un livre.		*Arbor Pastoralis.*
Coupe avec des serpents sur un livre.		*Lib. Chronicarum.*
S. **Bernard**, abbé.	1153	
Portant les instruments de la passion du Sauveur.		*Arbor Pastoralis.*
La sainte Vierge et l'enfant Jésus lui apparaissant.		*Der Heyligen Leben.*
Un chien blanc à ses pieds.		Fenêtre, chapelle Cossey-Hall.
Un rayon de miel.		*Ikonographie.*
Ecrivant : un ange soutient sa crosse.		
S. **Bernardin**.	1444	
Monogramme du Christ entouré de rayons de gloire dans sa main.		P. Laurati. — *Lib. Chronicarum.* Heures mss.
S. **Boniface**, év., martyr.	755	
Un livre percé avec une épée.		Monnaie de ce saint frappée à l'abbaye de Fulde. *Arbor Pastoralis.*
S. **Brice**, év. de Tours.	444	
Portant dans son vêtement des charbons enflammés : un enfant dans un berceau auprès de lui.		

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
Portant des charbons ardents dans sa chape; tenant une crosse archiépiscopale dans sa main.		Fenêtre, Langley-Hall, Norfolk.
Ste CATHERINE, vierg., mart.	290	
Roue rompue avec des pointes de fer.		
Roue et épée.		Heures mss. — Une foule de monuments.
Ste CATHERINE de Sienne, v.	1380	
Couronnée d'épines, une croix dans sa main.		*Arbor Pastoralis.*
Couronnée d'épines ; un crucifix, un cœur enflammé.		André.
Un crucifix sur un cœur.		*Lib. Chronicarum.*
Stigmates : un lis et un livre.		Sienne, église de Saint-Dominique, Fresque de Razzi.
Ste CÉCILE, vierge, mart.	220	
Couronne et guirlande de fleurs, avec une palme.		Filby, Rood-Screen.
Guirlande de roses dans la main gauche, épée dans la main droite, et guirlande de roses sur la tête.		Fenêtre dans l'église de Gillingham.
Tenant dans ses mains des tuyaux d'orgue ou un violon.		Raphaël et Consoni au Capitole, à Rome.
Ste CHRISTINE, vierge, mart.	300	
Tenant en main un sceptre et une flèche.		Clôture du chœur à Eye.
Ste CLAIRE, abbesse.	1253	
Chapelet de fleurs dans sa main; lis sur sa tête.		Rood-Screen, à N. Elmham.
Un ostensoir ou une monstrance en main.		*Arbor Pastoralis.*
S. CLÉMENT, pape et mart.	100	
Mitre, triple croix, une ancre dans sa main ou à ses pieds.		
S. CÔME et S. DAMIEN, mart.	290	
Vêtus d'une toge romaine; l'un d'eux porte un vase à onguent.		Rome, statues à l'église de Saint-Laurent.
Avec des appareils de médecine ou des instruments de chirurgie en main.		*Ikonographie.*
Tenant la baguette d'Esculape.		*Die Attribute.*
Ste CUNÉGONDE, impératrice.	1040	
Portant dans sa main deux socs de charrue.		*Bilder Legende.*
Portant un modèle d'église.		*Die Attribute.*
S. CUNIBERT, év.	663	
Une colombe à son oreille pendant la messe.		*Die Heiligenbilder.*
S. CUTHBERT, év.	687	
Portant la tête de S. Oswald.		Statue antique de la cathédrale de Durham.
Colonnes de lumière à ses côtés.		*Die Attribute.*
Cygnes à côté de lui.		*Ikonographie.*
S. CYPRIEN, év., mart.	304	
Portant un gril et une épée.		*Die Attribute.*
S. CYR, mart.	304	
Monté sur un sanglier.		Cathédrale de Nevers, chapiteau d'un pilier de la nef. — Armoirie du chapitre de la même église.
S. CYRIAQUE, mart.	284	
Dragon ou démon sous ses pieds, ou enchaîné à côté de lui.		*Die Attribute.*
S. DÉMÉTRIUS de Spolète, conf.		
Rayons d'or autour de sa tête.		*Die Attribute.*
S. DENIS, év., mart.	272	
Portant sa tête mitrée dans ses mains.		*Arbor Pastoralis.*
Portant sa tête mitrée sur un livre.		Esslingen, église de Sainte-Catherine.

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. **Déochaire**, abbé.		
Tombe ouverte et exhalant une odeur suave.		*Bavaria Pia.*
S. **Didier** de Vienne, év., mart.	612	
Une corde à la main.		*Ikonographie.*
S. **Dominique**.	1221	
Lis dans sa main, étoile sur sa tête, ou au-dessus de sa tête, ou sur sa poitrine, ou sur son front.		Monuments italiens, à Sienne et à Florence.
Rosaire à la main, étoile sur le front.		Vienne, en Autriche.
Lis en main, chien noir et blanc enflammant le globe avec une torche.		*Arbor Pastoralis.*
Un moineau auprès de lui.		*Ikonographie.*
Lis dans une main, modèle d'un monastère dans l'autre main.		Missel des Frères-Prêcheurs, Venise, 1504.
S. **Donat**, év., mart.	350	
Tenant une épée.		*Ikonographie.*
Roue entourée de lumières.		*Christ Kunstsymbolik.*
A cheval, élevant sa crosse contre un dragon ou un monstre.		
S. **Donat**, év., conf.	IXe siècle.	
Un chien-loup irlandais à ses pieds.		Cathédrale de Fiesole, peinture placée sur son autel.
S. **Donatien**, mart.	118	
Une épée et une lance.		*Ikonographie.*
S. **Dorothée**, de Tyr, év., mart.	IIIe siècle.	
Une massue à la main.		*Ikonographie.*
Mis à mort à coups de massue.		Biblioth. du Vatican, antique Ménologe des Grecs.
Ste **Dorothée**, vierge, mart.	IIIe siècle.	
Fruits et fleurs.		Clôture du chœur, N. Elmham.
Couronne de fleurs, une guirlande dans sa main.		Clôture du chœur, Westhall.
Roses dans son giron, bouquet de roses à la main.		Sienne, peinture ancienne.
S. **Dunstan**, év.	988	
Une colombe voltigeant auprès de lui.		Musée Britannique; un ms. saxon, Claudius, A. III.
Une troupe d'anges autour de lui.		*Ikonographie.*
Jouant de la harpe.		
Ste **Edithe**, vierge.	984	
Vêtue en religieuse, avec les insignes royaux.		*Ikonographie.*
S. **Edmond**, roi, mart.	870	
Percé de flèches.		Un grand nombre de monuments en Angleterre, notamment sur des panneaux sculptés en bois aux *Rood-Screens* ou clôtures du chœur à N. Walsham, Ludham, Stalham; chaire à Hempstead; fenêtre du chœur, à N. Tuddenham.
Une flèche à la main.		
Une flèche et un sceptre.		Panneaux à Baston-Turf, à Trimmingham; fonts baptismaux à Taverham, à Brooke.
S. **Edouard**, roi, mart.	979	
En habit royal, tenant une coupe à la main.		Burlingham, Saint-André. Clôture du chœur.
Une dague et une coupe à la main.		*Die Attribute.*
Une dague et un faucon.		Trimmingham, Rood-Screen.
S. **Edouard**, roi, conf.	1066	
Tenant un sceptre à la main droite, et portant un anneau à la gauche.		Monuments sculptés, nombreux en Angleterre.
Ste **Elizabeth**.		
Portant dans ses bras saint Jean enfant.		
Saluant la sainte Vierge.		
Ste **Elizabeth** de Portugal, reine.	1136	
Une seule rose dans sa main.		

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS
Ste ELIZABETH de Hongrie.	1231	
Une triple couronne dans sa main.		*Arbor Pastoralis.*
Double couronne sur un livre; elle distribue des aumônes.		Heures mss.
S. ELOI, év.	665	
Un marteau et une crosse en main.		Potter, Heigham. — Rood-Screen.
En costume épiscopal, tenant un calice et un marteau.		*Der Heiligen Leben.*
Présentant une châsse au roi Dagobert.		Florence.
S. ETIENNE, premier mart.		
Diacre, portant des pierres dans sa dalmatique.		Cath.deTours,vitraux peints. Bourges.
Portant des pierres dans sa main.		Monnaies de Bavière. Mon. sculptés en Angleterre.
Ste EULALIE, vierge, mart.	290	
Une croix.		*Ikonographie.*
Une colombe.		*Christ. Kunstsymbolik.*
Des flammes ou un bûcher.		*Die Attribute.*
Ste EUPHÉMIE, vierge, mart.	307	
Transpercée d'une épée.		*Der Heiligen Leben.*
Entourée de bêtes sauvages.		*Die Attribute.*
Entre deux serpents.		
S. EUSÈBE de Samosate, év., mart.	379	
Une tuile dans sa main.		*Ikonographie.*
S. EUSTACHE, mart.	119	
Guerrier, entre deux jeunes gens, ses enfants.		Dans une des verrières de l'église métrop. de Tours, du XIIIe siècle, on voit sa légende entière.
S. EUTROPE, év., mart.	Ier siècle.	
Jeune homme prenant congé d'un roi âgé, son père.		Vitrail dans la cathédrale de Sens.
S. EUTROPE, év., mart.	308	
Un arbre verdoyant près de lui.		*Christl. Kunstsymbolik.*
S. FABIEN, pape, mart.	250	
Une colombe à son côté.		*Ikonographie.*
Une épée.		*Die Attribute.*
Ste FÉLICITÉ, mart.	160	
Une épée; elle est accompagnée de ses sept enfants.		*Der Heyligen Leben et Christl. Kunstsymbolik.*
S. FÉLIX Ier, pape, mart.	274	
Une ancre.		
S. FERDINAND, roi de Castille.	1252	
Chevalier en armes, avec un lévrier.		Vitrail, cathédrale de Chartres.
En costume royal, une croix sur sa poitrine.		*Ikonographie.*
Ste FLORE, vierge, mart.	851	
Portant sa tête coupée, des fleurs tombent en abondance de son cou.		*Fosbroke's Monachism.*
Saintes FOI, ESPÉRANCE et CHARITÉ, vierges et martyres.	120	
Trois enfants portant des épées.		*Die Attribute.*
S. FRANÇOIS d'Assise.	1226	
Couronne d'épines, avec les stigmates aux mains, aux pieds et au côté, tenant une croix.		Nombreux monuments sculptés et peints en Italie, en France, en Belgique et en Angleterre.
Séraphin crucifié à 6 ailes et lançant des rayons à ses mains, à ses pieds et à son côté.		*Die Heiligenbilder.*
S. FRANÇOIS de Paule.	1508	
Le mot *Charitas* lui apparaît au milieu de rayons de lumière.		
S. FRANÇOIS-XAVIER.	1552	
Portant un lis à la main, et s'écriant : « Satis est,Domine, satis est. »		
S. FRANÇOIS de Sales, év.	1622	
Sacré cœur de Jésus couronné d'épines devant lui.		*Die Attribute.*
Tenant un cœur dans sa main.		

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	ANN. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
Ste GENEVIÈVE, vierge.	530	
Tenant un cierge : le démon est au-dessus de son épaule et tient en main un soufflet.		Paris, *Sculptures* du moyen âge.
Tenant des clefs d'une main; un cierge et une palme de l'autre.		*Bilder Legende.*
Un ange allumant le cierge qu'elle tient à la main.		*Horæ B. V. M.* 1508, Simon Vostre.
Un démon à ses pieds tenant un soufflet.		*Die Attribute.*
S. GEORGES, martyr.	IIIe siècle.	
Chevalier en armes, perçant un dragon de sa lance qui est surmontée d'une croix et d'une bannière.		Nombreux monum. en Grèce, en Italie, en France, en Angleterre.
S. GÉRÉON, martyr.	297	
Guerrier, est armé, portant une épée.		*Ikonographie.*
S. GERMAIN d'Auxerre, év.	448	
Un dragon à sept têtes attaché et conduit par lui.		Heures mss.
Ste GERTRUDE de Nivelle, V.	664	
Lérots ou rats auprès d'elle.		*Ikonographie.*
Deux lérots à ses pieds, un démon à côté d'elle.		*De Levens der Heilige.*
Couronne céleste, qui lui est apportée par un ange.		*Die Attribute.*
S. GILES, abbé.	Fin du VIIe siècle.	
Biche couchée à ses pieds.		Lessingham, clôture du chœur; fonts baptismaux à Taverham.
Assis; une flèche sur sa poitrine; une biche appuyant ses pattes sur ses genoux.		Heures mss.
S. GODEFROY d'Amiens, év.	1118	
Un chien étendu mort près de lui.		*Die Attribute.*
S. GRÉGOIRE de Tours, évêque.	596	
Un poisson dans sa main, ou près de lui.		*Ikonographie.*
S. GRÉGOIRE le Grand, pape.	604	
Une croix et un livre.		
Une triple croix et la tiare.		
Un aigle devant lui.		*Liber Chronicarum.*
Une colombe près de son oreille.		Bologne.
Ste GUDULE, vierge.	712	
Une lanterne que le démon s'efforce d'éteindre.		Munich, Galerie Tan. Schoreel.
Un ange allumant une lanterne que le démon s'efforce d'éteindre.		I. Fürich.
Ste HEDWIGE, veuve.	1243.	
Une petite église et une statue de la sainte Vierge dans ses mains.		*Liber Chronicarum.*
Une croix en main.		*Arbor Pastoralis.*
Couronne et manteau de princesse auprès d'elle; elle est en habit de religieuse.		*Die Attribute.*
Ste HÉLÈNE, impératrice.	328	
Couronne en tête, portant une grande croix.		Nombreux monuments.
Portant une croix à doubles croisillons ou croix de Jérusalem.		Sculpture sur bois provenant de Saint-Jacques, Norwich.
L'église de Jérusalem dans sa main.		*Die Attribute.*
S. HENRY, empereur.	1024	
Tenant un lis que tient en même temps l'impératrice sainte Cunégonde.		Pitti, galerie Mancini.
Portant une église et une épée.		Bart de Bruyn.
S. HILAIRE de Poitiers, év.	368	
Dans une île au milieu de serpents.		
En costume épiscopal et portant trois volumes.		
Un enfant au berceau à ses pieds.		
S. HILAIRE d'Arles, év.	449	
Une colombe à son oreille.		*Die Attribute.*

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. HUBERT.	727	
Un cerf sur un livre, un crucifix entre ses cornes.		Munich. — Nombreux monum. en France, chap. d'Amboise.
Un ange lui apportant une étole.		Miniature française dans le livre d'Heures d'Anne de Bretagne, 1500.
S. HUGUES de Grenoble.	1132	
Trois fleurs dans sa main.		*Ikonographie.*
S. HUMBERT.	680	
Une étoile sur le front.		*Christl. Kunstsymbolik.*
S. HYACINTHE.	1257	
Naviguant sur la mer sur son manteau.		*Die Attribute.*
Ciboire et image de la sainte Vierge Marie.		*Ikonographie.*
S. IGNACE, év. martyr.	108	
Se tenant debout entre deux lions.		*Arbor Pastoralis.*
Exposé aux lions.		*Die Attribute.*
Monogramme du saint nom de Jésus sur son cœur après son martyr.		*Ibid.*
S. IGNACE de Loyola.	1556	
Monogramme IHS sur sa poitrine, ou sans rayons dans sa main.		*Ikonographie.*
Appuyant sa main sur le livre de ses constitutions; et I H S au-dessus dans la lumière.		
Ste IRÈNE, vierge mart.	1er siècle.	
Idoles à ses pieds.		*Ikonographie.*
Cheval auprès d'elle.		*Die Attribute.*
Portant une épée.		*Ibid.*
S. ISIDORE de Madrid.	1170	
Un ange labourant pour lui avec un bœuf blanc, pendant qu'il est en prières devant une croix.		*Bilder Legende.*
Une houe ou un râteau à la main.		
S. JACQUES le Majeur, apôtre.		
En pèlerin avec le bourdon.		Vitraux, cathédrale de Tours. — Cath. de Bourges; Rood Screen, à Tunstead et à Lestingham.
Bâton, coquilles, chapeau et sac.		Grand nombre de monuments de sculpture ou de peinture sur verre.
Un bourdon de pèlerin et un livre.		Randworth, Rood-Screen.
S. JACQUES le Mineur, apôtre.		
Une massue de foulon à la main.		Monum. nombreux.
Une scie dans sa main.		
S. JANVIER, év., martyr.	305	
Attaché à un arbre.		*Christl. Kunstsymbolik.*
Entouré de bêtes sauvages.		*Die Heiligenbilder. — Ikonographie.*
Fioles avec son sang, sur le livre des Evangiles.		*Die Attribute.*
S. JEAN-BAPTISTE.		
Agneau sur un livre, petite croix, tunique de poils de chameau, chape ou manteau attaché avec deux lanières de cuir croisées.		Randworth, Screen N.
Agneau sur un livre.		Vitraux, Bourges, Tours, Chartres.
S. JEAN l'Evangéliste.		
Coupe d'où sortent des serpents.		Cath. de Tours, vitraux du XIIIe siècle et du XVIe siècle.
Le même, avec une branche de palmier, une banderole et un aigle.		Un grand nombre de monuments. *Voy.* AIGLE, ANIMAUX SYMBOLIQUES.
S. JEAN CHRYSOSTOME.	407	
Calice et livre des Evangiles.		
Un rayon de miel ou une ruche.		*Ikonographie.*
S. JEAN de Reims.	570	
Chaînes et épée.		*Ikonographie.*
S. JEAN CLIMAQUE, abbé.	605	
Une échelle.		*Die Attribute.*
S. JEAN DAMASCÈNE.	780	
Portant un vase.		*Arbor Pastoralis.*

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
Portant une corbeille.		*Ikonographie.*
S. JEAN NÉPOMUCÈNE, mart.	1383	
Se tenant sur un pont.		Prague, — sur le pont.
Un pont et une rivière près de lui.		*Die Attribute.*
Un doigt sur les lèvres.		Nombreux monuments en Bohême et en Autriche.
S. JEAN DE DIEU.	1550	
Une couronne d'épines sur sa tête.		*Ikonographie.*
S. JEAN DE LA CROIX.	1591	
Peinture de la sainte Vierge dans sa main.		*Die Attribute.*
S. JÉRÔME.	420	
Lion à ses côtés.		Monum. nombreux.
Portant une église.		Venise, acad. ant. Vivarini.
Se frappant la poitrine avec une pierre.		Dominique Ghirlandajp.
Vêtu en cardinal.		Monum. sculptés du moyen âge.
S. JOACHIM, père de la sainte Vierge.		
Rencontrant sainte Anne à la porte dorée de Jérusalem.		*Missale Sarisb.*, ann. 1534.
Corbeille contenant des colombes ; un bâton à la main.		*Die Attribute.*
S. JOSEPH, époux de la sainte Vierge Marie.		
Portant une baguette avec des fleurs au bout, ou des lis fleuris.		Monum. nombreux de peinture et de sculpture.
Portant ou conduisant l'enfant Jésus.		*Die Heiligenbilder.*
S. JOSEPH d'Arimathie.		
Vase de parfums et bâton verdoyant.		
S. JUDE ou THADDÉE, apôtre.		
Un petit navire dans sa main.		Sculptures sur bois; clôtures du chœur à Ringland, Lessingham, Belangh, Worstead, S.-Wafield, Tundstead, Ranworth.
Une équerre de charpentier.		Weston Longueville, Rood-Screen.
Médaillon du Sauveur sur sa poitrine ou dans sa main.		*Die Attribute.*
S. JULIEN du Mans, év.	IIIe siècle.	
Un dragon qu'il chasse devant lui.		*Die Attribute.*
Une fontaine.		*Christl. Kunstsymbolik.*
Bannière et palme.		*Die Attribute.*
Ste JULITTE, mart.	304	
Un bœuf auprès d'elle.		*Ikonographie.*
Fontaine jaillissant de son sang.		*Die Attribute.*
Ste JUSTINE, V. M.	304	
Une palme : unicorne ou licorne à ses pieds.		Vienne.
Chassant le démon avec une croix.		*Die Attribute.*
S. LAURENT, diacre.	258	
Portant un gril.		Monum. innombrables.
Une palme : gril à côté de lui.		*Ikonographie.*
Portant une église et un livre; tenant un long bâton surmonté d'une croix.		Rome, mosaïque dans son église hors des murs
Ste LÉOCADIE, vierg., mart.	300	
Une tour et une épée.		*Die Attribute.*
S. LÉONARD.	520	
Un bœuf couché près de lui.		*Die Attribute.*
Des fers dans sa main.		Rome, peinture dans l'église des Trois-Fontaines.
S. LÉOPOLD, margrave d'Autriche.	1136	
Portant une église.		*Bilder Legende.*
S. LIBOIRE.	397	
Petites pierres sur un livre.		*Christ. Kunstsymbolik.*
Un paon.		*Ibid.*
S. LOUIS, roi.	1270	
Portant une couronne d'épines et une croix.		Monum. français. — Fonts baptismaux à Stalham.

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
Trois clous dans la main droite, l'étendard de la croix dans la main gauche.		
A cheval et en armes, écu et étendard semé de fleurs de lis.		Vitrail à la cathédrale de Chartres.
Couronné, portant un sceptre et un lis.		*Ikonographie.*
Bâton de pèlerin.		*Die Attribute.*
Un reliquaire et un sceptre.		
S. LOUP, év. de Sens.	623	
A l'autel et donnant un diamant au roi Clotaire.		*Der Heiligen Leben.*
Une coupe dans sa main, contenant un diamant tombé du ciel.		*Ikonographie.*
S. LUC, évang.		
Un bœuf ou un veau couché près de lui.		Monum. nombreux.
Peignant le portrait de la Vierge Marie.		Rome. Acad. de Saint-Luc. — Munich, Van-Eyck.
Portant un petit tableau de la sainte Vierge.		*Die Attribute.*
Ste LUCIE.		
Portant un flambeau.		
Tenant une épée des deux mains.		Cathédrale de Winchester.
S. LUCIUS, roi, mart.	190	
Trois sceptres terminés par des croix.		*Liber Chronicarum.* Monnaies de Coire.
S. MACAIRE d'Alexandrie, ermite.	394	
Une lampe ou lanterne près de lui.		*Ikonographie.*
S. MAMMÈS, martyr.	vers 275	
Une bête féroce le léchant.		*Icones sanctorum.*
S. MARC, évangéliste.		
Un lion à ses côtés.		*Voy.* ANIMAUX SYMBOLIQUES.
Ste MARGUERITE, vierge, M.	IVe siècle.	
Perçant un dragon avec une longue croix.		Monum. peints et sculptés du moyen âge.
Dragon sous ses pieds : croix et palme.		Tableau de la croix.
Dragon près d'elle : un ange la protégeant.		Eglise de Brington, panneau en bois sculpté.
Dragon enchaîné à ses pieds.		*Ikonographie.*
Ste MARGUERITE, reine d'Ecosse.	1093	
Une croix noire à la main et visitant les malades.		
Ste MARIE-MADELEINE, pénitente.		
Un vase de parfums à la main.		Nombreux monum. — Panneaux sculptés à la cathédrale de Tours, à Oxboroug, à Lessingham, à Ludham, etc.
Prêchant au roi René à Marseille.		Hôtel de Cluny, à Paris.
Ste MARTHE, vierge.		
Mettant un dragon en fuite avec un crucifix.		*Der Heiligen Leben.*
Conduisant un dragon attaché avec sa ceinture.		*Catal. sanctorum.*
S. MARTIN de Tours.	400	
A cheval, partageant son manteau à un pauvre à la porte d'Amiens.		Vitraux de la cathédrale de Tours : monum. nombreux sculptés et peints.
Rendant la vie à un petit enfant.		Vienne, galerie Laz. Baldi.
Une oie à côté de lui.		Sculpture française et vitraux peints.
En vêtements épiscopaux, tenant un livre ouvert.		
S. MATHIAS, apôtre.		
Portant une hallebarde.		Vitraux peints. — Monum. sculptés.
Portant une épée qu'il tient par la pointe.		Florence.
Portant une hache.		Lynn, église Sainte-Marguerite, vitrail.
Une pierre dans sa main.		*Die Heiligenbilder.*
S. MATTHIEU, apôtre et évangél.		
Un ange près de lui, ou mieux un jeune homme ailé.		
Avec un dauphin à ses pieds.		Heures par J. Quentin, 1522.

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. MAURICE, martyr.	280	
En guerrier, portant un étendard à la tête de la légion thébéenne.		Vitraux à la cathédrale de Tours, de Strasbourg, de Lyon, etc.
Etendard orné de sept étoiles.		*Die Attribute.*
En guerrier, tenant un bouclier.		Armoiries du chap. de la cath. de Tours, voûtes de cette église.
S. MÉDARD, évêque.	545	
A genoux, une colombe sur sa tête.		
Trois colombes blanches à côté de lui.		*Ikonographie.*
S. MICHEL, archange.		
En guerrier, poursuivant le dragon avec une épée; perçant le dragon avec une longue croix.		Monum. français. Peint. Sculpt.
Tenant des balances pour le jugement ou le pèsement des âmes.		Sculpture, portail de l'église de N.-D. la Couture, au Mans. — Vitraux peints, cath. de Tours.
S. NICOLAS, évêque.	342	
Trois enfants dans un tonneau.		Heures d'Anne de Bretagne. Vitraux du XIII^e siècle, cath. de Tours, de Bourges, etc.
Trois enfants à genoux devant lui.		*Die Attribute.*
Trois bourses dans sa main ou sur un livre.		Monum. d'Italie.
S. NICOLAS de Tolentin.	1306	
Bâton terminé par une étoile.		*Liber Chronicarum.*
Etoile sur sa poitrine ou au-dessus de lui.		*Die Attribute.*
S. NORBERT, év.	1134	
Tenant un calice surmonté d'une hostie consacrée dans sa main droite.		Vatican, Fil. Bigioli.
Portant un ostensoir ou monstrance avec le saint sacrement.		*Arbor Pastoralis.*
S. PANCRACE, martyr.	304	
Une épée et une pierre dans ses mains.		*Die Heiligenbilder.*
S. PATERNE, évêque.	365	
Serpents autour de lui.		*Christl. Kunstsymbolik.*
S. PATRICE, évêque.	464	
Chassant des reptiles.		*Arbor Pastoralis.*
Serpents à ses pieds.		*Ikonographie.*
Un bûcher et des flammes devant lui.		*Die Attribute.*
S. PAUL, apôtre.	65	
Appuyé sur une épée ou tenant une épée.		Monum. très-nombreux. — Peintures sur verre, Bourges, Tours, etc.
Tenant deux épées.		Primer, 1516.
Une épée et un livre.		Panneaux sculptés à Filby.
S. PAUL, premier ermite.	342	
Corbeau lui apportant un pain.		*Arbor Pastoralis.*
Partageant son pain avec saint Antoine.		*Catal. sanctorum.*
Portant un manteau formé de feuilles de palmier.		*Solitudo.*
S. PAUL de Constantinople.	350	
Une étole dans sa main.		*Ikonographie.*
S. PERPET, évêque de Tours.		
Dirigeant la construction d'une église.		
Ste PERPÉTUE, martyre.	203	
Une vache féroce à côté d'elle.		*Ikonographie.*
S. PHILIPPE, apôtre.	vers 80	
Une corbeille dans sa main.		Monum. sculptés, à Marsham, à Ringland, à Irstead, à Lessingham, etc.
Une corbeille remplie de pain.		
Tenant deux pains et une croix.		N. Tuddenham, vitrail peint à une fenêtre du chœur.
Tenant trois pains dans sa main		Trunch, Rood-Screen.
Une lance et une double croix.		
S. PHILIPPE de Néri.	1595	
Un rosaire dans sa main.		
S. PIERRE, apôtre.	65	
Une clef d'or dans sa main.		Nombreux mon. du moyen âge dans

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
2 clefs d'or.		tout l'univers catholique
Une clef d'or et une clef d'argent.		
2 clefs et un livre ouvert dans lequel on lit : *Credo in Deum Patrem omnipotentem.*		Statues à Alby, à Trunch, en Angleterre, etc.
S. POLYCARPE, év., mart.	166	
Bûcher en flammes près de lui.		*Ikonographie.*
Ste PULCHÉRIE, impér.	453	
Tenant un sceptre et un lis.		
S. QUENTIN, mart.	287	
Les mains attachées derrière le dos, longs clous enfoncés dans les épaules.		Heures mss.; statue à l'église de Saint-Quentin (Vermandois).
Une broche.		Peintures françaises et flamandes.
Ste RADÉGONDE, reine.	590	
Couronnée; vêtue d'un manteau semé de fleurs de lis.		Poitiers, vitrail dans son église.
Couronnée; tenant en main un sceptre surmonté d'une fleur de lis.		*Ibid.*
Une couronne à ses pieds.		*Die Attribute.*
Ste REINE, vierge et mart.	IIIe siècle.	
Un agneau à ses pieds.		
S. REMI, év.	545	
Portant les saintes huiles.		Monum. de la cath. de Chartres.
Colombe lui apportant le saint chrême.		*Arbor Pastoralis.*
S. RIEUL, év.	130	
Des grenouilles devant lui.		*Christl. Kunstsymbolik.*
S. ROCH.	1327 ou 1348	
En pèlerin; pustule pestilentielle sur la jambe, un chien à côté de lui, tenant un pain.		Tableaux sur verre, sculptures sur bois, Venise, Stalham, Rood-Screen.
En pèlerin; un chien léchant ses plaies.		*Die Heiligenbilder.*
S. ROMAIN, év.	639	
Dragon ou gargouille à côté de lui.		*Die Attribute.*
Conduisant un dragon attaché par le cou avec son étole.		Vitraux peints de Rouen. — *Die Heiligenbilder.*
Ste ROSALIE, vierge.	1617	
Recevant un chapelet de roses de la sainte Vierge Marie.		
Couronne de roses blanches sur sa tête.		*Die Attribute.*
Ste ROSE de Viterbe, vierge.	1261	
Roses dans sa main ou dans son tablier.		*Ikonographie.*
Ste SCHOLASTIQUE, vierge.	542	
Un crucifix dans sa main: son âme monte au ciel sous la forme d'une colombe.		
S. SÉBALD.	VIIIe siècle.	
En pèlerin, et tenant une église dans sa main.		*Liber Chronicarum;* Nuremberg.
S. SÉBASTIEN, mart.	288	
Tenant des flèches à la main.		*Lib. Chronicarum.*
A genoux et offrant au ciel deux flèches qu'il tient à la main.		Monum. italiens.
S. SÉVÈRE de Ravenne, év.	390	
Une colombe sur son épaule.		*Die Attribute.*
S. SÉVÈRE d'Avranches, év.	VIe siècle.	
Un cheval à côté de lui.		*Ikonographie.*
S. SÉVERIN, év.	482	
Une église dans sa main.		*Ikonographie.*
S. SIMON, apôtre.		
Un poisson dans sa main		Monum. sculptés en Angleterre.
Une scie dans sa main.		*Catal. sanctorum;* statue à la cath. d'Exeter; Heures par J. Quentin, 1522; très-nombreux monum. en France.
Ste SUZANNE, vierge, mart.	295	
Une couronne et une épée.		*Ikonographie.*

SAINTS AVEC LEURS EMBLÈMES.	Ann. de J.-C.	SOURCES ET MONUMENTS.
S. THÉODORE d'Héraclée.	319	
Général romain. — Epée et dragon.		*Die Heiligenbilder.*
S. THÉODORE, év.	613	
A cheval, crocodile sous ses pieds.		Monnaies de Montserrat.
Ste THÉODORIE, vierge, mart.	308	
Une pierre dans sa main.		*Die Attribute.*
S. THOMAS, apôtre.		
Appuyé sur une pique ou une lance.		Très-nombreux monum.
S. THOMAS d'Aquin.	1274	
Une étoile sur sa poitrine.		B. Angelico da Fiesole.
Colombe à son oreille.		*Arbor Pastoralis.*
Colombe sur son épaule.		*Lib. Chronicarum.*
Un calice et une hostie devant lui.		*Ikonographie.*
Ste URSULE, vierge, mart.	ve siècle.	
Une flèche dans sa main.		*Liber Chronicarum.*
Couronnée: une flèche en main.		Vienne.
Une flèche : une bannière blanche.		
Avec une croix rouge.		
Une colombe à ses pieds.		*Die Attribute.*
S. (*Ursus*) OURS, mart.	300	
Une bannière et une épée.		*Die Heiligenbilder.*
Ste VALÉRIE, vierge, mart.	vers 250	
Portant dans ses mains sa tête couronnée.		Vitraux, cath. de Limoges.
S. VENANT de Tours.	vers 500	
Lions autour de lui.		*Die Attribute.*
S. VICTOR de Marseille, mart.	IIIe siècle.	
Une meule de moulin et une épée.		*Ikonographie.*
S. VINCENT, diacre mart.	304	
Diacre portant un gril.		Très-nombreux monuments.

EMBRASURE.— On appelle *embrasure* l'élargissement qui se pratique aux portes et aux fenêtres du côté de l'intérieur des appartements. Il sert à donner plus d'ouverture aux fenêtres et aux abat-jour. *Voy.* ABAT-JOUR, EBRASEMENT.

EMPATEMENT.—C'est la partie inférieure d'une muraille, et qui lui sert de base ou de soubassement : elle est ordinairement en saillie sur la partie supérieure de la muraille.

EMPATTEMENTS. — Espèce d'ornement usité dans l'architecture religieuse du moyen âge, destiné à rattacher le tore inférieur de la base d'une colonne au socle qui la soutient. *Voy.* BASE, APPENDICE. Les empattements ou *bases appendiculées* indiquent presque toujours la seconde moitié du XIIe siècle ou le commencement du XIIIe siècle. Ils sont généralement au nombre de quatre, quelquefois au nombre de huit, et placés aux angles. Les formes d'empattements sont assez variées : ce sont ordinairement des feuilles enroulées ou des feuillages étalés avec goût. Rien n'est plus élégant en ce genre que les empattements des colonnes et colonnettes à l'église de Candes, au diocèse de Tours, et à l'antique église abbatiale de Saint-Julien de Tours.

EMPLECTON.—Espèce d'appareil de construction. *Voy.* APPAREIL. En construisant leurs murs, lorsqu'ils n'avaient pas une épaisseur trop considérable, les Grecs les élevaient entièrement en pierres de taille; mais, lorsqu'ils devaient être très-épais, ils employaient l'*emplecton*, c'est-à-dire que l'on ne construisait en grosses pierres taillées que les murs extérieurs ou de face; quant aux pierres destinées à remplir le vide entre les murs de face, on ne les taillait point et on les plaçait dans un bain de mortier. Les Romains employaient aussi l'*emplecton* dans leurs constructions; mais ils y mettaient moins de soin que les Grecs.

ENCADREMENT.—Ensemble des moulures qui entourent un médaillon, une rosace, une fenêtre, un panneau sculpté de menuiserie. A l'époque de la Renaissance, les artistes ont sculpté en pierre des encadrements extrêmement ornés; au moyen âge, ils sont ordinairement formés de moulures plus ou moins compliquées, quelquefois de moulures accompagnées de guirlandes de feuillages.

ENCAUSTIQUE (PEINTURE A L'). — Dans son *Histoire de la peinture*, Em. David donne quelques détails sur la peinture à l'encaustique. Les procédés de l'encaustique au pinceau, dit-il (pag. 90), vainement cherchés pendant longtemps, sont à peu près connus depuis les expériences intéressantes de Réquéno, et pourront l'être encore mieux, si l'on rapproche les uns des autres les passages des écrivains de l'antiquité, qui s'y rapportent. Dans ce genre de peinture, la cire et les couleurs étaient mêlées à des substances résineuses, que nous trouvons désignées dans les auteurs sous le nom générique de *pharmaca*. Καὶ αἱ ὕλαι (ζωγράφου), κηρὸς, χρώματα, φάρμακα, ἄνθη : *Atque materiæ ipsæ (pictoris) cera, colores, pharmaca, pigmenta.* (Jul. Pol-

lux, *Onom.*, lib VII, cap. 28, segm. 128.) Ces substances étaient de la sarcocole, du bitume solide, du mastic et de l'encens. (Plin., lib. XII, cap. 17; lib. XIII, cap. 11; lib. XIV, cap. 20; lib. XVI, cap. 12; lib. XXIV, cap. 6; lib. XXXIV, cap. 4.) *Cauterium in pictorum instrumentis continetur, quo bituminationes et fortiores quæque conglutinationes coquuntur, maxime in ea pictura quæ ἐγκαυστικὴ appellatur.* La cire que ces gommes résineuses tenaient en dissolution formait avec elles le gluten dont la chaux tient lieu dans la fresque. Le mur bien sec recevait d'abord une couche d'huile, ensuite une seconde couche composée de poix grecque, de mastic ou d'autres matières de cette nature. Un réchaud, dont la face antérieure était plate, *cauterium*, présenté devant la muraille, en fondant de nouveau ces corps résineux, les faisait pénétrer dans le plâtre ou dans le mortier. Sur cette couche était appliquée l'*impression*, qui était un composé de cire, peut-être de mastic, et d'une matière colorante ordinairement blanche. C'est sur cette *impression* que l'artiste exécutait son ouvrage, sans le secours du feu, après avoir broyé ses couleurs à l'eau, avec le mélange de résine et de cire, qu'il avait auparavant fait durcir; quand la peinture était achevée, il la recouvrait d'un vernis dont la préparation était malheureusement le secret de chaque maître, mais qui, dans l'usage le plus général, dut être composé de cire vierge, de mastic et peut-être de quelque bitume liquide. Venait ensuite la *cautérisation* ou le brûlement, qui s'exécutait avec le réchaud employé à la première opération, et de la même manière. La chaleur, en pénétrant le vernis, la peinture qu'il recouvrait, l'impression et la couche préparatoire, jusqu'à faire *suer* le dehors (*ceram apprime cum pariete calefaciendo sudare cogat*), Vitruv., lib. VII, cap. 9. — *Ad sudorem usque*, Pline, lib. XXXIII, cap. 7), formait un seul tout de ces matières résineuses : de là le nom d'*encaustique*, *inustion* ou *brûlement intérieur*. On polissait enfin l'ouvrage avec un linge, soit à la chaleur affaiblie du réchaud, soit à celle d'un faisceau de bougie ; la surface acquérait, par cette dernière opération, l'éclat du marbre; et la peinture, garantie par la cire et la résine de l'humidité interne du mur et du contact de l'air, demeurait brillante et ineffaçable. *Voy.* Peintures des catacombes, Peinture murale.

ENCENSOIR. — I. Les encensoirs sont souvent mentionnés dans les saintes Ecritures, et nous savons qu'on en faisait usage fréquemment, sous l'ancienne loi, dans le temple de Salomon. Ainsi l'historien Josèphe nous apprend que Salomon fit faire vingt mille encensoirs d'or pour le temple de Jérusalem, qui servaient à offrir les parfums, et cinquante mille autres qui servaient à porter le feu. L'usage de l'encensoir découle naturellement de celui de l'encens que l'on a offert dans les temples dès la plus haute antiquité. La forme primitive de l'encensoir est un vase, d'une forme plus ou moins élégante, en métal, pour recevoir des charbons ardents sur lesquels l'encens pouvait brûler et répandre ses vapeurs odoriférantes. Lorsqu'on mit un couvercle sur ce vase, on le perça d'un grand nombre de petites ouvertures. Plus tard, enfin, afin de pouvoir balancer le vase, on le suspendit à des chaînes, ainsi que le couvercle. De là, la forme usitée dans nos églises, qui a toujours été la même, quant au fond, et qui a varié seulement par les ornements et les accessoires.

L'usage de l'encensoir dans nos cérémonies sacrées remonte au berceau même de l'Eglise. Les plus anciens écrivains ecclésiastiques en font mention sous les noms de *thymiaterium*, *thuricremium*, *incensorium*, *fumigatorium*. On a quelquefois appelé *incensorium*, la *navette*, ou le petit vase ordinairement en forme de petite nacelle, où l'on met l'encens broyé : le nom propre de la navette en latin est *acerra*. Dans les grandes églises, les encensoirs étaient souvent en or ou en argent. Constantin le Grand offrit à l'église de Saint-Jean de Latran deux encensoirs de l'or le plus pur, pesant 30 livres. Le même empereur donna au baptistère de Latran un encensoir de l'or le plus pur, pesant 10 livres, orné tout autour de pierres précieuses, au nombre de quarante-deux. Saint Sixte III donna à la basilique Libérienne un encensoir d'argent pesant 5 livres. Le pape Sergius, en 690, fit faire un grand encensoir d'or, avec des piliers et un couvercle, qui était suspendu devant l'image de saint Pierre ; on y faisait brûler de l'encens en abondance pendant la messe, au jour des principales fêtes. Charlemagne donna au monastère de Charroux trois croix d'or et sept encensoirs également d'or. Vers le même temps, dans le trésor du monastère de Saint-Trudon ou Tron, il y avait sept encensoirs d'argent et deux navettes de même métal. Dans le trésor de l'église de Mayence, selon la chronique de l'évêque Conrad, il y avait dix encensoirs d'argent doré, et un autre d'or qui pesait 3 livres ; il y avait aussi onze navettes, dont une était faite d'une pierre d'onyx, ressemblant à un dragon ; le creux pour mettre l'encens était sur le dos de l'animal, et tout autour de l'ouverture il y avait une bande d'argent portant une inscription en lettres grecques. Sur la tête du dragon, il y avait une grosse topaze, et deux escarboucles formaient les yeux. Riculfe, évêque d'Elne, en Roussillon, laissa à son église, en 915, deux encensoirs avec leurs chaînes d'argent. Dans le monastère de Centule ou de Saint-Riquier, en Picardie, il y avait, en 830, quatre encensoirs d'argent avec des ornements en or. (*Voy.* Evagrius, *Hist. ecclés.*, lib. IV, cap. 7.)

Avant de donner la description et l'indication d'encensoirs du moyen âge, qui sont parvenus jusqu'à nous, malgré les pertes innombrables que la religion et l'art ont faites sous ce rapport, nous placerons un curieux extrait de la *diversarum artium schedula*, du moine Théophile, qui vivait au XII[e] siècle. On y voit la manière dont les ouvriers-ar-

tistes de cette époque se servaient pour fabriquer des encensoirs de matières précieuses.

II.

« Si vous voulez fabriquer au marteau des encensoirs en or, en argent ou en cuivre, d'abord vous purifierez d'après le procédé indiqué; coulez dans des moules en fer deux, trois, quatre marcs, selon la quantité que vous voulez employer à la partie supérieure de l'encensoir..... Quand vous aurez développé la hauteur, avant de limiter la largeur, tracez-y des tours, savoir en haut une octogone avec un égal nombre de fenêtres, au-dessous quatre carrées, à chacune desquelles seront adaptées trois colonnettes, et entre elles deux fenêtres allongées: au milieu de celles-ci sur la colonne centrale sera une petite fenêtre ronde. Au-dessous en troisième lieu on fera huit autres tours, c'est-à-dire, quatre rondes répondant aux carrées supérieures, on y représentera des fleurs, des oiseaux, des animaux ou de petites fenêtres; entre elles quatre carrées en outre plus larges, ornées de bas-reliefs d'anges paraissant s'y reposer avec leurs ailes. Au-dessous, au point où le vase s'arrondit, on exécutera quatre arcs un peu allongés vers le haut; on y placera les quatre évangélistes, soit sous la figure d'anges, soit sous le symbole d'animaux : entre ces arcs, sur le bord même de la rondeur, seront quatre têtes fondues de lions ou d'hommes, à travers lesquelles passeront les chaînes. Ces choses disposées au moyen des outils et des marteaux, en dedans et en dehors, on les battra jusqu'à ce qu'elles soient entièrement formées; on les limera, on les raclera, on les fouillera avec les fers à creuser : c'est la partie supérieure de l'encensoir; on battra la partie inférieure et son pied; on y fera quatre arcs qui répondent à ceux du haut, et dans lesquels seront assis les quatre fleuves du paradis sous la forme humaine, avec leurs urnes, d'où semblera se répandre une eau ruisselante. Dans les angles où s'unissent les cercles, seront attachées les têtes de lions ou les figures d'hommes dont nous venons de parler, de manière qu'à la partie inférieure adhèrent les figures dans lesquelles seront fixées les chaînes et à la partie supérieure les crinières ou les chevelures par où passeront ces chaînes. Si le pied ne peut être battu avec la partie inférieure, on le fera à part, soit au marteau, soit au moule; on le posera avec la soudure mêlée d'argent et de cuivre, que nous avons indiquée. Le lis auquel on doit adapter l'anneau et attacher les chaînes au-dessus, se fera semblablement au marteau ou au moule; on l'ornera de fleurs, de petits oiseaux, d'animaux, suivant le genre de ce qui est au-dessous. » (*Diversarum artium schedula*, lib. III, cap. 59.)

III.

Suivant quelques auteurs, l'Eglise grecque aurait devancé l'Eglise latine dans l'usage des encensoirs portatifs avec des chaînes. Dans les plus anciennes peintures grecques-byzantines, les prêtres sont toujours représentés tenant de la main droite un encensoir avec des chaînes, et le livre des Evangiles. Cette opinion ne nous paraît pas en tout conforme aux documents historiques. Les faits que nous avons mentionnés plus haut semblent la démentir ou du moins en atténuer le sens absolu.

L'encensoir à chaînes se voit souvent dans le tympan des portes des églises bâties en style romano-byzantin, au XIIe siècle. On y remarque Notre-Seigneur vêtu du *peplum* et tenant d'une main le livre des Evangiles : il lève ordinairement la main droite dans l'attitude du pontife qui donne la bénédiction. Quand la figure de Jésus-Christ n'est pas entourée des figures symboliques des quatre évangélistes, il arrive ordinairement que deux anges placés de chaque côté tiennent des encensoirs en main. On en voit également dans beaucoup d'autres sujets du XIIe et du XIIIe siècle. M. Didron a publié, dans les *Annales archéologiques*, un charmant modèle de ce genre, copié sur les sculptures de la cathédrale de Chartres.

Tous les encensoirs sculptés dans les bas-reliefs de cette époque présentent une forme globulaire, et dans leur couronnement ou couvercle, l'image de petits toits et de tourelles dont les fenêtres à jour facilitaient la sortie de la fumée. Il en existe un, dans cette forme, et remontant à la fin du XIIe siècle, ou au commencement du XIIIe, dans la sacristie de la cathédrale de Trèves. Le dessin et la description en ont été publiés dans le *Bulletin monumental* dirigé par M. de Caumont, tom. IV, pag. 158 et suiv. En voici la description donnée par M. l'abbé Dupré :

« La partie supérieure de cet encensoir est un dôme octogonal, autour duquel règne une ceinture de tours fortifiées; au-dessous sont quatre grandes façades angulaires, qui se coupent à angle droit par le sommet : et dans les angles rentrants de cette façade surgissent quatre grosses tours qui dissimulent très-adroitement le grand espace vide qui y serait resté, et forment comme la base solide du système des fortifications qu'elles complètent.

« Sur le centre des quatre grandes faces principales se détachent autant d'hémisphères correspondants, qui donnent une tournure plus gracieuse et plus elliptique à l'ensemble de l'encensoir. C'est surtout dans les dessins qui ornent ces hémisphères que se révèle le goût byzantin. Sur deux côtés, ce sont des animaux fantastiques, et sur les deux autres, des figures de renard entrelacées dans des cercles garnis de fleurons, et semblant jouer ou se défier mutuellement. Et comme les interstices de ces dessins bizarres sont en creux, les reliefs n'en sont que plus nets et mieux accusés. C'est par ces espaces vides et par les fenêtres cintrées du couronnement supérieur que s'échappait la fumée. Divers petits ornements en saillie tendent à racheter la fuite trop brusque des bords les plus éloignés de la largeur, vers le point de jonction avec le pied de l'encensoir. Ce

pied, en argent, comme tout le reste, est légèrement gravé en dessus, et porte intérieurement une assez forte masse de plomb, probablement pour faciliter le balancement de l'encensoir dans les mains du thuriféraire. »

Le dessin d'un encensoir plus ancien encore que celui de Trèves a été publié dans les *Annales archéologiques*, tom. IV, pag. 393. Cet encensoir est en cuivre, à trois chaînes et à trois compartiments, comme Innocent III et Guillaume Durand semblent les préférer pour une raison mystique des plus profondes; car ils y voient le symbole de l'union du corps, de l'âme et de la divinité dans Jésus-Christ. *Nam sicut in thuribulo pars superior et inferior tribus catenulis uniuntur, ita tres in Christo sunt uniones quibus divinitas et humanitas conjunguntur. Unio carnis ad animam, unio divinitatis ad carnem, et unio divinitatis ad animam. Quidam autem quartam unionem assignant, videlicet deitatis ad compositum ex anima simul et carne; nam quædam thuribula quatuor habent catenulas.* (Innoc. III. *De sacro altaris mysterio*, lib. II, cap. 17.) L'ornementation végétale et animale de cet encensoir rappelle exactement celle des chapiteaux de nos églises élevées à la fin du XIIe siècle ou au commencement du XIIIe. Ces oiseaux, ces dragons et ces lions, qui mordent deux à deux les rinceaux où ils s'embarrassent, où ils s'enchevêtrent, se retrouvent à peu près identiques sur les chapiteaux du chœur et du sanctuaire de Saint-Germain-des-Prés; c'est l'époque où le roman va céder la place au gothique, ou le cintre alterne avec l'ogive.

Le couvercle est surmonté de trois petits personnages accroupis, regardant un ange assis sur un trône. Ces trois jeunes gens sont les trois Hébreux qui vivaient en captivité à Babylone, avec le prophète Daniel. Leurs noms sont écrits sur la bande de métal où posent leurs pieds. On y lit sans peine : ANANIAS, MISAEL, AZARIAS. L'ange tient à la main gauche un objet circulaire, que l'on retrouve à la main des anges dans le style byzantin, et qui est appelé *le sceau de Dieu*. Ananias, Misaël et Azarias louent Dieu qui les a délivrés de la flamme et de la mort: *Benedicite, Anania, Azaria, Misael, Domino; laudate et superexaltate eum in sæcula. Quia eruit nos de inferno, et salvos fecit de manu mortis, et liberavit nos de medio ardentis flammæ, et de medio ignis eruit nos.* (Dan. III, 88.) Un encensoir que l'on remplit de charbons ardents sur lesquels se consume l'encens, peut être comparé à une fournaise. C'est une idée charmante d'avoir ainsi représenté, comme sortant de cette petite fournaise et délivrés par l'ange de Dieu, les trois jeunes Hébreux de Babylone. Dans leur cantique, les trois enfants invitent la création entière à louer Dieu. L'encens n'est-il pas le symbole de la prière?

IV.

Les anciens encensoirs peuvent être regardés comme des pièces d'orfévrerie sur lesquelles l'art s'était exercé à reproduire des ornements gracieux et variés. Ces ornements étaient disposés de manière à laisser passer les nuages odoriférants de l'encens, sans que le goût de la symétrie fût en rien blessé par la distribution des jours et des pleins. On rencontre une grande quantité de modèles d'anciens encensoirs dans les vieux tableaux de l'école flamande et de l'école germanique. Un magnifique encensoir d'argent existe encore à la sacristie de la principale église de Louvain, et l'on s'en sert toujours dans les cérémonies de l'église. Une paire d'encensoirs d'argent fort curieux se trouvaient jadis à la cathédrale de Bâle et se trouvent aujourd'hui entre les mains d'un amateur, M. le colonel Theubet. Un encensoir de cuivre du XIIe siècle, qui avait été enrichi d'émaux, fut découvert il y a quelques années dans les ruines du château d'Alton : il est maintenant en possession du comte de Shreswbury. Il nous est impossible de donner ici le catalogue des objets de ce genre qui se trouvent à Paris dans les collections publiques ou privées.

V.

Nous allons finir cet article en donnant les extraits de quelques inventaires de riches églises, empruntés au *Monasticon anglicanum* de Dugdale.

Cathédrale de Lincoln. — « D'abord une paire de grands encensoirs, argent et or, avec têtes de léopards, avec six fenêtres; il y manque deux feuilles et un pinacle, et le sommet de trois pinacles, avec quatre chaînes d'argent non doré; avec un nœud auquel il manque une feuille, et ayant deux anneaux, un plus grand et un autre plus petit, pesant 88 onces et demi-quart. — *Item*, une paire d'encensoirs, argent et or, avec huit têtes de léopards sur le vase ou la coupe, et huit sur le couvercle, un nœud ou pomme et deux anneaux, pesant 53 onces et demie. — *Item*, une paire d'encensoirs, argent et or, avec trois têtes de léopard et une inscription: SOLI DEO HONOR ET GLORIA, avec quatre chaînes d'argent non doré et deux anneaux; il manque le sommet d'un pinacle, une partie du nœud d'un pinacle et une partie d'une fenêtre; le tout pesant 36 onces. — *Item*, deux paires d'encensoirs, argent et or, d'ouvrage ciselé et en bas-relief, avec quatre chaînes d'argent et deux anneaux; ayant six fenêtres et six pinacles; un pesant 39 onces, l'autre 33 onces. — *Item*, une navette, argent et or, avec deux couvercles, ayant deux têtes; il y manque six pinacles et une fleur; ayant une petite cuiller terminée d'un côté par une croix, pesant avec la cuiller 33 onces et un quart. — *Item*, deux paires d'encensoirs d'argent, d'ouvrage ciselé en relief, avec six pinacles et six fenêtres, chacun de ces encensoirs ayant quatre chaînes d'argent et deux anneaux. »

Cathédrale d'York. — « *Item*, deux grands encensoirs d'argent, avec les fenêtres supérieures émaillées, et têtes de léopards pour l'émission de la fumée; le don de lord Thomas Arundel, archevêque d'York, pesant

16 livres 6 onces et demie. — *Item*, un nouvel encensoir d'argent doré, avec de petites roses d'argent autour de la coquille supérieure; le don de M. Etienne Scrope, pesant 4 livres 8 onces et demie. — *Item*, deux encensoirs d'argent, de même forme, avec des fenêtres ouvertes sur la coquille supérieure, et contenant des coupes de fer travaillé; le don des exécuteurs de M. Robert Wildon, jadis trésorier de cette église, pesant 4 livres et demie. — *Item*, une navette d'argent pour contenir de l'encens, avec une cuiller d'argent doré, pesant 2 livres et demie. »

Cathédrale de Saint-Paul. — « Deux encensoirs d'argent, entièrement dorés à l'extérieur, avec des ornements gravés et en bas-relief, avec des festons pendants et des tourelles, et 16 petites clochettes d'argent suspendues, avec chaînes en argent non doré, pesant onze marcs 20 d. — *Item*, deux encensoirs d'argent, avec des chaînes en argent massif, ayant des ornements propres aux églises et des tourelles rondes, et des bandes ornées de dessins gravés pesant 17 marcs et demi. — *Item*, deux encensoirs d'argent, entièrement doré à l'extérieur, ornés de pommes de pin (*pinonato*), et des chaînes d'argent, non dorées, pesant 8 marcs et 5 s. — *Item*, deux encensoirs d'argent, dorés à l'extérieur, avec des chaînes d'argent non dorées, décorés d'ornements en spirale et de pommes de pin (*cocleato et pinonato*), pesant 5 marcs 9 s. — Une navette d'argent, en partie dorée et ornée de gravures, ayant une tête de dragon à l'extrémité supérieure, avec une cuiller et une petite chaîne d'argent, pesant 30 s. »

ENCORBELLEMENT. — On appelle *encorbellement* tout objet qui est en saillie sur le nu d'un mur et qui porte à faux. Dans les monuments du moyen âge on voit un grand nombre de parties bâties en encorbellement. Ces parties sont appuyées sur des consoles ou corbeaux, sur des chapiteaux, des figures, des feuillages ou des moulures, qui vont en diminuant jusqu'au niveau de la surface perpendiculaire de la muraille. On aperçoit fréquemment sur les flancs des églises, aux façades extérieures et même à l'intérieur, des tourelles, des cages d'escalier construites en encorbellement. A la cathédrale de Bourges, les chapelles absidales sont appuyées, à l'extérieur, sur un encorbellement hardi et très-bien bâti. Dans les châteaux, les murs d'enceinte des villes, les portes des abbayes, on voit aussi très-fréquemment des tourelles bâties en encorbellement.

ENDUIT. — Revêtement d'un mur construit en pierres irrégulières, en ciment, en plâtre, en stuc, soit pour lui donner seulement une surface unie, soit pour le préparer à recevoir une peinture à fresque, à l'encaustique ou à l'huile. On s'est servi d'enduits variés aussi bien dans l'architecture antique que dans l'architecture moderne et celle du moyen âge. Il est à noter que dans certains édifices du moyen âge, au XII^e et au XIII^e siècle, on a parfois recouvert d'un enduit les voûtes bâties en petites pierres non appareillées: on a ensuite figuré les appareils sur cet enduit avec un trait de couleur rougeâtre. Il y a des voûtes ainsi revêtues d'enduits à l'église abbatiale de Saint-Julien de Tours, commencée en 1224 et terminée au milieu du XIII^e siècle. Il y en a également à la cathédrale de Nevers.

ENDYTIS ou **Endothis.** — Ces mots signifient *couverture d'autel*, en latin *circitorium*. Voy. Couverture d'autel, Chasuble.

ENFAITEMENT. — Morceaux de plomb ou d'autre métal, ou de pierre, qui servent à couvrir le faîte des édifices. Il y a des enfaîtements évidés à jour et ornés. C'est la même chose que les crêtes. *Voy.* Crête.

ENFEU. — L'enfeu est à proprement parler un caveau funéraire pour enterrer les morts. De grandes niches, appelées *enfeus*, se font remarquer dans un grand nombre de chapelles; elles sont souvent pratiquées dans la partie inférieure du mur de clôture du chœur. Ces niches ou enfeus, quelquefois fort simples, quelquefois remarquables par leur ornementation, étaient préparés pour recevoir des tombes. On voit de ces enfeus qui ont un petit autel, dans le cube duquel est une cavité destinée à servir de sépulcre. Le droit d'enfeu était un droit seigneurial dans certaines provinces de France, avant la révolution de 1790. C'est ainsi que Maurice de Craon fit bâtir dans l'église des Cordeliers d'Angers la chapelle de Saint-Jean-Baptiste, et un enfeu pour la sépulture de ceux de sa maison. Ménage, dans son Histoire de Sablé, fait venir le mot *enfeu* du latin *infodicum* (Liv. IX, chap. 3).

ENGAGÉES (Colonnes). — Les *colonnes engagées* paraissent avoir une partie de leur épaisseur engagée dans une muraille ou dans un pilier. On en trouve beaucoup dans nos églises du moyen âge, depuis le XII^e siècle jusqu'à l'époque de la Renaissance. Il est même à remarquer que les colonnes isolées sont rares dans nos monuments chrétiens; en sorte que l'on pourrait considérer les *colonnes engagées* comme un des caractères les plus saillants de l'architecture religieuse. Les anciens, cependant, n'ignoraient pas l'emploi des *colonnes engagées* dans leurs édifices; mais ils en ont rarement fait usage. Dans les églises, l'engagement des colonnes est plus ou moins considérable: il varie du quart à la moitié de la circonférence. Les *colonnes engagées* au quart de la circonférence sont plus élégantes que les autres, qui sont lourdes, et dont le profil n'est pas assez libre.

ENGRENÉ. — Les claveaux engrenés sont ceux qui sont taillés de manière à s'emboîter les uns dans les autres, au moyen d'angles saillants et rentrants. *Voy.* Claveau.

ENROULEMENT. — Les enroulements sont des ornements diversifiés à l'infini qui s'enroulent ou se contournent en forme de spirale ou de volute. On appelle encore du même nom les ornements en S tracés sur les côtés des modillons ou des consoles, ainsi que les grands rinceaux contournés, qui sont si multipliés dans les arabesques. L'architecture romano-byzantine a fait un grand usage

des enroulements dans l'ornementation des édifices: on en connaît beaucoup de modèles différents qui se trouvent sur les chapiteaux, le fût et la base des colonnes. On retrouve également des enroulements dans l'ornementation des monuments du style ogival. Dans les vitraux peints et dans les grisailles du XIIIe siècle, on remarque aussi une grande quantité d'enroulements; il en est de même dans la serrurerie de cette époque. Le plus beau spécimen de cette dernière espèce d'enroulements se trouve aux pentures des portes de la cathédrale de Paris, dont le dessin et la gravure ont été publiés dans la *Monographie* de Paris. *Voy.* ARABESQUES.

L'antiquité faisait usage d'enroulements dans les édifices, sur les frises et sur les frontons; les volutes du chapiteau ionique et celles du chapiteau corinthien peuvent être regardées comme de véritables enroulements. L'art de la Renaissance a fait un emploi fréquent des enroulements: il est difficile d'imaginer une variété de formes plus multipliée et en même temps plus élégante que celle qui a été créée alors. Il y a bien loin de ces formes gracieuses et légères, aux formes lourdes et désagréables qui ont été en vogue, plus tard, dans l'architecture moderne.

ENTABLÉES (FEUILLES). — On désigne sous le nom de *feuilles entablées* de larges feuilles plus ou moins épanouies, plus ou moins multipliées, placées sous la saillie de l'entablement, ou plutôt de la corniche, dans les monuments de la période ogivale. Ces feuilles ont un caractère particulier suivant le style d'architecture en vigueur dans les édifices qu'elles sont destinées à décorer. Dès le XIIe siècle, on en voit apparaître en plusieurs endroits; mais ce n'est qu'au XIIIe siècle qu'elles se montrent à peu près constamment: elles furent conservées à la même place et dans la même intention jusqu'à la décadence du style à ogives. Dans le style ogival primitif, les feuilles entablées se recourbent à leur extrémité en forme de crochets et sont séparées par des feuilles variées, moins saillantes, et communément empruntées au règne végétal de notre pays. Au XIVe siècle ces sortes de feuilles sont largement étalées par bouquets régulièrement espacés. Enfin au XVe siècle et au commencement du XVIe, il y a sous la corniche supérieure des feuilles à divisions nombreuses, également réunies en bouquets élégants; mais à cette même époque, on voit souvent les feuilles entablées remplacées par des guirlandes légères de feuilles de vigne, de mauve frisée, de vigne vierge ou d'autres plantes prises à la flore indigène et exécutées avec une grande perfection de détails et une grande finesse d'imitation. Il faudrait nommer à peu près tous les monuments du moyen âge de style ogival, si l'on voulait citer des exemples de feuilles entablées. Nous citerons la cathédrale de Cologne comme l'édifice où elles ont été traitées avec le plus de soin et où on semble leur avoir accordé plus d'importance.

ENTABLEMENT. — L'entablement est une des parties essentielles de la façade antique, celle qui couronne l'ordre entier. Il est composé de trois parties, l'*architrave*, la *frise* et la *corniche*. La proportion la plus convenable pour l'entablement est de lui donner le quart de la hauteur des colonnes. L'*architrave* porte immédiatement sur les colonnes; la *frise* est la partie intermédiaire, enfin la *corniche* est la partie supérieure.

Les moulures, les profils, les ornements, les proportions de l'entablement varient selon les divers ordres d'architecture anciens.

L'architrave qui figure la principale poutre, posée horizontalement sur les chapiteaux pour supporter le plancher, est ordinairement formée dans les monuments antiques de longues pierres régnant de l'axe d'une colonne à l'axe de l'autre colonne. Lorsque cette disposition est rendue impossible par le trop petit volume des pierres, ou leur qualité trop peu résistante, l'architrave se construit avec des claveaux ou pierres cunéiformes bien appareillées.

La figure de l'architrave, dans l'ordre toscan, est une simple plate-bande ou face couronnée d'un filet. Au dorique, elle a deux bandes, ainsi qu'au composite, légèrement en saillie l'une sur l'autre. Dans l'ionique et le corinthien, elle en prend trois que couronne un talon. Au corinthien et au composite, ces bandes sont jointes par de petites moulures taillées d'ornements, ainsi que le couronnement; mais les bandes mêmes sont toujours lisses.

La frise qui simule l'épaisseur du plancher est aussi une plate-bande qui peut recevoir des ornements de plusieurs sortes.

Dans l'ordre dorique la frise est divisée par des *triglyphes* ou faibles saillies quadrangulaires qu'on suppose rappeler les poutres sur lesquelles porte le plancher, et dont l'extrémité est sillonnée par trois rainures ou petits canaux appelés *glyphes*, à deux biseaux tracés verticalement pour faciliter l'écoulement des eaux. Les triglyphes doivent être à distances égales entre elles, un au droit de chaque colonne, un autre au milieu de l'entre-colonnement (les architectes modernes en mettent deux pour obtenir plus d'écartement). L'espace carré ménagé entre deux triglyphes s'appelle *métope*. On croit que primitivement il demeurait ouvert. Depuis, on l'a fermé, et souvent décoré de sculptures, surtout d'un écu ou bouclier rond, souvenir de l'ancienne coutume de suspendre les boucliers aux voûtes des temples pendant la paix; d'autres fois de trophées, de figures et même de sujets historiés. Les métopes du Parthenon, et probablement de plus d'un autre temple antique, étaient des plaques de marbre travaillées dans l'atelier de l'artiste, et qui se glissaient à leur place, après que l'artiste avait fait son travail, au moyen de coulisses réservées dans l'épaisseur des triglyphes. La frise corinthienne et composite, que rien n'interrompt, est susceptible de recevoir des figures, des feuillages en guirlandes ou en rinceaux, des

inscriptions et toutes sortes d'objets décoratifs. Des architectes, sur le déclin de l'art, ont même fait de la frise, alors légèrement convexe, un large cordon de feuillage entouré de rubans. Elle peut enfin complétement disparaître pour laisser porter la corniche immédiatement sur l'architrave. La première prend alors la dénomination de corniche architravée.

La corniche domine tout l'entablement, et doit supporter le toit. C'est ce qui fait que les architectes habiles évitent ordinairement d'en placer, lors même que plusieurs ordres sont superposés, là où l'on ne saurait supposer que le bâtiment puisse être terminé. Les membres de la corniche, dont les moulures peuvent être plus ou moins riches, sont : la cymaise ou cimaise, qui est la partie supérieure (dans le toscan, ce membre est un quart de rond au lieu d'être une moulure ondulée). Le larmier, qui est une moulure à bande lisse, quelquefois cannelée, destinée à laisser égoutter les eaux loin du mur ; à cette fin elle a beaucoup de saillie, et est bordée en dessous d'un petit canal d'isolement.

Le larmier est porté, dans l'architecture toscane, par un talon fort en retraite. Dans les ordres dorique ou composite, par des mutules représentant le bout des solives rampantes du toit ; dans l'ionique, par des denticules, et, dans le corinthien, par des modillons, quelquefois par des consoles. Mais ce dernier a aussi, au-dessous de ses modillons, un rang de petits denticules. La corniche est d'un module un quart pour le toscan, d'un module et demi pour le dorique, d'un module pour l'ionique, de deux modules pour le corinthien et le composite. Quelquefois la corniche s'unit immédiatement à l'architrave par la suppression de la frise. On l'appelle alors corniche architravée. Quand l'architecture ancienne procède par arcades, c'est alors l'architrave qui est supprimée.

La hauteur de l'entablement est ordinairement égale au quart de celle de la colonne, base et chapiteau compris. Dès le IV^{e} siècle, l'entablement s'altère et tend déjà à se réduire à la seule corniche. Là où on le conserve en apparence, ses proportions et ses profils lui donnent un caractère insolite, ainsi qu'on peut le voir dans quelques anciens monuments de nos provinces méridionales. Si là il persiste longtemps encore à conserver quelques traces de son origine, autre part il se réduit à la seule corniche supportée par des modillons ou corbeaux, d'abord de la forme rude et austère, décorés sous l'époque romane d'ornements inconnus des anciens. Assez souvent ces corbeaux portent de petites arcatures originairement à plein cintre, plus tard échancrées en créneaux renversés ou formées d'un trèfle déprimé, quelquefois alternant avec un maigre pilastre, ou par une colonnette.

La forme de la corniche se réduit quelquefois à une simple moulure carrée ou arrondie, portée par un chanfrein simple ou multiple, ou par une plate-bande en retraite, tantôt unie, tantôt ornée de têtes de clous. On voit cette plate-bande se découper en nébules ou en espèces de créneaux renversés, terminés par des corbeaux couronnant une zone inférieure de deux ou trois rangs tantôt de denticules, tantôt d'imbrications alternatives, à faces géométrales, ou à face angulaire.

Ces imbrications se montrent quelquefois au-dessous des corniches des premières églises gothiques, mais sous une forme plus aplatie.

Cette corniche est ordinairement portée par des corbeaux, de même que la corniche antique par ses modillons, au-dessous desquels règne, dans un assez grand nombre de monuments, en certaines provinces, une bande découpée soit de trèfles ou de rosettes à quatre, cinq ou six pétales enlevés dans l'épaisseur, et destinés à être remplis en mastic ou en pierre colorée ; soit de motifs d'ornementation fort diversifiés, juxtaposés et sans aucune liaison ou rapport entre eux (cette ornementation est plus particulière à l'architecture gothique qu'à l'architecture romane) ; là, enfin, composée de mosaïques bicolores, plus ou moins importantes. La corniche gothique prend plus d'élégance dans son profil que la corniche romane, et plus de richesse décorative. Le membre supérieur, en roide talus, est à la fois cimaise par la place qu'il occupe, et larmier par l'office qu'il remplit, ainsi que par le petit canal dont communément il est bordé en dessous, et qui se voit aussi sous la corniche romane. Au lieu de l'ancien larmier est une sorte de cavet ou une importante scotie, ornée, aux XII^{e} et XIII^{e} siècles, d'un rang ou de deux rangs de feuilles posées verticalement et dites entablées. Ces feuilles sont ordinairement des trèfles, ou des feuilles d'eau enroulées en crochets, ou petites volutes à leur extrémité, comme celui des chapiteaux ; un peu plus tard, on y voit apparaître des feuilles de persil, de fraisier, de chêne, de rosier, de violettes. Au XIV^{e} siècle, les feuillages s'inclinent et courent en rampant ; l'acanthe épineuse, le houx, le chardon, se montrent et font place, au XV^{e}, aux chicorées, aux choux frisés, et autres végétations analogues, quelquefois aussi à des rameaux naturels, qu'on peut voir, dans certains édifices, entremêlés d'animaux et de figurines. Au XVI^{e}, le caprice varie à l'infini la décoration de la corniche, tandis que la Renaissance commence à rappeler l'entablement antique.

Ni l'art roman, ni l'art gothique ne se sont fait scrupule de placer leurs entablements tronqués partout où ils l'ont jugé convenable, dans l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur.

ENTRE-COLONNEMENT. — L'entre-colonnement n'est autre chose que l'espace ou la distance qui se trouve entre les colonnes. On a cherché à réduire à des règles fixes l'espacement qui doit régner entre les colonnes des divers ordres ; mais il faut convenir que l'ob-

servation ne répond pas toujours exactement aux calculs qui ont été faits. Les règles données par Vitruve et par d'autres auteurs plus modernes peuvent servir à guider, jusqu'à un certain point; mais il faut se garder de leur accorder une autorité trop absolue. Il en est, d'ailleurs, de ce fait, comme de beaucoup d'autres en architecture; et ce serait se tromper fort que de croire que les anciens se soient assujettis à un canon fixe et invariable dans les proportions à donner à leurs monuments, comme on serait fondé à le penser d'après beaucoup d'ouvrages sur la théorie de l'art de bâtir. Il est reconnu que l'entre-colonnement observé avec régularité, communique à la façade des édifices beaucoup d'élégance et de grandeur : les anciens ont excellé, sous ce rapport, à ne point s'écarter des vraies conditions imposées par l'art. Mais au moyen âge, les architectes semblent ne s'être assujettis à aucune règle dans l'établissement des entre-colonnements. Les colonnes se rapprochent autour de l'abside, soit que cette partie de l'édifice soit bâtie sur le plan de l'octogone, soit qu'elle soit arrondie : mais dans les autres parties du monument, elles sont disposées plutôt d'après les besoins de la construction que d'après un système particulier bien arrêté. Il en est à peu près de même dans l'architecture ogivale, lorsque l'on fit usage de colonnes isolées et monocylindriques. Mais lorsque l'on employa les piliers cantonnés de colonnettes plus ou moins fortes, ce qui fut le plus ordinaire, les architectes établirent des entre-colonnements assez réguliers. C'est surtout dans les ouvertures des galeries que l'on remarque entre les colonnettes des espacements réguliers. Néanmoins, les constructeurs des édifices sacrés, au moyen âge, ne se sont jamais astreints à une symétrie sévère sous ce rapport. Nous avouons que ce fait n'est pas un mérite dans leurs œuvres, car la régularité parfaite appartient essentiellement à l'art de bâtir. Ce serait, suivant nous, faire une imitation malheureuse des monuments de l'ère ogivale, que de copier ces irrégularités et suivre ces inégalités dans la disposition des membres principaux d'un grand édifice.

ENTRE-COUPE. — L'*entre-coupe* est un terme d'architecture assez peu usité aujourd'hui, mais qui exprime l'intervalle vide dans deux voûtes qui sont l'une sur l'autre, en sorte que la douelle de la voûte supérieure prend naissance sur l'extra-dos de l'inférieure, qui y est quelquefois ouverte, comme au dôme des Invalides à Paris, où la calotte se détache des côtés de la tour du dôme. On fait souvent des *entre-coupes* pour suppléer à la charpente d'un dôme, en élevant une voûte, pour la décoration extérieure, au-dessus de la première qui paraîtrait trop écrasée au dehors, comme à Saint-Pierre de Rome et à plusieurs églises d'Italie.

ENTRELACÉS (Arcs). — Sur les murs extérieurs des édifices du XIIe siècle, on voit parfois des arcs plein-cintre entrelacés, de manière que le sommet des arcs forme des ogives, au point de jonction. Quelques antiquaires ont prétendu que cet entrelacement des arcs et cette production d'ogives avaient donné naissance à l'art ogival. C'est ainsi qu'ils expliquent l'origine de l'ogive, et c'est là que serait, selon eux, le véritable berceau du système ogival. Le vénérable docteur Milner, si remarquable par son érudition ecclésiastique et si connu des catholiques par son immortel ouvrage de controverse intitulé : *La fin de la controverse*, a développé cette idée dans son *Histoire de la cathédrale de Winchester*. Le même auteur, poussé en cela, comme la plupart de ses compatriotes, avance que cet entrelacement d'arcs est plus commun en Angleterre que partout ailleurs, et que c'est dans la Grande-Bretagne qu'on l'a observé en premier lieu, ce qui a conduit, en ce pays, à la découverte du style ogival ou *style anglais*. Nous ne partageons nullement l'opinion du savant écrivain anglais. Le style ogival n'a pas pris naissance en Angleterre et ce n'est pas par l'observation de l'entrelacement des arcs qu'il a commencé. Il suffit d'étudier les monuments romano-byzantins de transition au XIIe siècle, si nombreux en France, pour saisir, pour ainsi dire, l'origine et suivre les différents progrès de l'architecture qui prit de si vastes développements au XIIIe siècle. *Voy.* ANGLAIS (*Style*), OGIVE, OGIVAL.

ENTRELACS. — Les entrelacs sont des ornements composés de différentes parties qui s'entrelacent et forment ainsi des enroulements, des nœuds, des arabesques plus ou moins compliqués et plus ou moins élégants. Les entrelacs ont été en usage dans tous les styles d'architecture et dans toute sorte de systèmes de décoration. Rien n'est si commun que les entrelacs dans l'ornementation du style romano-byzantin au XIIe siècle. On en a exécuté sur pierre qui offrent une complication surprenante et dont les différentes parties sont entrecroisées avec un artifice ingénieux. Mais c'est surtout dans l'ornementation des vitraux peints les plus anciens que les entrelacs ont été communément employés. On peut même dire qu'ils en forment un des caractères les plus saillants. Nous en avons observé de ce genre dans les vitraux les plus anciens de la cathédrale du Mans, dans un médaillon de vitraux de la cathédrale de Tours : le P. A. Martin en a publié de nombreux et curieux spécimens, empruntés à différents monuments, dans sa *Monographie de la cathédrale de Bourges*.

Les artistes du moyen âge ont souvent employé les entrelacs dans certains travaux accessoires, comme les pentures de serrurerie qui garnissent la porte des grandes églises.

Nous devons ajouter que nous avons observé plusieurs fois des entrelacs fort compliqués, quoique d'un dessin assez grossier et d'une exécution barbare, sur des édifices qui nous ont paru remonter à une époque assez reculée. Ces entrelacs étaient tracés sur des fragments qui avaient appartenu évidemment à des monuments plus anciens en-

core que ceux dans lesquels ils se trouvaient encastrés. Nous les avons considérés comme des restes des ornements usités à la fin de la période romano-byzantine primordiale. Nous n'avons aucune certitude à cet égard ; mais nous avons lieu de croire cette observation fondée. Les plus curieux spécimens se voient aux églises de Saint-Mexme de Chinon, de Saint-Germain-sur-Vienne, et de Cravant, au diocèse de Tours.

ENTRE-MODILLON. — Espace compris entre les corbeaux ou modillons; il est égal dans toute l'étendue du membre d'architecture garni de modillons. Dans les édifices de la période romano-byzantine, surtout au XIIe siècle, les modillons sont souvent rattachés les uns aux autres par une espèce de petite arcade plus ou moins ornée, qui sert à recouvrir l'entre-modillon. Cette disposition est commune et d'un bon effet. On en trouve des exemples dans la plupart de nos monuments du centre de la France, bâtis durant la phase transitionnelle.

ENTRETIEN DES EGLISES. — *Voy.* RÉPARATION, RESTAURATION, BADIGEON, AMEUBLEMENT.

EPANNELER. — C'est abattre les arêtes d'une pierre pour lui donner une forme prismatique ou circulaire. C'est aussi ébaucher une moulure, ce qui se fait en donnant à l'objet une forme prismatique dont chaque plan correspond à la saillie des moulures à exécuter.

A l'église de Balan, au diocèse de Tours, on voit au portail qui date du XIe siècle, d'un côté une colonne ronde et du côté opposé une colonne à huit pans. Cette dernière colonne n'était pas encore terminée, sans doute, lorsqu'elle a été placée au portail d'entrée : on avait commencé à l'épanneler.

On remarque dans un grand nombre d'églises du XVe siècle et surtout de la fin de ce même siècle, ou du commencement du XVIe siècle des piliers à plusieurs pans. La forme en est achevée et ils n'étaient pas destinés à être ronds ; on dit quelquefois, cependant, qu'ils sont *épannelés*.

EPERON. — L'éperon est la forme primitive et la plus simple du contrefort. Il consiste ordinairement en une saillie plus ou moins considérable, mais il n'est jamais isolé de la muraille, comme certaines espèces de contreforts. *Voy.* CONTREFORT. L'éperon est donc un pilier de pierre ou de maçonnerie, construit en dehors d'un mur pour en assurer la solidité. On donne communément aux éperons une forme pyramidale et le sommet se termine par un rempart recouvert de petits ressauts ou larmiers.

ÉPI. — Dès le XVe siècle le mot *épi* était employé pour désigner un ornement qui s'élevait aux angles des couvertures des églises et des maisons particulières, et qui servait également à terminer l'extrémité des crêtes. Tous les édifices de quelque importance, églises ou châteaux, au XVe siècle et au XVIe, étaient surmontés de crêtes et d'épis. Malheureusement la plupart des épis ont disparu : on n'en connaît qu'un assez petit nombre de modèles. Au XVe siècle, quelques épis consistent en une rosace, rappelant celles que l'on voit aux clefs de voûtes des constructions de cette même époque. Elle est percée au centre par une grosse tige, laquelle offre, dans les épis complets, une pyramide quadrangulaire accompagnée de chardons ou crochets, qui ressemble beaucoup à celles dont les églises gothiques sont hérissées. A cette occasion, nous dirons que toujours l'on a reproduit en plomb ce que l'on faisait en pierre, quant aux moulures et aux feuillages, en suivant les types d'ornementation propres à chaque époque. Un épi de cette espèce, très-bien conservé, existe sur le faîte de la chapelle de la Sainte-Vierge à la cathédrale d'Evreux. Il s'en trouve un autre sur l'église de la Madeleine, à Verneuil, diocèse d'Évreux ; et un troisième se voit sur la chapelle de l'hospice d'Orbec, département du Calvados.

L'époque de la Renaissance a placé un grand nombre d'épis sur le comble des maisons. C'est de ce temps que nous possédons actuellement le plus grand nombre de modèles différents. Les artistes y ont déployé beaucoup de goût. La forme la plus commune peut être ainsi décrite : Sur une base, le plus souvent carrée, plus haute que large, à moulures, ornée sur ses faces de petits mascarons ou de cartels, s'élève un candélabre, un vase élégant, une corbeille ou une urne aux formes élancées, d'où s'échappent des feuillages, des fleurs ou des fruits. Cette base supporte aussi quelquefois des figurines. Les différentes pièces qui composent l'épi sont maintenues par une tige de fer qui les traverse, et qui, à son extrémité inférieure, se partage en quatre branches pour étreindre, si l'on peut ainsi dire, le poinçon sur lequel l'épi entier est fixé : cette pièce de bois s'appelle également *épi*. Nous indiquerons les endroits où se trouvent présentement les plus curieux épis. A Amiens, sur la cathédrale et sur la chapelle des Machabées, épis du XVe siècle ; à Aumale, sur l'église, épi du XVIe siècle ; à Auxerre, près de la cathédrale, épi du XVe siècle; à Rouen, sur la chapelle de la Sainte-Vierge, épi de la Renaissance. Sur la toiture des châteaux on rencontre un certain nombre de beaux épis du XVe siècle et de la Renaissance.

Il y une certaine disposition de pierres que l'on appelle *appareil en épi*. Voy. APPAREIL

ÉPISTYLE. — Les Grecs nommaient *épistyle, epistylium,* ce qu'on appelle maintenant *architrave*, c'est-à-dire la pierre ou la pièce de bois qui pose sur le chapiteau des colonnes.

ÉPITAPHE. — On appelle quelquefois *épitaphe* un petit monument d'architecture ou de sculpture, avec buste et figures symboliques, qui se plaçait sur les murailles à l'intérieur des églises ou dans les cimetières. Quant aux épitaphes ou inscriptions placées sur les tombeaux, nous n'avons point à en parler. *Voy.* CATACOMBES, BANDEROLE, INSCRIPTIONS.

ÉPOQUE. — I. Winckelmann le premier a

cherché à établir des *époques* dans l'histoire de l'art chez les anciens, d'après l'étude des auteurs classiques et des monuments eux-mêmes. Les appréciations de cet écrivain sont fort savantes et font autorité ; il ne faudrait pas néanmoins y attacher une importance trop grande, attendu que des découvertes nouvelles ont pu apporter des modifications aux conclusions qu'il a tirées de ses études et de ses observations. *Voy*. Classification.

II. Les caractères de l'architecture, au moyen âge, se déterminent surtout par *époques* et non par des *ordres* comme l'architecture ancienne. Chaque époque a sa physionomie particulière : on la reconnaît jusque dans les moindres détails, à l'aide d'une étude attentive. Quand il s'agit de la restauration d'un édifice religieux du moyen âge, ou d'une réparation à pratiquer à quelques-unes de ses parties, il n'est pas plus permis de s'écarter des caractères propres à l'époque à laquelle il appartient, que de s'éloigner dans un ordre imité de l'antique, des profils ou des proportions qui lui conviennent spécialement. *Voy*. Age des monuments et Classification.

A l'article Classification, nous avons indiqué le système adopté par les archéologues modernes, nous n'y reviendrons pas. Nous ajouterons seulement quelques détails sur la classification adoptée par le comité historique des arts et monuments, qui s'appuie sur les Périodes et les Epoques.

Ire PÉRIODE.

Depuis l'établissement du Christianisme jusqu'au xe siècle.	*Style Latin*, appelé aussi Gallo-Romain. Imitation plus ou moins imparfaite de l'architecture antique. *Style Byzantin*, né à Constantinople au vie siècle, dont l'église de Sainte-Sophie est considérée comme le plus beau type.

Époques.	Mérovingienne	où l'influence de l'art romain se fait seule sentir, quoique l'art se dénature beaucoup.
	Carlovingienne	où l'imagination des artistes grecs, chassés par les iconoclastes, ou appelés par Charlemagne, commence à faire sentir les influences de l'art byzantin.

IIe PÉRIODE.

Du xe siècle jusqu'au xiiie, style roman.

Époques.	xie siècle.	où l'art transformé prend un caractère qui lui est propre, quoique formé du mélange de l'art antique et de l'art néo-grec.
	xiie siècle.	où les influences orientales énergiquement ravivées par le retour des croisades, donnent à l'art un nouvel épanouissement, une richesse et une finesse inusitées précédemment dans l'ornementation et l'exécution.

IIIe PÉRIODE.

De la fin du xiie siècle jusqu'au milieu du xvie : style ogival.

Époques.	xiiie siècle, style ogival primitif ou à lancettes. xive siècle, style ogival secondaire ou rayonnant. xve siècle, style ogival tertiaire ou flamboyant. Ce style se continue durant les premières années du xvie siècle, en s'enrichissant d'ornements plus nombreux et plus fins.

IVe PÉRIODE

Du commencement du xvie siècle jusqu'au milieu du xviie : Renaissance.

Époques.	1re moitié du xvie siècle.	Mélange du style grec avec le style ogival ; caractères propres à la Renaissance française.
	De la 2e moitié du xvie siècle jusqu'au milieu du xviie.	L'art abandonne toutes les traditions de la période ogivale ; il conserve néanmoins encore des formes et des détails inconnus aux anciens.

EQUESTRES (Statues). — Sur le frontispice de quelques églises de la période romano-byzantine on voit des statues équestres, d'une grande dimension, sculptées en ronde-bosse à la place d'honneur, comme à Civray, en Poitou, et foulant ordinairement un homme sous les pieds de leur cheval. Ce sujet a été l'objet de discussions intéressantes, au congrès archéologique tenu à Lille en 1845 : nous devons en donner ici une courte analyse. Antérieurement à la session de la *Société française pour la conservation des monuments historiques*, tenue à Lille, et que nous venons de mentionner, un habile antiquaire, M. de Chergé, avait essayé d'expliquer la présence des statues équestres au portail de certaines églises du xie siècle et du xiie. Il y voyait la figure des fondateurs des églises, et il appuyait son opinion sur des conjectures fort ingénieuses. La présence d'un personnage foulé aux pieds du cheval était un symbole de la puissance féodale et des droits des seigneurs sur la personne de leurs vassaux. MM. Duval et Jourdain d'Amiens combattirent cette opinion en disant que, sur les monuments du moyen âge, on ne rencontrait jamais la figure des fondateurs, mais seulement celle des saints, ou des représentations historiques ou symboliques tirées de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ce n'est, en effet, que dans de très-rares exceptions que l'on rencontre le portrait des fondateurs au frontispice des monuments religieux. Il suffit toutefois que le fait existe et qu'il ait été constaté, pour que le sentiment émis par MM. Duval et Jour-

dain soit regardé comme trop absolu. C'est ce que M. de Chergé a démontré avec beaucoup de vivacité : il a cité en même temps deux faits tirés de l'archéologie du Poitou et fort curieux. « A sept lieues de Poitiers, dit-il, au milieu des ronces et des herbes sauvages s'élèvent les ruines de l'antique abbaye de Moreaux. La façade du côté de l'ouest subsiste encore assez intacte pour être étudiée avec fruit. Son portail roman, ses contreforts, tout accuse le système de construction du XII^e siècle et un ensemble harmonieux complet sans sutures ni raccords. Aux deux côtés de ce portail, sont sculptés en forte saillie, à droite un lion, à gauche un bœuf. C'est une réminiscence des lions et des bœufs qui supportaient les bassins placés à l'entrée du temple de Salomon. En preuve, lisez cette inscription gravée en belles lettres capitales sur l'un des voussoirs :

UT : FVIT : INTROITVS : TEMPLI :
SCI : SALOMONIS SIC : EST :
ISTIVS : IN MEDIO : BOVIS : ATQ. :
LEONIS :

A Moreaux, ce bœuf, ce lion, servent de piédestaux à deux statues décorées des insignes de la dignité épiscopale dont furent revêtus, durant leur vie, les personnages qu'elles représentent. Au dessous, on lit les inscriptions suivantes, d'un côté :

D'S MISEREATVR GVIL'MI : ADALELMI
PICTAVENSIS EPI : ARNAVDI :
ARCHIDIACONI : PAT : NR.

De l'autre côté :

D'S MISEREATVR : GRIMOARDI :
PICTAVENSIS EPI : ET : ARNAVDI
ARCHIDIACONI : PAT : NR.

« Ce Guillaume Adalelme, évêque de Poitiers, est mort en 1140, et Grimoard, évêque de Poitiers, est mort en 1141 ou 1142. Ni l'un ni l'autre n'a été canonisé ; et pourtant, si l'on en juge par la construction de l'église de Moreaux, ce fut peu après le décès de ces prélats que les moines reconnaissants accordèrent à leurs images la place d'honneur qu'ils occupent, en mémoire de quelques bienfaits signalés.

« Or ceci se passait au milieu du XII^e siècle, époque qui coïncide parfaitement avec la date présumée de la construction de la plupart des façades où se voient les statues équestres. La conclusion à tirer de ce simple rapprochement, continue M. de Chergé, me paraît rigoureuse : à Moreaux, les fondateurs, personnages religieux, brillent au fond du temple qu'ils ont construit ou doté, décorés des insignes de la puissance religieuse ; à Civray, à Melle, les fondateurs laïques sont représentés avec les attributs de la puissance temporelle. » (*Séances gén. tenues à Lille*, pag. 70 et suiv.)

M. Duval et M. Didron y voient la représentation d'un fait tiré soit de la Bible, par exemple le châtiment d'Héliodore, dans le temple de Jérusalem, soit de la vie des saints, comme le fait si connu de saint Martin à cheval, et coupant son manteau devant la porte de la ville d'Amiens pour en donner la moitié à un pauvre.

M. Lambron de Lignim a publié un savant mémoire sur cette question. Il a été inséré dans le volume du congrès archéologique de Lille, pag. 145. Il y soutient l'opinion émise par M. de Chergé, et y développe ses preuves d'une manière fort intéressante.

M. de Caumont, dans le même volume, pag. 80, a publié un dessin très-curieux d'une statue équestre du XII^e siècle, qui a été prise à une église romane et placée sur l'église de Saint-Etienne-le-Vieux, à Caen.

Nous devons ajouter ici, pour terminer cette analyse, qu'il est fort difficile de se prononcer en faveur d'une opinion, en condamnant l'opinion contraire. Nous inclinons à penser que les statues équestres, comme les autres statues qui décorent le frontispice des églises du moyen âge, représentent ordinairement des personnages empruntés à l'histoire de la religion plutôt qu'à l'histoire profane. Il ne faudrait pas toutefois être trop exclusif, et en plusieurs circonstances, l'interprétation de M. de Chergé et de M. Lambron pourrait être vraie.

ESCALIER. — Les architectes du moyen âge ont souvent excellé dans la manière à la fois ingénieuse et hardie dont ils ont bâti les escaliers. Nous n'avons aucune observation archéologique proprement dite à présenter sur les escaliers. Parmi les escaliers à rampes courbes on distingue les escaliers dits *en vis* ou *en limaçon* ; ce sont presque les seuls qui aient été employés au moyen âge. Le noyau existe quelquefois ; parfois il est à jour. Les escaliers qui conduisent aux parties supérieures de l'église, comme aux galeries, aux combles, au sommet des tours, sont communément enfermés dans des tours ou des tourelles, selon leur degré d'importance, et tournent en hélice sur un noyau ou pilier central, ordinairement cylindrique. Souvent les tours ou tourelles d'escalier, rondes ou octogones, sont ajoutées en hors-d'œuvre aux grosses tours, et quelques-unes sont entièrement découpées à jour.

Un des escaliers les plus remarquables des édifices en style ogival est, sans contredit, celui qui se trouve dans la tour septentrionale de l'église métropolitaine de Tours, et qui est connu sous le nom d'*Escalier-Royal*. Il est composé de 70 degrés ou marches, et le noyau repose sur une clef de voûte : les côtés ou pans de la voûte sont restés à jour ; de sorte que cet escalier semble appuyé en l'air. C'est un prodige de hardiesse admiré des connaisseurs.

L'escalier du château de Chambord, bâti à la Renaissance, est remarquable sous un autre rapport. Il est formé de deux spirales enroulées sur elles-mêmes de manière que deux personnes qui montent chacune par un escalier différent se voient et s'entendent, jusqu'au sommet de ce double escalier, sans se rencontrer.

ESONARTHEX. — Lorsque le narthex est divisé en deux parties dans le sens de la lar-

geur, on y distingue l'*exonarthex*, partie située vers l'extérieur, et l'*esonarthex*, partie placée vers l'intérieur. Ainsi, dans le temple célèbre de Sainte-Sophie, à Constantinople, l'exonarthex, de 60 mètres de long, sur 6 mètres de profondeur, présente quatre portes : deux de face ouvrent sur l'atrium, et deux latérales conduisent sous les portiques latéraux de l'atrium ; c'est là que les fidèles déposaient leurs chaussures. Les murailles en sont en briques et sans ornements. Il communique avec l'esonarthex par cinq portes fermées avec des ventaux de bronze ornés de croix. Cette seconde galerie, qui a 60 mètres de long sur 10 de large, est voûtée en berceau et présente un soubassement en marbre vert. La voûte était ornée de mosaïques ; l'une de ces peintures représentait l'archange saint Michel, son épée nue à la main et veillant à l'entrée du temple. Aux deux extrémités de l'*esonarthex*, deux portes conduisaient au dehors : l'une est en bronze; elle offre une inscription en lettres d'argent incrustées, et elle est décorée de méandres et de feuilles de vigne.

ESSENTE. — Un mode curieux de décoration des édifices a échappé jusqu'à présent à tous les archéologues ; il a été mentionné d'abord par M. de la Quérière. Ce mode consiste dans l'emploi, au XV^e siècle et au XVI^e, de l'*essente* ou de l'ardoise ingénieusement taillée et découpée, pour couvrir les parois extérieures des maisons de bois, ainsi que les tympans de leurs pignons et même les toitures.

On appelle *essentes* de petites planches, plus longues que larges, que l'on cloue les unes au-dessus des autres, comme on le fait des ardoises, pour revêtir les pans de bois et les clochers dans la campagne. On s'en sert encore pour couvrir les moulins à vent et quelques maisons dans la Basse-Normandie, parce qu'elles offrent plus de résistance que l'ardoise à l'action impétueuse des vents.

Quand on a voulu faire entrer l'essente, tout à la fois comme moyen de conservation de la charpente et comme décoration, on l'a taillée en dents de scie, en écailles de poisson, et on l'a assemblée de manière à composer des frises (emploi le plus ordinaire), ou de petits motifs d'ornements, tels que losanges, rosaces, etc., d'une façon assez curieuse, sur les différentes parties de la charpente.

Les *essentes* ont disparu de nos villes et de toutes les constructions à mesure que l'emploi de l'ardoise est devenu plus général. On en retrouve des vestiges aujourd'hui dans quelques villes anciennes, comme à Rouen, à Tours, à Beauvais, etc. Mais bientôt ces traces dernières auront elles-mêmes entièrement disparu.

ESTHÉTIQUE.—I. La plupart des écrivains, surtout les Allemands, qui ont traité de l'esthétique, sont entrés dans des considérations philosophiques plus ou moins obscures, plus ou moins fausses. Nous n'avons point à parler longuement de leurs ouvrages dans ce *Dictionnaire;* nous devons toutefois protester ici contre les principes et les conséquences qui y sont développés. La théorie du plus grand nombre de ces auteurs repose sur une philosophie vague, empruntée ordinairement aux idées panthéistiques de leurs plus célèbres penseurs ou rêveurs. Il en résulte un mélange inexplicable de spiritualisme et de matérialisme, et en même temps un langage dont il est difficile de comprendre les termes, faute de précision et d'explication préalable: une même expression, en effet, est prise dans des sens différents plusieurs fois en une seule page. Cette science de l'esthétique, ainsi entendue, sera toujours une science stérile. Quelle conséquence vraiment philosophique et vraiment utile pour l'art peut-on tirer d'une maxime comme celle-ci, par exemple : « LA TOTALITÉ DE L'IDÉE OBSCURE *préexiste à la production d'une œuvre d'art?* » Nous sommes intimement convaincu que les savants français, qui suivent les Allemands dans leurs recherches philosophiques sur l'esthétique, feront fausse route.

Au lieu de se lancer dans les théories de la philosophie de l'art, plusieurs écrivains, pleins d'érudition, de persévérance et de perspicacité, mais doués de trop d'imagination et d'enthousiasme, auraient rendu d'éminents services à la science archéologique, s'ils s'étaient contentés d'appliquer leur génie d'observation à l'étude des faits. Nous ne possédons pas encore assez de faits scientifiquement constatés pour que l'on puisse utilement généraliser les considérations qui paraissent s'y rapporter. Cette dernière réflexion s'applique spécialement à l'archéologie chrétienne.

Nous renvoyons le lecteur à l'article BEAU, où nous avons donné une courte analyse du *Traité du Beau* par le P. André. Nous ajouterons ici quelques pensées sur le même objet, tirées des écrits des Pères de l'Eglise.

Les saints Pères, lorsqu'ils parlent de la beauté humaine, nous la représentent avec les mêmes caractères que Socrate et Aristote : *Rien n'est beau que ce qui est bon.* Ce principe fondamental se retrouve à chaque instant dans leurs ouvrages. Καὶ ταὐτόν ἐστι τ'ἀγαθῷ τὸ καλόν. (S. Dion. *De divin. nom.* cap. 41, § 8.) Clément d'Alexandrie dit pareillement : Καὶ μόνον τὸ καλὸν δογματίσεται. (*Pædag.*, lib. II, cap. 12.) C'est bien là le principe professé par Socrate. Les Pères le faisaient rapporter à Dieu : Dieu est souverainement beau, parce qu'il est souverainement bon. Mais ils appliquaient aussi cette maxime, ainsi que Socrate, à tous les objets terrestres : Τὸ γὰρ ἑκάστου καὶ φυτοῦ καὶ ζώου κάλλος, ἐν τῇ ἑκάστου ἀρετῇ εἶναι συμβέβηκεν. *Uniuscujusque enim plantæ et animalis pulchritudo, in uniuscujusque virtute est posita.* (Clém. Alex. *ibid.*) Lactance, à l'exemple d'Hippocrate et de Galien, a composé un de ses écrits les plus éloquents pour en faire la démonstration sur chacune des parties de l'homme (*De opificio Dei*). Saint Ambroise, saint Grégoire de Nysse, Théodoret et les autres Pères ne négligent jamais de rappeler le même principe. *Deco-*

rum enim quod bonum, dit saint Ambroise. Qu'est-ce que le beau? se demande saint Grégoire de Nysse, et il répond à cette question : Ce qui est en tout point désirable (Greg. Nyss., *in Cant. cant.*, hom. 14). « Le beau accompli consiste dans l'unité, dit saint Augustin ; homme, qui es-tu, pour te flatter de le connaître ? Dieu seul voit l'unité absolue ; seul il est l'unité : faible créature, qu'il te suffise d'apprécier le convenable. Là est le beau pour toi, le seul beau dont puisse jouir ta nature mortelle. » (Aug., *de vera Relig.*)

II.

Dans l'architecture, dit A. G. Schlegel, dans ses *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux-arts*, pag. 52, on doit considérer : 1° les bases générales de la géométrie et de la mécanique ; 2° la symétrie ; 3° la proportion ; 4° l'ornement.

« L'obéissance aux lois de la géométrie et de la mécanique est d'une nécessité absolue. Les rapports géométriques doivent résulter de la combinaison des lignes droites et des lignes courbes ; et c'est par cette combinaison que l'on arrivera à satisfaire une des facultés naturelles de notre esprit, qui fait qu'il ne trouve de plaisir que là où il existe de la justesse dans les rapports. Par la régularité nous trouvons tout d'abord le rapport entre l'image et la pensée, tandis que l'irrégularité les confond à nos yeux. »

Ces premiers éléments géométriques se trouvent aussi bien dans le plan que dans l'élévation d'un édifice.

La symétrie n'est autre chose que l'accord qui existe entre les diverses parties d'un édifice et que l'œil peut saisir sans effort et à la première vue.

Le troisième élément de l'architecture est la proportion ; et nous entendons par là le rapport des dimensions, soit dans l'ensemble, soit dans les parties. Quelques théoriciens ont voulu établir de certaines proportions absolues ; mais si des peuples ont adopté quelque chose de semblable, on voit, par les modèles que les anciens nous ont laissés, qu'ils n'ont jamais reconnu ces lois qui deviendraient, pour ainsi dire, constitutives des rapports. L'imagination veut, pour ses créations, un libre champ ; et les Grecs, plus que tous les autres, avaient besoin d'une grande liberté dans les arts, pour développer les trésors de leur génie capricieux. Les proportions ne peuvent être que relatives.

Il n'y a que de fausses idées de proportions, et une admiration aveugle de l'antiquité, qui aient pu amener à l'idée exclusive qu'il n'y a de beau que l'architecture grecque, et que tout ce qui s'en éloigne est barbare. Les écrivains des derniers siècles n'ont pas même fait exception en faveur des plus beaux monuments gothiques. Mais, dans tout pays, l'architecture, comme les autres arts, a reçu un cachet particulier d'une croyance dominante, dont tous les ouvrages d'art ne sont que la traduction dans un monde visible.

Après avoir satisfait à toutes les conditions essentielles, pour terminer l'ouvrage, viennent les ornements qui seront le plus convenablement placés aux endroits où les parties de l'édifice se rattachent entre elles, où ses membres viennent s'articuler ; et dissimulant ainsi les points de jonction, ils en formeront un tout régulier

Résumons. Les lignes géométriques servent de bases fondamentales à l'architecture ; la symétrie en fait un ouvrage digne de l'esprit humain ; la proportion en règle les dimensions et le style ; l'ornement y met la dernière main et l'embellit.

ETAT DES ÉDIFICES DIOCÉSAINS EN FRANCE, en 1851. — M. de Contencin, directeur de l'administration des cultes, a publié, au commencement de l'année 1851, un *Rapport* présenté à M. le ministre de l'instruction publique et des cultes sur la situation des édifices religieux, et surtout des édifices diocésains. Ce rapport a jeté l'alarme parmi les amis de nos antiquités religieuses et nationales ; nos vieilles basiliques, dépouillées par la révolution, à peine entretenues matériellement dans quelques-unes de leurs parties, se trouvent dans le plus triste état de délabrement : plusieurs même menacent ruine. Il leur faut donc porter secours sans attendre.

Nous donnons ici plusieurs passages du remarquable rapport de M. de Contencin. Ce sera comme un *Etat des lieux*, dressé en 1851, et qui pourra servir de point de départ à ceux qui auront plus tard à étudier la même question, soit pour constater de plus grands ravages, soit pour constater les réparations.

« L'administration des cultes a 240 édifices à conserver, à restaurer ou à refaire à neuf, en totalité ou en partie, dont 80 cathédrales, autant d'évêchés et autant de séminaires.

« Pour ne parler d'abord que des premiers de ces édifices, ce sont les plus anciens, les plus hardis, les plus vastes et les plus délicats par leur construction ; ceux qui ont été le plus en butte aux mutilations et aux dévastations des anciennes guerres civiles et des modernes fureurs révolutionnaires ; les plus abandonnés longtemps par la négligence ; puis les plus compromis par les fâcheuses restaurations dont ils ont été l'objet ; et enfin, après tout, les plus admirables encore et les plus nécessaires des monuments qui couvrent le sol de notre pays.

« La cathédrale de Paris, seule, d'après un devis remis l'année dernière à l'administration par M. Viollet le Duc, son habile restaurateur, coûterait aujourd'hui à bâtir plus de 80 millions ; d'où on peut induire que l'ensemble des cathédrales représente une valeur de 2 milliards peut-être ; mais de 2 milliards dont le magnifique emploi dépasse toute valeur, parce qu'un tel emploi, œuvre de l'inspiration d'un autre âge, serait irréalisable aujourd'hui.

« C'est de ce précieux dépôt du passé, de sa conservation et de sa transmission à l'avenir, que l'administration des cultes se trouve chargée ; et lorsqu'à cette charge on

ajoute celle de l'entretien et de l'appropriation de quatre-vingts évêchés et d'autant de séminaires, dont plusieurs sont à refaire entièrement, on se demande si, sous la dénomination d'administration des cultes, il ne convient pas de voir une administration de grands travaux publics religieux.

« On a droit de s'étonner surtout, monsieur le ministre, de la modicité du chiffre affecté à ce grand service, chiffre inférieur à celui donné aux palais nationaux et bâtiments civils, qui, moins nombreux, moins anciens, et placés dans de bien meilleures conditions (je n'ai pas besoin de dire moins précieux et moins utiles), ne sauraient soutenir avec nos cathédrales aucune sérieuse comparaison.

« Un étrange préjugé a cours, sans qu'on s'en rende compte, à l'égard de ces antiques basiliques, et vient leur enlever l'attention et l'intérêt dont elles sont si dignes. Leur ancienneté même fait croire à leur perpétuité. Parce qu'elles ont précédé les générations modernes, on dirait qu'elles doivent nécessairement leur survivre sans qu'on ait besoin de les entretenir; qu'elles subsistent et se défendent d'elles-mêmes contre l'action du temps, comme si elles avaient fait avec lui un pacte de durée, ou comme si la foi des siècles qui les ont élevées était restée dans leur vaste corps pour les animer et les faire vivre de leur propre vie. Cette singulière illusion s'alimente de ses résultats : elle a fait négliger l'entretien des cathédrales, et cette négligence a habitué à croire que l'existence des cathédrales pouvait s'en accommoder; qu'elles étaient à l'épreuve de l'abandon; que si elles avaient dû tomber, elles seraient tombées déjà; qu'il suffit, en un mot, de ne pas les démolir pour assurer leur durée.

« La ruine, la chute imminente d'un grand nombre de ces monuments vient aujourd'hui rappeler qu'ils sont caducs comme tous les autres, et que si on ne se hâte de venir réparer les ravages accumulés de cette longue négligence, et de lui substituer un système régulier de conservation en rapport avec le vrai besoin, on s'expose à des pertes et à des charges incalculables.

« Il n'est personne qui ne puisse se convaincre par lui-même de la gravité de cette situation. Si l'on visite nos cathédrales, non pas en se promenant autour, mais en montant sur les voûtes, sur les terrasses, en examinant les détails de leur construction, on est épouvanté de voir partout des combles pourris, maintenus par des poteaux qui portent sur les voûtes; des chêneaux dépouillés de plomb ou recouverts de lames cent fois resoudées et cent fois déchirées; des flaques d'eau qui séjournent dans les rigoles, et qui, peu à peu, pénètrent les maçonneries; le salpêtre qui, de jour en jour, étend son action corrosive; les corniches, destinées à garantir les murs, écornées, laissant couler les eaux le long des parements; des meneaux de fenêtres maintenus au moyen de boulons et de colliers en fer; des joints ouverts, des placages cachant le développement du mal; des constructions particulières accolées au flanc des contreforts, des caves et des fosses d'aisances dans les fondations; des cours humides qui absorbent la pluie et entretiennent une humidité constante dans les soubassements; sur les terrasses des dalles brisées, déplacées et replacées avec parcimonie; partout des étais, du fer, des lézardes, des restaurations inachevées et d'autant plus nuisibles, des arcs-boutants qui fléchissent, des écoulements des eaux mal combinés, des conduits engorgés, partout enfin un entretien insuffisant. Voilà l'état général des cathédrales, sans parler des accidents majeurs survenus par suite de cet état dans un grand nombre de ces vieux monuments.

« Un coup d'œil rapide jeté sur leurs vicissitudes fera comprendre, monsieur le ministre, comment il doit nécessairement en être ainsi.

« Bâties la plupart pendant les XI^e, XII^e, XIII^e XIV^e et XV^e siècles, nos cathédrales se trouvent avoir aujourd'hui sept cents, six cents, cinq cents, quatre cents ou trois cents ans de durée. Les plus considérables, les plus vastes et les plus belles étaient à peine achevées, que les désastres, qui ont affligé notre pays pendant les XV^e et XVI^e siècles, ont commencé leur ruine, soit par l'abandon, soit par la dévastation.

« Pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, l'engouement pour un style d'architecture récemment adopté était tel, que les systèmes de restauration appliqué à ces édifices fut pour eux un malheur; non-seulement au point de vue de l'art, mais encore sous le rapport de leur solidité. Ils furent traités en dépit du principe de leur construction; on leur reprochait de n'être point en harmonie avec ce que l'on regardait alors comme le beau en architecture, et on les torturait pour les soumettre au goût du jour.

« En même temps, et à la faveur de ce discrédit, les chapitres laissèrent peu à peu s'établir autour de ces monuments une foule de constructions parasites, maisons, boutiques, appentis, qui, vendus depuis comme biens nationaux, sont devenus des propriétés particulières, extrêmement nuisibles à la conservation des cathédrales, en les privant de l'action de l'air et de l'écoulement des eaux.

« La Révolution vint enfin les dévaster officiellement; leurs couvertures, leurs vitraux, leurs plombs enlevés, laissèrent, pendant des années, la pluie, le vent, la neige, pénétrer ces vieilles bâtisses affaiblies et précipiter l'action du temps.

« Jusqu'à cette fatale époque, les cathédrales avaient, pour s'entretenir et se conserver, les ressources considérables des riches dotations dont elles étaient pourvues. La même main qui fit leur désastre les dépouilla de ces moyens de les réparer.

« Elles passèrent dès lors à la charge de l'Etat, qui se fit leur tuteur, et qui en contracta toutes les obligations.

« Lorsque le culte fut rétabli, tous ces grands édifices abandonnés et dévastés pen-

dant douze ans, demandaient des réparations immédiates. Non-seulement alors il fallait les préserver des intempéries, mais presque tout le mobilier nécessaire à l'exercice du culte était à réparer et à refaire. Il était difficile, en quelques années, de suffire à toutes ces dépenses, à une époque, d'ailleurs, où, l'eût-on pu, personne n'était bien en état de donner une idée exacte de la situation de ces édifices et des travaux à y exécuter. On alla donc au plus pressé ; on fit provisoirement les réparations les plus indispensables, plutôt pour mettre les cathédrales en état de servir immédiatement que pour les restaurer en elles-mêmes. On légua à l'avenir la charge de cette restauration, mais on la légua en la masquant sous des demi-mesures qui favorisèrent son aggravation.

« Une des causes qui y ont le plus contribué est le système d'abonnement auquel l'entretien des cathédrales a été soumis pendant de longues années. Ce système, qui consistait à allouer à chaque édifice diocésain une somme annuelle et fixe de 2, 3 ou 5,000 fr., dont l'emploi était abandonné aux autorités locales, eût été tout au plus admissible pour des édifices neufs, d'une construction simple et en parfait état ; mais, pour des cathédrales si anciennes, si vastes et si compromises par les causes de ruine qui avaient précédé, il faut le dire, ce système d'allocations tellement minimes qu'elles ressemblaient plutôt à une aumône qu'à une subvention, et d'abonnement tellement aveugle qu'on n'y rendait compte ni de l'objet ni de l'emploi, a été lui-même une dernière cause de ruine qui acheva de mettre les cathédrales dans l'état alarmant qu'elles présentent aujourd'hui.

« Il est vrai que sur le crédit général des édifices diocésains, qui ne s'élevait pas moins alors qu'à deux millions, des sommes assez considérables furent affectées à des travaux extraordinaires pour certaines cathédrales ; mais ces travaux, faits toujours en vue de satisfaire à un besoin ou à une influence du moment, sans connaître, la plupart du temps, l'état des édifices dans lesquels on les exécutait, furent le plus souvent désastreux ; témoins la cathédrale de Rouen, où une flèche en fonte fut montée sur une tour ébranlée, pendant que de tous côtés le monument menace ruine et tombe en poussière ; la cathédrale de Reims, où les travaux du sacre du roi Charles X furent une cause de dévastation pour cet édifice ; la cathédrale de Paris, où des sommes assez considérables furent employées à des restaurations en mastic, en dalles et en placages de pierre tendre fixée avec du plâtre et des clous ; la cathédrale de Séez, où les allocations accordées, au lieu de servir au besoin réel de cet édifice, dépourvu de fondations et qu'il faut reprendre en sous-œuvre, ne furent employées qu'à dénaturer toutes ses formes anciennes, sous prétexte de symétrie, et où la fonte, substituée à la pierre, y devient un agent de destruction ; la cathédrale de Chartres, où, après l'incendie, un comble en fer, recouvert de cuivre, vint remplacer l'ancienne charpente couverte en plomb, et laisse mouiller les voûtes de la façon la plus dangereuse, où tout le système ancien d'écoulement des eaux fut changé sans utilité, en mutilant les vieilles constructions ; la cathédrale de Bourges, où les fonds de l'Etat soldèrent des travaux sans nom et qui ont dénaturé la forme extérieure de ce monument ; la cathédrale de Luçon, où tous les piliers de la nef, repris par le milieu en blocage et en pierre tendre, s'affaissent et fléchissent aujourd'hui d'une manière effrayante ; et tant d'autres qu'il serait trop long d'énumérer.

« Un pareil état de choses devait éveiller et éveilla en effet l'attention de tous ceux qui avaient pris au sérieux, non-seulement ces édifices en eux-mêmes, mais les principes d'art qui avaient dirigé leur construction.

« Les Chambres, les journaux, les commissions, les artistes, les archéologues, les étrangers mêmes, s'élevèrent contre ces dispendieuses dégradations commises à l'égard de certaines cathédrales, et contre l'abandon également désastreux dans lequel on laissait les autres.

« L'administration s'émut ; elle voulut s'arrêter dans cette voie ; à la faveur du retour de l'opinion et du mouvement de l'art vers la science des constructions gothiques, elle voulut connaître la situation réelle de tous les édifices diocésains et s'occuper d'eux pour eux-mêmes.

« Le résultat de son investigation ne s'est pas fait longtemps attendre ; il s'accusait déjà lui-même ouvertement par des accidents et des ravages ostensibles dans la plupart de nos édifices religieux, et on ne peut plus aujourd'hui se dissimuler que ces grands monuments, la gloire et la richesse de la France, sont à bout de résistances à tant de causes de leur destruction, et qu'ils marchent rapidement vers leur chute.

« Il ne serait pas juste de faire retomber, d'une manière absolue, la responsabilité de ce résultat sur les administrations qui ont précédé, pas plus que sur les artistes qui ont dirigé les fâcheuses restaurations dont il a été parlé. Ce fut la faute de tout le monde, ou plutôt la faute du temps dont l'esprit n'était pas tourné vers l'appréciation et la science des constructions gothiques, qui ne diffèrent pas moins des autres constructions sous le rapport de leurs besoins essentiels et de leurs conditions de statique et de préservation, que sous celui du style, de l'ornementation et de l'archéologie.

« La renaissance de l'art de ces constructions est toute récente ; et en cela, comme en bien d'autres choses, c'est l'avantage de la stérilité même de notre temps, que si nous ne pouvons rien produire, du moins nous respectons et nous comprenons beaucoup mieux ce qui a été, et nous nous re-

phons sur le passé avec une activité d'autant plus fidèle qu'elle ne saurait être jalouse.

« Animée de cet esprit judicieux et modeste, une génération nouvelle d'artistes s'est dévouée à l'étude et au culte de nos vieux monuments, et elle est parvenue à les comprendre et à les restaurer avec une science et une habileté que ces édifices n'avaient pas eu le bonheur de rencontrer depuis leur origine, et qu'on dirait être le retour de l'esprit même qui présida à leur construction.

« Et, par un concours providentiel, ce retour a précisément lieu au moment où nos monuments religieux n'en peuvent plus, et sont, pour ainsi dire, arrivés à leur dernière heure. — Les ressources seules font défaut.

« Pour faire comprendre leur nécessité, je dois ici, monsieur le ministre, révéler par des chiffres toute l'étendue du mal et toute l'importance du remède qu'il réclame. Je le dois à ma responsabilité et à la vôtre, non moins qu'à l'intérêt du pays, qu'il est temps d'avertir de l'abîme de dépenses qu'il se creuse lui-même, si, par une prompte et intelligente résolution de sacrifices gradués et par là faciles, il ne vient enfin préserver d'une ruine imminente ses plus beaux et ses plus indispensables monuments.

« J'ai l'honneur de vous soumettre, avec le présent rapport, un tableau de la situation actuelle de cinquante-trois de nos cathédrales, avec des indications et des chiffres précis sur chacune d'elles, duquel il résulte que les travaux à y entreprendre sans plus de retard, si on ne veut les laisser tomber, doivent s'élever à une somme de 40 millions. (Ce tableau n'a pas été publié.)

« Les vingt-sept autres cathédrales ne sont pas mentionnées dans ce tableau ; moins importantes ou en meilleur état, elles ne demandent cependant pas moins, en moyenne, pour les empêcher de venir à l'état de ruine où sont la plupart des premières, qu'une somme de 200,000 fr. chacune, ce qui donne un total de 5,400,000 fr.

« En somme, 45,400,000 fr. pour le rétablissement complet des cathédrales, en laissant en dehors la reconstruction totale des trois cathédrales de Marseille, de Moulins et d'Ajaccio.

« Maintenant, monsieur le ministre, tous ces travaux, aussi bien que ceux à faire pour l'assainissement et la conservation des évêchés et des cathédrales, nécessitent l'acquisition des propriétés qui y sont accolées, ou dont l'emplacement doit servir à leur reconstruction. Cette opération d'*isolement*, surtout à l'égard des cathédrales, est des plus importantes, et doit précéder les autres. Les constructions parasites accolées à ces beaux monuments, outre qu'elles les déshonorent, hâtent leur ruine en empêchant les eaux pluviales de prendre leur cours, en minant leurs fondations et multipliant les causes d'incendie. Il en est même qui ne sont pas seulement accolées, mais creusées en quelque sorte dans l'épaisseur des murs des cathédrales, qui sont criblés de trous, d'armoires, de scellements de poutres, de fosses et de réduits. Comment connaître l'état des soubassements et des contreforts, comment surtout entreprendre de les réparer sans le déblaiement complet de leurs abords, par l'achat et l'enlèvement de toutes ces constructions qui les obstruent ?

« Total général, se rapportant à l'ensemble des travaux de restauration des édifices diocésains, pour les remettre sur le pied d'entretien, 80 millions.

« Voilà la vérité, monsieur le ministre, et pour ainsi dire le bilan de l'administration des cultes.

« Cette situation, toutefois, quelque grave qu'elle soit, n'est pas encore désastreuse pour nos finances, si on veut y pourvoir ; mais, ce qui est indubitable, c'est qu'elle va le devenir tous les jours, si on ne s'en inquiète pas et si on élude.

« L'emploi de ces 80 millions, en effet, peut être réparti sur vingt années, en affectant ainsi pour chacune d'elles 4 millions.

« Cette répartition ne saurait être réduite à de moindres proportions sans perdre toute son efficacité. Elle n'est pas arbitraire. Cette somme de 80 millions et cette durée de vingt ans sont en effet corrélatives. Ainsi, si au lieu de vingt ans on mettait trente ans, quarante ans à l'opération du rétablissement des édifices diocésains, ce ne serait pas 80 millions qu'il faudrait, mais 90 ou 100 millions, et plus peut-être. Par contre, si, au lieu de vingt ans, on ne voulait mettre que dix ans, la dépense totale pourrait n'être que de 75 ou 70 millions. Rien n'est plus aisé à comprendre que la loi de cette proportion. Ainsi, outre que le temps est destructeur et qu'on perd ce qu'on lui accorde, dans l'état où sont nos cathédrales, cette action du temps peut se trouver décuplée et centuplée par leur affaiblissement, et la dépense peut s'accroître par sa lenteur ou son défaut d'à-propos dans des proportions indéfinies. Avec le crédit annuel de 4 millions réclamé, il faudra même beaucoup d'économie et surtout une méthode suivie, une attention scrupuleuse de la part des architectes pour conduire les restaurations. Il ne faudra commencer un travail qu'avec la certitude de l'achever le plus promptement possible ; car, dans ces sortes de travaux, les retards se payent cher, les ajournements triplent une dépense ; souvent, faute d'une corniche neuve, on laisse un mur périr ; faute d'un chéneau placé à temps et comme il convient, ce ne sera pas la réparation d'une voûte ou d'un arc-boutant, mais leur reconstruction qu'il faudra entreprendre. Nous voyons souvent des parties d'architecture intacte détruites dans un espace de cinq ou dix ans, et dont le remplacement a coûté des sommes considérables faute d'une réparation de quelques centaines de francs faite à propos.

« Sous un autre rapport, une trop grande lenteur apportée dans l'exécution de certains travaux entraîne des pertes notables par les dépenses accessoires auxquelles cette lenteur donne lieu, et par les détériorations résul-

tant de la dénudation des parties de l'édifice soumises à la restauration et de celles qui les avoisinent. On ne peut se faire une idée exacte de l'étendue de ces fausses dépenses lorsque les travaux sont conduits avec trop de lenteur, ou au moyen de ressources annuelles trop faibles : les échafauds qui se pourrissent, les précautions provisoires qu'il faut prendre tous les hivers pour préserver les travaux en cours d'exécution, les ravalements ajournés qui laissent les constructions exposées aux intempéries, les maçonneries découvertes qu'il faut reprendre après la mauvaise saison, les écoulements d'eau qui se font mal sur des bâtisses non terminées : toutes ces causes augmentent d'autant plus les dépenses que les travaux se font avec plus de lenteur.

« Permettez-moi, monsieur le ministre, de citer un exemple :

« Dans plusieurs de nos cathédrales, à Beauvais, à Reims, à Chartres, à Amiens, il faut refaire les couvertures des bas-côtés et chapelles du chœur, ainsi que les chéneaux, et rétablir à neuf les anciens systèmes d'écoulement des eaux ; si l'allocation annuelle est suffisante, on entreprendra pendant une campagne, je le suppose, deux ou trois travées à la fois, c'est le moins qu'on puisse faire ; mais, pour rétablir ces couvertures, chéneaux, gargouilles, conduites, etc., il faut réparer les corniches qui les portent, les arcs-boutants qui sont au-dessus, les galeries qui y touchent. Il sera donc nécessaire, si les allocations annuelles sont insuffisantes, de découvrir, faire tous les travaux de maçonnerie, puis recouvrir provisoirement en planches, en toiles ou de toute autre manière pour passer l'hiver ; découvrir de nouveau à la campagne suivante, réparer le dommage causé par les gelées, et établir enfin les couvertures définitives. Le monument souffrira beaucoup, et on aura ajouté aux dépenses réelles, aux dépenses qui laissent une trace, de fausses dépenses, des dépenses provisoires perdues pour tout le monde.

« Dira-t-on que l'on concentrera les ressources sur une ou deux cathédrales, de manière à y exécuter les travaux rapidement, et qu'on ajournera les travaux réclamés par les autres ? Mais un travail de la nature de celui que je viens de citer pour exemple, mené sur un seul édifice, avec des allocations raisonnables, ne durera pas moins de cinq ou six ans, puisqu'il faut l'étendre sur onze ou treize travées ; pendant ce temps, les dégradations s'aggraveront dans les autres cathédrales, et enfin, quand on arrivera aux dernières, ce ne sera plus une restauration qu'il faudra entreprendre, mais une reconstruction presque totale ; ce ne sera plus 4 ou 500,000 francs qu'il faudra dépenser pour chacune d'elles, mais 1 million, 2 millions peut-être, comme il le faut à l'heure qu'il est pour Rouen, pour Reims, pour Sens et pour Beauvais. On ne saurait le dissimuler, ces monuments, tous à peu près du même âge, ayant tous subi les mêmes dégradations et également souffert des mêmes causes de ruine, sont arrivés à un moment où il devient nécessaire de les consolider sérieusement, avec économie sans doute, mais sans parcimonie, sous peine de les voir tous périr à peu près en même temps, et de se trouver entraîné à des dépenses cent fois plus considérables que celles qu'on aura voulu éviter.

« La répartition en vingt années des 80 millions nécessaires pour le rétablissement des édifices diocésains, soit 4 millions par année, pendant cet espace de temps, a donc sa raison dans l'état de ces édifices et dans la nature des travaux qu'on doit y exécuter. Elle a été calculée de manière à rendre cette grande opération possible dans l'intérêt de ces édifices et des finances de l'Etat. Etendue sur plus de vingt ans, cette somme de 80 millions ne suffirait plus à son objet, et l'augmentation de dépense qui résulterait pour l'Etat de cette fausse économie devient incalculable ; resserrée sur moins de vingt ans, elle pèserait trop lourdement sur chaque exercice, et ne pourrait pas même être dépensée au delà d'une certaine mesure dans cette limite de temps.

« Les travaux à faire aux cathédrales, non compris leur isolement, entrent dans ce chiffre total de 80 millions pour 45 millions, soit 2 millions 250,000 francs par année.

« Ce chiffre de 2 millions 250,000 francs n'est, en réalité, qu'un peu plus du double de ce qui est accordé aujourd'hui pour l'entretien et les réparations des cathédrales, sur le crédit général des édifices diocésains. Mais ce crédit, doublé pendant vingt ans, produit, par le fait, plus du double de travaux, parce qu'il permet d'entreprendre, dans un temps donné, des ouvrages qu'il est nécessaire d'ajourner lorsqu'on n'agit qu'avec un crédit insuffisant.

« Ce crédit de 2,250,000 francs pour la restauration des cathédrales sera moindre, en définitive, que celui qui est accordé pour l'entretien et la conservation des bâtiments civils et palais nationaux, qui sont, comme je l'ai déjà dit, moins anciens, en bien meilleur état, et d'une beaucoup plus simple construction.

« Ces derniers édifices figurent en effet au budget pour un crédit total de 2,678,429 francs, sans préjudice des crédits spéciaux, pour travaux extraordinaires aux mêmes monuments, comme il s'en exécute actuellement au Louvre, à Versailles et à Fontainebleau.

« Ce budget de 2,678,429 francs est à peine suffisant pour les bâtiments civils ; et, pour nos magnifiques et vieilles cathédrales, 1 million ; et, pour nos deux cent quarante édifices diocésains, 1,950,000 francs seulement sont accordés !

« Cette allocation est évidemment insuffisante ; l'économie qui s'obstinerait à la maintenir serait une économie désastreuse. Si elle prévalait, je suis obligé de déclarer, monsieur le ministre, que, dans l'impossibilité de pourvoir à tous les besoins, l'administration se trouverait dans la dure alternative de sacrifier l'existence de nos plus belles

cathédrales à la conservation des autres édifices diocésains, ou la conservation de ceux-ci à l'existence de celles-là. Les cathédrales de Rouen, de Séez, de Sens, de Troyes, d'Angoulême, de Langres, de Meaux et autres s'écroulent. On ne peut entreprendre de les sauver sans y engouffrer les 1,950,000 francs par an du crédit affecté à la généralité des besoins, et par conséquent, sans abandonner tous les autres édifices diosésains au dépérissement. Ou bien on ne peut employer ces 1,950,000 francs à la conservation de ces derniers édifices sans décréter la chute des premiers.

« Telle ne saurait être certainement l'intention du gouvernement ni la volonté du pays. Nos cathédrales sont une de nos plus grandes et de nos plus glorieuses richesses nationales; elles représentent un capital énorme, accumulé à grand'peine par les siècles passés pour satisfaire au besoin le plus sacré, le plus persistant, et, plus que jamais pour nous, le plus salutaire. Ces grands centres de prières, où toutes les générations semblent venir se rencontrer dans la majesté d'un même culte et dans l'égalité d'une même destinée, ont, sur les populations des villes, un effet moral puissant, auquel ne saurait être comparé celui de nos bilbliothèques et de nos musées. En eux survit et se prolongent au milieu de nous une grandeur et une délicatesse de l'art d'où nous sommes déchus, mais dont l'expression nous relève. Leur perte serait irréparable, et leur abandon sacrilége. Quand l'Etat s'est porté le tuteur de ces monuments de la foi de nos ancètres; quand il a pris, à cet effet, les immenses dotations que leur piété y avait attachées, ce n'a pas été sans doute pour les laisser périr et pour ne léguer aux générations suivantes que des ruines qui l'accuseraient.

« L'existence des cathédrales, d'ailleurs, est un fait nécessaire; si on les laisse tomber, il faudra les reconstruire. Or il résulte de calculs positifs, dont vous pourrez voir le détail sommaire dans une note jointe au présent rapport, que les quatre-vingts cathédrales de France coûteraient 250 millions à rebâtir, non comme elles sont, mais dans les conditions les plus simples et les moins dignes de leur objet, dépourvues de tout ornement, de tout luxe, même de construction, élevées avec des murs unis et des voûtes en plâtre ou en bois, ne présentant à l'extérieur que des surfaces nues percées de fenêtres, à l'intérieur qu'une suite de piliers carrés, des parements froids et dépouillés de toute décoration.

« Et maintenant, une fois bâties, il faudrait toujours les entretenir. Or on ne pourrait compter pour cet entretien moins de 1 p. 100 annuellement de la valeur de leur capital, soit 2,500,000 francs, et l'Etat n'affecte annuellement à l'entretien des cathédrales actuellement existantes qu'environ 1 million! Et ces cathédrales ne sont pas neuves, et elles ont été longtemps abandonnées, et ce n'est pas un capital de 250 millions qu'elles représentent, mais, comme je l'ai déjà dit, de 2 milliards peut-être!

« Ce million, morcelé en quatre-vingts parts, est un ajournement; il n'entretient pas, il trompe. Les besoins auxquels il est insuffisant s'accumulent; et pour vouloir économiser 2 millions pendant quelques années, on aboutit rapidement à une ruine tellement imminente, que 10 et 20 millions par an suffiront à peine pour la réparer.

« Telle est la situation, monsieur le ministre; s'il eût été nécessaire de fortifier l'intérêt qu'elle inspire, j'aurais pu le faire par des considérations accessoires, puissantes, qui se présenteront, du reste, d'elles-mêmes à votre esprit et à celui de l'assemblée. J'aurais pu faire ressortir l'avantage précieux, dans la disposition actuelle des esprits, de créer, sur les divers points de la France, des chantiers de travaux qui, à la différence de ceux de l'industrie, lesquels n'occupent guère que les bras et ne satisfont l'intérêt des uns qu'en excitant la jalouse ambition des autres, ennoblissent le travail en y faisant participer l'intelligence, et élèvent les âmes par la haute destination religieuse de l'objet de ce travail et par leur contact avec la foi qui y respire. J'aurais pu faire remarquer le grand intérêt national que nous avons à favoriser le mouvement de l'art architectural dans un de ces retours les plus heureux aux grandes sources de son inspiration; à former des ouvriers habiles dans l'exécution de cet art, et à élever par là le niveau de ce goût et de cette perfection dont le cachet distingue nos créations françaises. L'intérêt secondaire du Trésor lui-même, enfin, s'y retrouverait par surcroît, dans le mouvement de consommation et d'importation qui s'établirait nécessairement autour de ces grands centres de construction.

« Mais, monsieur le ministre, l'intérêt immédiat qu'inspirent nos édifices religieux ruinés et celui qu'a l'Etat à ne pas laisser se consommer leur chute, sont assez puissants pour qu'il m'ait suffi de vous en présenter le tableau. Ce tableau n'a rien que de rigoureusement vrai; tout le monde peut s'en convaincre; nos monuments diocésains le diront eux-mêmes à qui voudra les visiter. Plus particulièrement chargé de les connaître et de les conserver, j'ai dû être l'organe de leur détresse : je me suis acquitté de mon devoir, et je remets maintenant ce grand intérêt à votre haute sollicitude. »

ETOFFES. — I. Par étoffes nous entendons toute espèce de tissu de fil, de soie, de laine, d'or, d'argent, etc. Les étoffes de l'antiquité et du moyen âge n'ont jamais été l'objet d'une étude très-détaillée au point de vue archéologique; et celles du moyen âge, quoique d'une époque plus rapprochée de nous, sont encore moins connues que celles de l'antiquité.

A la fin du IV[e] siècle, vers le temps de Claudien, le luxe des chrétiens eux-mêmes, accru de jour en jour, contribua à perpétuer l'art de former des fleurs et des figures dans

de riches tissus, celui de teindre, celui de broder, et vraisemblablement celui d'imprimer des ornements sur des toiles. L'art d'enrichir des étoffes par des dessins de tout genre fut porté à cette époque, et dans les siècles suivants, à un degré de perfection que nous pouvons à peine égaler. Une tunique, un manteau renfermait quelquefois jusqu'à six cents figures. On y voyait représentée, en différents tableaux, la vie entière de Jésus-Christ, sa *Nativité*, sa *Passion*, sa *Sortie du tombeau*, les *Noces de Cana*, la *Résurrection de Lazare*, le *Paralytique emportant son lit sur ses épaules*. On y voyait aussi, par un mélange bizarre, dont les toiles des Indiens avaient donné l'idée, des *lions*, des *panthères*, des *ours*, des *taureaux*, des *arbres*, des *rochers*, des *chasseurs*, *tout ce que l'art des peintres, qui s'efforcent d'imiter la nature, peut inventer*. Les habits de ces chrétiens efféminés, disait un orateur qui blâmait ce luxe, sont peints comme les murailles de leurs maisons. (S. Asterius, *Homil. de Divite et Lazaro* [Ed. Ruben.], pag. 3 et 4.)

Il n'est pas à croire que les manufactures de toiles imprimées établies dans l'Egypte, dans la Syrie, dans la Cilicie, s'anéantirent tant que dura cet usage qui leur offrait un nouvel aliment. Nous savons, en général, que les manufactures d'Alexandrie, de Tyr, de Damas, d'Antioche, où se fabriquaient ces robes à figures, existaient encore après les conquêtes des Sarrasins, lorsque les peuples de l'Occident, attirés dans ces contrées par l'esprit de dévotion ou par l'esprit de commerce, y recueillirent les précieux restes de l'industrie des anciens. Celles de Tyr et d'Alexandrie notamment étaient en pleine activité, sous la protection des califes, dans les VIII[e] et IX[e] siècles, pendant les pontificats de Grégoire IV, de Léon IV, d'Etienne VI. Elles fournissaient encore aux chrétiens des tentures et des habillements où étaient représentés, comme dans les temps précédents, les mystères de la religion chrétienne, les images des apôtres, et tout à la fois les animaux réels ou fantastiques qu'on y voyait au temps de Claudien. Les églises de Rome étaient pleines de leurs ouvrages.

On voyait représentés sur les tentures et sur les diverses étoffes fabriquées du temps de Claudien, à Tyr et à Alexandrie, de même que sur les vêtements dont parle S. Astérius, différents sujets qui supposent un grand nombre de personnages. On peut consulter à ce sujet Anastase le Bibliothécaire dans les vies des souverains pontifes, de saint Adrien, de Léon III, de Grégoire IV, de Léon IV, d'Etienne VI, pag. 110, 127, 162, 168, 176, 236, etc. Nous en donnons un extrait ci-dessous.

Nous pouvons nous faire une idée de la beauté des étoffes de soie que les fabricants d'Alexandrie et que les Arabes eux-mêmes exécutaient, soit en Orient, soit en Espagne, soit en Sicile, dans le X[e] et le XI[e] siècle, par les fragments trouvés à Paris en 1793, dans le tombeau de Morard, mort en 1014, et dans celui d'Ingon, mort en 1025, tous deux abbés de Saint-Germain-des-Prés. Ces fragments, très-intéressants pour l'histoire des arts, ont été décrits sommairement par Lenoir dans le *Musée des monuments français*, tom. I, pag. 161 à 165. Ils ont donné à M. Desmarest l'occasion de faire une savante dissertation sur quelques étoffes du moyen âge, et notamment sur les procédés employés dans la fabrication des étoffes brochées.

II.

Extraits de l'ouvrage d'Anastase le Bibliothécaire.

Tom. II, p. 402.

Vestis alba holoserica rosata.
— de blatthin.
— de quadrapulo.
— de stauraci.
— olovera.
— cum pavonibus.
— rubea alythina.

Tom. III, p. 334.

— alba de chrysoclavo cum rotis.
— holoserica rosata cum chrysoclavo.
— rosata cum rosis.
— aquilarum habens historiam.
— de chrysoclavo et gammadiis.
— aureo texta opere, historiam habens Adnuntiationis.
— auri textilis
— auro texta.
— candidis margaritis ornata.
— ex auro purissimo cum gemmis a Carolo M. donata.
— chrysoclava cum blatta Byzantea
— cum aquila.
— cum auro et gemmis albis.
— cum chrysoclavo.
— habens historias.
— cum cruce de chrysoclavo.
— cum historia S. Martini jacentis.
— cum gryphis et chrysoclavo.
— cum leonibus.
— cum rotis, aquilis, et cruce cum gammadiis.
— cum rosis et hominum effigiebus.
— de chrysoclavo, cum gemmis albis.
— fundata cum periclysi de stauraci.
— de fundato.
— cum cruce in medio.
— cum gryphis.
— habens periclysin de blatthin.
— cum periclysi de octapulo.
— cum periclysi de quadrapulo.
— cum periclysi habens angulos.
— habens aquilas et periclysin de quadruplo.
— habens in medio crucem de periclysi.
— de fundato habens crucem cum gammadiis.
— habens historiam leonum.
— habens leones, cum arboribus et gryphis.
— habens mucrones per circuitum.
— de fundato, cum tabula de chrysoclavo effigiato.
— ornata in circuitu de olovero.
— de fundato pretiosissima, cum chrysoclavo.

Vestis de olovero, cum gryphis et unicornibus.
— cum leonibus et periclysi de octapulo.
— habens gemmas et mala aurea.
— de purpura imperiali cum historiis.
— cum cancellis et rotis de chrysoclavo.
— de quadrapulo, ornata in circuitu.
— habens in medio crucem de chrysoclavo.
— de serico.
— de serico mundo cum aquilis.
— de spanisco.
— de stauraci, cum periclysi de blatthin.
— de Tyrio, habens historiam Danielis, cum periclysi de stauraci.
— habens historiam Nativitatis et Resurrectionis.
— habens Resurrectionem et imaginem pontificis.
— habens rosam et aquilam, cum cruce de chrysoclavo et gammadiis.
— holoserica.
— cum chrysoclavo habens historiam.
— rubea cum caballo albo.
— de arodina (coloris rosacei cum chrysoclavo).
— habens listam de argento.
— alba sigillata cum gammadiis, periclysi de blatti.
— cum auro et gemmis.
— de fundato, habens historiam aquilarum.

III.

Autres extraits d'Anastase, où sont indiquées les variétés dans les matières, les tissus et les ornements des voiles ou rideaux dans les églises.

Tom. I, p. 401.

Vela alba holoserica.
— alba holoserica rosata.
— alba holoserica modica rosata.
— Alexandrina majora.
— alythina.
— de blatthin Byzanteo.
— de blatthin Neapolitano.
— de fundato.
— de octapulo (vulgo arazzi).
— de palliis sericis.
— de stauracin.
— modica.
— modica sigillata.
— rubea alythina.
— parchalia.
— philoparia Alexandrina.
— prasina.
— quadrapula.
— serica alythina.
— Tyria.

Tom. III, p. 333.

Vela alba holoserica rosata, Pascnæ adumbrantia sacra.
— alba holoserica rosata.
— alba rosata.
— Alexandrina.
— aquilata.

Vela cum aquilis.
— de blatthin.
— cum argento spanisco.
— ex auro texta.
— de basilisci, ornata de holovero.
— de chrysoclavo, cum historia.
— ubi Leo IV pictus.
— francica.
— ornata in circuitu de blatthin.
— ornata in circuitu de olovero.
— ornata utraque parte.
— cum periclysi.
— cum periclysi de blatta Byzantea.
— cum periclysi de Tyrio.
— habentia cornua instar gryphorum.
— habentia cruces et gammadias.
— habentia historiam Dei genitricis.
— habentia historiam leonum.
— de holoserico.
— ex imizino.
— linea ; — linea ornata de fundato.
— majora ; — majora de fundato ; — majora et minora.
— minora ornata in circuitu de blatthin.
— modica fundata.
— modica de olovero ; — de olovera cum cruce.
— de periclysi cum blatthin.
— de quadruplo, ornata de Tyrio.
— de Rhodino.
— rubea ; — serica ; — serica alba.
— serica de blatthin Byzantea.
— serica de prasino.
— de serico pigacio.
— spanisca ; — de spanisco ; — de spanisco ornata de fundato.
— de Tyrio, ornata de blatthin Byzantino.

IV.

Dans le second vol. des *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, publiés par les PP. A. Martin et Ch. Cahier, on voit reproduit par la chromolithographie les dessins de plusieurs étoffes orientales. Nous regrettons vivement que le savant auteur de ces dessins, le P. Martin, n'ait pas donné encore le commentaire qui les doit accompagner. Nous allons en faire une courte description, sans pouvoir donner de documents propres à en éclaircir l'histoire, au point de vue archéologique. On pourrait rapporter plusieurs faits, après ceux que nous avons déjà ci-dessus énumérés, pour démontrer que les plus antiques étoffes historiées que nous connaissions, proviennent des fabriques de l'Orient. Plusieurs noms attestent assez clairement l'origine asiatique de diverses étoffes plus ou moins riches. Le *damas* comme la *lévantine* est bien peu de chose au prix des brocarts d'or et d'argent dont la fabrication est si ancienne dans la région du Liban. L'*auriphrygium*, dont nous avons fait le mot *orfroi*, rappelle, de même que les *vestes attalicæ*, ces splendides draps d'or dont le secret semble avoir appartenu longtemps à l'Asie Mineure. Les inventaires des églises mentionnent souvent les draps d'Alexandrie, *vela Alexandriæ*, ou *panni Alexandrini*, et les *serica Africana*.

Byzance devint de bonne heure le grand entrepôt, sinon le centre de fabrication, des plus riches étoffes de soie. Ce fait, attesté par un grand nombre de preuves, explique certaines expressions qui paraissent fréquemment dans quelques écrits du moyen âge. Beaucoup d'étoffes répandues dans tout l'Occident provenaient de Byzance, soit qu'elles y fussent fabriquées, soit qu'elles y vinssent en dépôt, après avoir été fabriquées ailleurs.

Une des étoffes trouvées dans la châsse de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, est à fond rouge. Elle est semée de grands disques arrondis, au milieu desquels se trouve un éléphant richement caparaçonné. La trompe et les pattes sont couvertes de couleurs de fantaisie. Les pattes s'appuient sur des enroulements verts qui laissent échapper une tige élancée qui passe derrière le corps de l'animal et va s'épanouir au-dessus en plusieurs branches fort élégantes. Le cercle du disque est orné de perles et de feuillages qui rappellent beaucoup l'ornementation communément désignée par les antiquaires sous le nom de byzantine. Entre les grands cercles se trouvent des rosaces où l'on voit des perles et des feuillages d'un caractère analogue. Le jaune domine dans les disques, et le vert et le bleu dans les rosaces. L'une des statues de la chapelle à Cividale du Frioul (*Voy.* fig. à la fin du vol.) porte un manteau largement drapé, sur lequel on voit des ornements en forme de disque et des fleurons qui sont évidemment une imitation libre d'étoffes semblables à celles de la châsse de Charlemagne. L'étoffe dont nous venons de parler, et qui se trouve dans la châsse de Charlemagne, porte une inscription en caractères grecs fort difficiles à déchiffrer et que le savant M. Hase a lue ainsi :

ΕΠΙ ΜΙΧΑΗΛ ΠΡΙΜΙΚΗΡΙΟΥ ΚΟΙΤΩΝΟΣ ΕΙΔΙΚΟΥ. •
ΠΕΤΡΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΕΥΡΙΠΠΟΥ ΙΝΔΙΚΤΙΩΝΟΣ Β.

On y reconnait aisément le nom de *Michel, primicier de la chambre impériale*. Quant à *Pierre* et à l'*indiction seconde*, ce sera, sans doute, un moyen de trouver la véritable époque à laquelle appartient cette belle et curieuse étoffe.

Une seconde étoffe du trésor d'Aix-la-Chapelle est à fond jaune, avec des ornements bleus. Le tissu est divisé en carrés par des lignes bleues, au milieu desquels sont deux cygnes affrontés, également bleus, avec un bec blanc et une espèce d'aigrette derrière la tête. Sur le milieu du corps se trouve un damier composé de petits carrés jaunes et blancs.

Un autre tissu, également du trésor d'Aix-la-Chapelle, est à fond rouge avec des ornements jaunes et verts. Le dessin forme des compartiments octogones allongés, au milieu desquels sont deux oies ou deux canards affrontés : ils ont derrière la tête une espèce de large ruban, et ils sont séparés par une tige qui laisse échapper deux belles feuilles, à sa partie inférieure, pour recevoir les pattes des palmipèdes, et qui se termine au sommet par une espèce de fleur en forme de vase. Sur un des petits côtés de l'octogone, on voit des cœurs alternativement rouges et verts, sur un fond jaune. Les losanges qui réunissent les compartiments entre eux sont ornés d'une rosace à huit divisions, assez semblable aux rosaces d'architecture à la fin de la période romano-byzantine et au commencement de la période ogivale.

Un troisième tissu, aussi du trésor de la même église, à fond vert, est à grands dessins d'ornementation, à fond violet. Ce sont des griffons, moitié oiseaux, moitié quadrupèdes, munis d'ailes de papillon ocellées. La tête et les pattes d'oiseaux sont en or; sur la poitrine est un plastron carré, orné d'or. Au-dessous, et alternativement avec les griffons sont des paons, à tête et à pattes d'or; la crête est également d'or, et à la naissance des ailes on voit un disque orné d'or. Entre les paons sont des ornements délicats et variés, formés surtout de feuillages artistement disposés. Au pied des griffons, on remarque de petits animaux accroupis, dont le nez prolongé en une espèce de trompe mobile et relevée rappelle beaucoup certains animaux de l'Inde. Cette étoffe est d'un grand effet.

Dans le tom. II des *Mélanges* on voit encore le dessin d'un magnifique orfroi de Ratisbonne, de la chasuble présumée de saint Wolfgang. C'est un riche tissu or et soie. Le fond de soie est rouge et bleu, et l'enroulement en or offre dans ses contours alternativement un quadrupède et un oiseau. Les galons sont ornés de figures de léopards et d'oiseaux, avec des fleurons et des lignes inclinées couvertes de dents de scie. Ce dessin, dans son ensemble, présente beaucoup d'analogie avec les enroulements sculptés qui ornent la façade orientale de la cathédrale de Bari, dans le royaume de Naples.

V.

Outre les tissus dont nous venons de donner une courte description, il en existe encore quelques autres bien connus des archéologues. La chape de saint Mexme, à Chinon, au diocèse de Tours, la chape dite de Charlemagne, à Metz, et un tissu qui enveloppe des reliques au Mans, paraissent remonter à une époque antérieure au XIIe siècle. On peut les prendre comme spécimens des étoffes qui furent employées dans nos églises, pour les vêtements sacrés, depuis le VIe siècle jusqu'au XIIe siècle. Elles ont d'ailleurs une analogie frappante avec les étoffes orientales de la châsse de Charlemagne et du trésor d'Aix-la-Chapelle. La chape dite de saint Mexme, à Chinon, est d'une ampleur prodigieuse et d'une forme très-antique. Le fond en est bleu, couvert de léopards enchaînés et affrontés. Les léopards sont alternativement blancs avec taches rouges, et jaunes avec taches vertes. Au-dessus de ces léopards sont des oiseaux au vol, et au-dessous des espèces d'animaux carnassiers (ce ne sont pas des lièvres, comme l'a dit et publié faussement M. de Caumont,

Rud. d'archéol., pag. 19). Les oiseaux et les petits animaux carnassiers sont rouges et blancs sur une ligne, verts et jaunes sur la ligne suivante.

Sur le second tissu qui existe au Mans, on voit, comme dans le précédent, un seul et même sujet reproduit uniformément sur toute l'étendue du tissu. Deux lions debout affrontés sont séparés par un objet pédiculé que M. Hucher du Mans prend pour une coupe, mais dans lequel M. Le Normand reconnaît un autel du feu, ou *pyrée*, emblème de la religion de Zoroastre. Aussi M. Le Normand ne fait-il pas difficulté d'attribuer le tissu du Mans à la même origine que celui de Chinon. Il remarque que l'objet en forme d'astre ou d'étoile, qu'on voit imprimé au haut de la cuisse de chacun de ces animaux, se trouve sur d'autres monuments sassanides, notamment sur un vase de même origine existant dans la collection de la Bibliothèque Nationale. (*Voy.* la *Notice* de M. Le Normand, dans le XIV^e volume du *Bulletin monumental.*) Il en conclut que ce tissu peut très-bien remonter au IV^e ou au V^e siècle. Le fond du tissu de soie est rouge, les lions sont ouvrés en soie verte et rehaussées de plaques rouges, disposées dans le but d'imiter les muscles et les os; de minces filets jaunes dessinent les formes et séparent les couleurs. Cette appréciation, quant à l'antiquité, appartient à M. de Caumont. Pour nous, nous pensons que cette étoffe n'est pas antérieure au XII^e siècle.

Le troisième tissu est une chape conservée dans la cathédrale de Metz, à laquelle elle aurait été donnée par Charlemagne, suivant la tradition; ce tissu appartiendrait conséquemment à une époque très-reculée. Il est en soie rouge; on y voit des aigles aux ailes éployées d'un très-beau style et divers ornements semés sur le fond et de petite dimension. Les couleurs employées dans les broderies de la chape de Metz sont le jaune, le bleu et le vert.

VI.

Nous devons encore mentionner, parmi les plus curieux modèles d'étoffes, qui nous viennent des époques archéologiques les plus éloignées, une étoffe historiée à Sainte-Walburge d'Eischtadt. Le fond en est pourpre, et dans de larges encadrements ovales composés de feuillages et de deux rangées de perles, on voit une figure qui paraît être une figure de femme, les bras tendus en croix, la tête entourée d'un nimbe, les oreilles ornées de pendants; la poitrine est couverte d'un pan carré d'étoffe ornée d'un damier pourpre, argent et jaune. La poitrine, les épaules et les bras sont couverts d'une étoffe à fond vert, à losanges jaunes, encadrés d'une bandelette pourpre. La taille est serrée par une ceinture chargée de croix d'argent; le reste de la robe est vert. A ses côtés sont deux lions dévorants, qui se précipitent sur elle. C'est sans doute la représentation d'une scène de martyre. Le personnage est un de ces généreux confesseurs de la foi chrétienne exposés aux bêtes par la cruauté des persécuteurs. Les médaillons ovales sont séparés par une rosace d'ornementation d'une grande élégance. (*Mélang. d'archéolog.*, vol. II, planche XVIII.)

Une magnifique étoffe, en partie conservée jusqu'à nos jours, et dont le dessin est complet, fut donnée par saint Henri à Ratisbonne. Elle est or, argent et soie. En voici une courte description : le centre, en drap d'or, est orné de deux jolis enroulements en soie rouge et verte, qui se terminent, le premier par un monstre ailé, à queue de serpent, le second par des fleurs ou des feuillages assez semblables à la partie supérieure d'une fleur de lis. A côté de l'enroulement inférieur on voit deux animaux, en soie rouge, au milieu du drap d'or. Cette partie centrale est encadrée, en haut et en bas, par une espèce de ruban, séparé du centre par un filet rouge : on y remarque, au milieu, un petit enroulement en soie rouge et verte; on voit à côté deux oiseaux à la course, ayant le corps rouge et les ailes vertes. Cette partie, où l'or domine, est accompagnée, en haut et en bas, d'un large ruban en soie rouge, sur lequel court un léger enroulement de perles. Enfin le tout est accompagné d'un large galon d'or, faisant partie de l'étoffe, orné, au centre, d'un quatrefeuilles en soie verte et rouge, et, aux angles, de deux lions d'argent. Cette composition produit le meilleur effet; elle est d'un goût excellent, et l'ornementation en est légère et d'un dessin heureux. (*Mél. d'archéol.*, tom. II, planche XVI.)

A Eichstadt, on possède de charmants échantillons d'étoffes anciennes, appartenant aux vêtements sacerdotaux de saint Willibrod. Le fond est en soie rouge, avec des entrelacs variés en or, au milieu desquels sont des ornements en argent. Ces étoffes sont très-riches et très-belles. (*Mélang. d'archéol.*, tom. II, planche XVII.)

VII.

Parmi les rares étoffes en soie que l'on fait remonter à l'ère romano-byzantine secondaire, on peut citer la chasuble de Saint-Rambert-sur-Loire, décrite par M. l'abbé Bouet. Cette chasuble, fermée de toutes parts, n'a qu'une ouverture dans la partie supérieure, à peine suffisante pour laisser passer la tête du prêtre. Elle n'est pas échancrée comme les chasubles actuelles; les côtés cependant sont un peu arrondis et ont environ 4 centimètres de moins que la bande centrale. Elle va en s'élargissant jusqu'aux extrémités inférieures, qui ont assez d'ampleur pour que le prêtre puisse, au moment de la célébration des saints mystères, la relever sur les bras, et que cependant la partie antérieure et la partie postérieure continuent de retomber presque jusqu'à ses pieds. Elle n'a pas non plus la roideur de nos chasubles modernes; mais, comme un manteau léger et soyeux, elle retombe autour du corps en plis larges et ondoyants. L'ornementation en est riche, simple et gracieuse : sur un fond de soie, des filigranes d'or dessinent de gracieux compartiments, dans les-

quels sont relevés en or alternativement deux colombes et deux lions affrontés, aux formes pures et bien arrêtées. Les compartiments sont interrompus par une bande d'environ 10 centimètres de largeur, qui descend des deux côtés de l'ouverture, jusqu'au bas de la chasuble. Cet ornement sacerdotal n'a qu'un mètre 5 centimètres de hauteur.

Les tissus les plus précieux, l'or, les pierreries, les broderies les plus exquises, les peintures les plus délicates, furent prodigués dans l'ornementation des chasubles. Les débris des anciennes mosaïques, les miniatures des plus anciens manuscrits et le récit des écrivains qui les ont décrites les représentent ainsi dès les premiers siècles de l'Eglise.

L'ornement le plus saillant et le plus ordinaire de la chasuble antique était une bande partant de la partie inférieure jusqu'à l'ouverture supérieure; là elle se divisait pour contourner celle-ci, se réunissait de nouveau et descendait jusqu'à la partie inférieure dorsale, ressemblant parfaitement au pallium archiépiscopal. Dom Claude de Vert prétend même que c'était le véritable pallium ancien, qui, plus tard, fut réduit aux simples bandelettes. Dans les anciennes chasubles, c'est pour l'ordinaire sur ces bandes qu'étaient prodigués les plus précieux ornements. *Voy.* Chasuble.

La chasuble de saint Thomas de Cantorbéry, aujourd'hui dans le trésor de la cathédrale de Sens, est en soie violette, brodée près du collet et bordée de galons qui forment par-devant un dessin symétrique. La mitre du même prélat, également conservée dans le trésor de la cathédrale de Sens, offre un tissu rehaussé par des galons dessinant des rinceaux dans le goût byzantin, et par quelques broderies.

Durant la période ogivale, les tissus présentèrent quelques modifications dans leurs ornements, quoique le fond se rapproche toujours considérablement de celui des tissus en usage pendant la période romano-byzantine. Une des modifications principales qui s'introduisirent au XIII[e] siècle fut l'apparition des armoiries des donateurs, ce qui n'avait pas eu lieu au XII[e] siècle, et quelquefois des personnages disposés comme dans les vitraux, au milieu de cadres arrondis, elliptiques ou quadrilobés. Un des plus curieux exemples de cette innovation se voit à la chasuble du bienheureux Thomas de Biville. Cette chasuble, dont le tissu se compose de soie et de fil d'or, offre sur toute sa surface des compartiments en losange, formant une sorte de damier. Quatre figures sont brochées dans les losanges, savoir : une fleur de lis, une façade de château à trois tours crénelées, un aigle et un lion efflanqué, allongé. Ces figures héraldiques appartiennent à saint Louis et à sa famille. Tout le monde sait, en effet, que la fleur de lis est le signe héraldique des rois de France, et que les trois tours étaient les armoiries de Blanche de Castille, mère de saint Louis. Le lion efflanqué et allongé appartenait au royaume de Léon, depuis longtemps uni à la Castille sous la domination de la famille de la reine Blanche : les deux royaumes une fois réunis, on en cumula les armoiries. Enfin, l'aigle simple de sable formait les armoiries de la maison de Maurienne; or, Marguerite de Provence, femme de saint Louis, était fille de Raymond Bérenger, comte de Provence, et de Béatrix, fille de Thomas, comte de Maurienne et de Savoie; ainsi, l'aigle que nous voyons appartient aux armoiries de la famille de la reine de France.

Les couleurs de la chasuble de Biville sont actuellement bien ternies par l'effet naturel de la vétusté. Les armes de France et de Castille paraissent avoir été sur fond rouge, les autres sur fond de sinople ou verdâtre; et comme il y a deux rangs de ces dernières armoiries et un seul rang des armes de France et de Castille, la teinte verdâtre domine.

Avec la chasuble, on conserve à Biville un manipule dont le travail n'est pas le même que celui de la chasuble. Il a peu de largeur et offre des dessins symétriques assez bizarres, offrant quelque analogie, au premier aspect, avec les méandres grecs.

Au XIV[e] siècle, on continua d'orner les vêtements ecclésiastiques d'écussons armoriés et l'on y ajouta des broderies assez grandes, où l'on figurait des scènes tirées de l'Evangile, des personnages isolés, des anges, etc. La chape de Saint-Maximin, département du Var, offre dans une suite de cadres arrondis divers traits de la vie de Notre-Seigneur.

Les tissus du XV[e] siècle et du XVI[e] siècle sont plus communs que les précédents, et on en possède un grand nombre de spécimens, qu'il serait trop long de décrire ici. Très-souvent les ornements ecclésiastiques sont formés de soie unie, sur laquelle une main plus ou moins habile a brodé à l'aiguille et en soie, en or ou en argent, des fleurons, des enroulements, des dessins géométriques, des feuillages ou même des personnages.

Quand on étudie certains monuments accessoires de nos grandes églises, comme les pierres tombales et les vitraux peints, on y trouve de charmants spécimens de broderie et de tissus variés. Les traits gravés sur les pierres tombales donnent exactement la forme des dessins qui entraient dans la composition des tissus, et la couleur des draperies qui couvrent les personnages dans les verrières peintes, vient compléter les renseignements que les monuments funéraires avaient donnés. Rien n'est plus curieux à étudier sous ce rapport que les parements qui se trouvent sur l'aube des évêques ou des ecclésiastiques au XIV[e] siècle et au XV[e] siècle. On y observe des ornements très-délicats et très-ingénieusement combinés. Nous en dirons autant des manuscrits à miniatures et des tableaux des vieux maîtres. C'est une mine fort riche en renseignements sur la couleur, la variété, la somptuosité des étoffes, en même temps que sur les costumes des grands personnages. *Voy.* Chasuble, Tapisseries, Tissus.

ETOILES.—Petit ornement à quatre pointes et à facettes assez usité sur les moulures des édifices du style romano-byzantin. Les étoiles sont juxtaposées carrément et elles enferment entre elles ordinairement des pointes de diamants.

ETOLE.— Tout le monde, dit Bocquillot, dans son *Traité historique de la liturgie sacrée*, ne convient pas de ce que c'était que l'étole, appelée ainsi du mot latin *stola*. On dispute de sa forme et de son usage ancien. Le sentiment qui me semble le mieux fondé est que c'était autrefois une robe longue qui couvrait tout le corps, ouverte par-devant, laquelle était bordée depuis le tour du col jusqu'au bas de passements ou de broderie, ou de pourpre, ou de quelque autre étoffe précieuse. Il est certain que le nom de *stola*, *étole*, se trouve en plusieurs endroits de l'Ancien et du Nouveau Testament (*Esther*, VI, 10, 11; *Luc*. XV, 22; *Apoc*. VI, 11), et que partout où il se trouve, il se prend pour un habit ou une robe. Il est aussi fréquent dans les auteurs profanes, dans le même sens. On peut donc assurer que c'était dans les commencements un nom générique pour toutes sortes de vêtements. Dans le temps de Cicéron, on voit qu'il appelle *toga* le vêtement des hommes, et *stola* la robe des femmes. Aujourd'hui il ne nous reste plus de l'ancienne étole que la bordure, et cette bordure ne laisse pas d'en retenir le nom, parce que c'est ce que l'étole avait de plus précieux (Liv. I, chap. 7).

Dans les planches de la *Roma sotteranea* (Rome souterraine), de Bosio (pag. 389 et autres), l'étole est représentée dans sa forme ancienne, semblable à l'étole en usage actuellement, comme une bande d'étoffe précieuse ou *orfroi*. Dans les exemples rapportés par ce savant antiquaire, l'étole est portée par les chrétiens des deux sexes. Il est digne de remarque qu'on y voit un homme portant l'étole sur l'épaule gauche, ce qui peut servir à expliquer l'origine de la manière dont les Grecs la portent dans leurs cérémonies sacrées.

Dans les monuments du IXe siècle, nous voyons constamment l'étole sous forme de bandelette étroite, ornée de croix et enrichie de broderies de toute espèce. Il n'y a pas de doute qu'à cette époque l'étole était devenue un vêtement purement ecclésiastique, et réservé même aux évêques, aux prêtres et aux diacres. Au concile de Laodicée, célébré en 364, on permettait encore aux lecteurs et aux sous-diacres de porter l'étole. Mais au concile de Mayence, tenu sous le pontificat du pape Léon III, il est ordonné aux prêtres de porter toujours l'étole comme un signe de l'ordre de prêtrise qu'ils ont reçu. Nous lisons dans la Vie de saint Odon, abbé de Cluny, mort à Tours en 942, que c'était la coutume de son temps que les personnes récemment ordonnées portassent continuellement l'étole pendant un certain temps, après leur ordination.

Les étoles, comme les autres vêtements sacrés, furent faites des étoffes les plus précieuses, et souvent enrichies de perles et de pierreries. Quelquefois elles furent brodées avec soin et on y représenta plusieurs images de saints sous des baldaquins. Chaque étole avait, comme à présent, l'empreinte de trois croix, et ce fut pour broder les croix avec plus de somptuosité, aux deux extrémités, que ces extrémités furent peu à peu élargies, comme nous les voyons présentement. Nous devons ajouter néanmoins que les étoles, en Italie, ne furent jamais aussi larges qu'en France. On peut observer une grande quantité de modèles variés des broderies et autres ornements des étoles, non-seulement sur les vitraux peints des XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles, mais encore sur les pierres tombales, les cuivres funéraires et les manuscrits à miniatures.

EUCHARISTIE. — Nous plaçons sous ce titre un témoignage frappant de la croyance des premiers chrétiens à la présence réelle de Notre-Seigneur dans le sacrement de l'eucharistie. Nous en avons rapporté d'autres, d'après les monuments, comme celui-ci, à l'article CATACOMBES. Dans une peinture de la neuvième chambre du cimetière de Saint-Marcellin et de Saint-Pierre, publiée par Arringhi, on voit un petit agneau avec une palme, ayant sur le dos un petit vase entouré d'un nimbe; on y voit ce même agneau peint plusieurs fois parmi les anges. Buonarotti pense que dans les temps reculés les chrétiens conservaient peut-être l'eucharistie dans un pareil vase placé sur un agneau, comme ils se sont servis par la suite de vases qui avaient la figure d'une colombe.

ÉVANGÉLIAIRE.—I. L'Evangéliaire est le livre qui renferme les saints Evangiles selon saint Matthieu, saint Marc, saint Luc et saint Jean, ou bien seulement les extraits des Evangiles qui se lisent à haute voix dans l'église durant la messe. Dès la plus haute antiquité ecclésiastique, les Evangéliaires furent ornés avec une extrême magnificence. Les chrétiens voulaient ainsi figurer le respect profond qu'ils professaient pour le livre de la loi nouvelle, où sont recueillies les paroles de la divine Sagesse, sorties de la bouche de Jésus-Christ.

Sur des verres peints trouvés dans les catacombes et décrits par le savant antiquaire Buonarotti, on voit la représentation du livre des Évangiles. Plusieurs auteurs ont reproduit par la gravure les riches couvertures d'antiques Evangéliaires. On en voit plusieurs dans le traité de Pacciaudi *sur le culte de saint Jean*, dans les recueils d'Allegranza et de Bottari, et principalement dans le troisième volume du *Thesaurus diptychorum* de Gori.

On connait une coutume fort curieuse au sujet des riches Evangéliaires qui servaient dans les églises. On attachait solidement au pupitre l'un des côtés de la couverture, de manière à ne laisser de libre qu'un seul côté, lequel était somptueusement décoré et restait apparent.

Nous avons eu occasion de mentionner plusieurs couvertures d'Évangéliaires en or,

et ornés d'émaux, à l'article Email (*Voy.* ce mot). *Voy.* encore le mot Couverture.

II.

Pour témoigner de la manière la plus évidente leur profond respect pour le texte sacré des Evangiles, les chrétiens écrivirent, dès les temps les plus anciens, les paroles inspirées en lettres d'or et d'argent sur des peaux de vélin teintes en pourpre. Anastase le Bibliothécaire rapporte que l'empereur Constant, en 657, « offrit au bienheureux apôtre Pierre des Evangiles *en or, aurea* (écrits en lettres d'or), ornés de pierres précieuses blanches d'une grandeur extraordinaire. » Le pape Grégoire III, en 731, « avait les Evangiles, écrits en lettres d'or et ornés de pierreries, le tout pesant quinze livres. » Charlemagne, en 800, lorsqu'il fut couronné empereur par le pape Léon III, offrit à la Basilique de Latran, entre autres dons, « un livre des Evangiles du plus pur or, enrichi de pierres fines. » Le même Léon III « fit faire pour l'église de Saint-Pierre, son patron, des Evangiles en or, avec des pierreries de couleur verte et de couleur rouge de la plus grande beauté, placées tout autour, pesant 17 livres 4 onces. » Vers le même temps, nous trouvons dans le trésor du monastère de Centule ou de saint Riquier, « une copie des Evangiles, écrite en lettres d'or, avec des plaques d'argent, et merveilleusement ornée d'or et de pierres précieuses. » Guy, abbé du monastère de Fontenelle ou saint Wandrille, qui mourut en 787, « laissa à l'église *une châsse pour les Evangiles* qu'il avait fait exécuter et enrichir d'ornements d'or, d'argent et de pierres précieuses. » Saint Ansigise, abbé du même monastère, offrit, en 831, une copie des saints Evangiles, à l'église de son abbaye. Dans sa Vie on lit les paroles suivantes: « Il ordonna d'écrire les quatre Evangiles en or, sur vélin teint en pourpre, en caractères romains : on écrivit en entier les Evangiles selon saint Matthieu, saint Luc et saint Jean ; mais sa mort étant survenue, l'Evangile selon saint Marc resta inachevé. On connaît des exemples très-anciens de la coutume de teindre en pourpre le vélin destiné à recevoir la copie des textes sacrés. Saint Jérôme, dans son épître à Eustochium, nous fait connaître cette pratique, lorsqu'il dit : « Le parchemin est teint en pourpre, l'or coule pour tracer des lettres, *aurum liquescit in litteras :* les volumes sont ornés de pierres d'un grand prix. » Les livres de l'Ancien Testament, de la version des Septante, furent également écrits fort souvent en lettres d'or, sur le vélin le plus soigné. Saint Ephrem (*Paræn.* XLVIII) rapporte que souvent les moines consacraient leur temps à teindre en pourpre les parchemins destinés à cet usage. Les parchemins ainsi préparés étaient appelés *membranæ purpureæ*, et *chartæ coccineæ*, ou *croceæ.* Dans la Vie de saint Wilfrid, archevêque d'York, de 669 à 709, écrite par un contemporain, nous lisons le trait suivant : « Notre saint évêque ajouta encore à la gloire de la maison de Dieu une merveille inouïe jusqu'au temps présent; car il ordonna que les quatre Evangiles fussent écrits en lettres d'or sur vélin coloré en pourpre; il ordonna encore que les joailliers fissent une couverture de l'or le plus pur, pour les enfermer, et que cette couverture fût, en outre, enrichie des pierres les plus fines. » Les Evangiles étant alors écrits en lettres très-fortes, il en résultait que le même volume ne contenait souvent qu'un évangile ou deux évangiles, et quelquefois trois ; lorsque les quatre Evangiles étaient dans un seul volume, on l'appelait *Evangelium plenarium*, ou *Evangeliarium*, ou *Evangelisterium.* Il arrivait parfois, néanmoins, que ces expressions s'appliquaient à un livre qui ne contenait que les Evangiles destinés à être lus à la messe.

III.

Châsses ou coffrets dans lesquels on mettait autrefois le livre des Evangiles. — Ces châsses ou coffrets sont parfois désignés dans les auteurs de la basse latinité sous le nom de *capsæ* et de *camisiæ*. On raconte que Childebert Ier, roi de France au VIe siècle, rapporta d'Espagne « vingt châsses, contenant les livres des Evangiles et ornées du plus pur or et de pierres précieuses. » Une indication plus claire se trouve dans la Chronique de Centule ou de saint Riquier, concernant le trésor de saint Riquier où il y avait « une copie des Evangiles, écrite en lettres d'or, avec une châsse d'argent, ornée de pierreries. Il y avait encore d'autres châsses pour les Evangiles, ornées de cercles d'or et d'argent. » Riculfe, évêque d'Elne, en 915, laissa à son église « quatre châsses ou coffrets (*camisiæ*) pour le livre des Evangiles et pour le Missel; dont un de pourpre, orné d'or. » Il est vraisemblable que les *camisiæ* n'étaient pas toujours des coffrets, comme quelques écrivains l'ont cru; c'étaient souvent de simples couvertures, destinées à être mises et ôtées à volonté, et les *camisiæ* données par l'évêque d'Elne n'étaient pas autre chose probablement.

Parmi les plus beaux exemples d'anciens livres des Evangiles échappés à la destruction, nous devons mentionner ceux du trésor de l'église principale d'Aix-la-Chapelle, couverts de plaques d'argent doré, et enrichis d'émaux précieux. Les feuilles sont teintes en pourpre, et les lettres sont écrites en or. Dans la sacristie de la cathédrale de Mayence, il y a deux livres des Evangiles, couverts de plaques d'argent, dorées en partie et ornées de pierres. Dans le musée Charles X, à Paris, on en voit un magnifique exemplaire dont la couverture est formée de planches d'ivoire, travaillées avec beaucoup d'art, avec des bordures argent et or, ornées de pierres fines. Gerbert, dans sa *Liturgia Alemannica*, a figuré dans la planche Ire une couverture précieuse d'un livre d'Evangiles, ayant des sculptures en relief représentant Dieu, les quatre évangélistes, les apôtres, des images d'anges et de riches feuillages. Deux images de diacres, parmi les sculptures qui ornent le portail méridional de Chartres, sont représentées portant le livre des Evangiles ;

ce livre est chargé d'ornements de tout genre et de pierres précieuses très-saillantes.

Nous emprunterons à Dugdale quelques détails des inventaires des anciennes églises catholiques d'Angleterre.

Inventaire de la cathédrale de Saint-Paul. — « Un livre des Evangiles en grandes lettres, orné d'argent à l'extérieur, avec une croix et les images de sainte Marie et de saint Jean à côté, sculptées en relief; sur l'autre côté de la couverture il y a Notre-Seigneur, avec les quatre évangélistes gravés et dorés. — Un livre d'Evangiles d'Henry Northampton, en grandes lettres, orné à l'extérieur de plaques d'argent doré, avec le crucifix et des images de chaque côté, en relief, sur la couverture supérieure; sur l'autre couverture, il y a la figure de Notre-Seigneur émaillée et niellée (*nigellata*).—Un autre livre du même Henry, en beaux caractères, orné à l'extérieur de plaques d'argent doré; la couverture est ornée, à la partie supérieure, d'un crucifix, et à la partie inférieure d'une Majesté émaillée et niellée. — Un autre livre du même Henry contenant encore les Epîtres, orné de plaques d'argent doré à l'extérieur, avec le crucifix d'un côté et une Majesté de l'autre, en très-bas relief. — Un livre des Evangiles appelé *Trenchbarbe*, écrit en caractères anciens, orné à l'intérieur d'images représentant les mystères du Nouveau Testament, et couvert à l'extérieur de plaques d'argent doré, avec le crucifix, la sainte Vierge et saint Jean, en bas-relief; sur le côté on lit cette inscription : *Implementum de Sandone*. — Un livre des Evangiles écrit en caractères anciens, orné seulement à sa partie supérieure de plaques d'argent doré, avec le crucifix, la sainte Vierge et saint Jean, en bas-relief. — Un livre d'Evangiles, avec des plaques d'argent d'un côté et des plaques de bois de l'autre côté, contenant *Officialia episcopi ad consistorium*. — Un texte du saint Evangile selon saint Matthieu seulement, orné à sa partie supérieure de plaques d'argent, avec l'Ascension de Notre-Seigneur, les images de la sainte Vierge et des apôtres peints en émail. — Un texte du saint Evangile selon saint Luc, écrit en beaux caractères, orné seulement du côté supérieur, avec plaques d'argent doré et les images de Notre-Seigneur et de quatre anges, en émail. — Un livre des saints Evangiles selon saint Marc et saint Jean, écrit en beaux caractères, orné du côté supérieur de plaques d'argent doré, avec Notre-Seigneur et quatre anges sur argent ciselé. — Un livre des quatre Evangiles, écrit en beaux caractères, orné des deux côtés de plaques d'argent doré; d'un côté est la crucifixion, en bas-relief; de l'autre côté est une Majesté en peinture d'émail. » (Dugdale, *Histoire de saint Paul*.)

Inventaire de la cathédrale de Lincoln. — « D'abord, un livre de l'Evangile selon saint Matthieu, couvert de plaques d'argent et d'or, ayant une image de Notre-Seigneur au milieu des quatre évangélistes, et quatre anges auprès de ladite image, ayant à chaque angle une figure d'homme, avec des pierres précieuses. — *Item*, un livre d'Evangiles selon saint Jean, couvert de plaques d'argent doré, avec une image du crucifix, de la sainte Vierge et de saint Jean, ayant 22 pierres de diverses couleurs, etc. — *Item*, un livre d'Evangiles selon saint Matthieu, couvert de plaques d'argent doré, ayant un crucifix, la sainte Vierge, saint Jean et deux anges. » (*Monasticon Anglicanum de Dugdale*.)

Livres des saints Evangiles appartenant autrefois à la cathédrale de Cantorbéry. — « Textus magnus auro coopertus, et gemmis ornatus, cum Majestate in medio, et quatuor evangelistis in quatuor angulis. — *Item*, textus auro coopertus, et gemmis ornatus, cum Majestate in medio, et quatuor angelis eburneis. — *Item*, textus in medio, auro coopertus et gemmis ornatus, cum Majestate eburnea in medio, et quatuor evangelistis argenteis et deauratis in quatuor angulis. — *Item*, textus in medio, auro coopertus cum crucifixo, argenteo et deaurato, et duabus imaginibus a dextris et a sinistris. — *Item*, textus in medio, auro coopertus, et Majestate et duobus angelis, et angelo et Maria argenteo et deaurato. — *Item*, textus in medio, auro coopertus, cum Majestate et duobus angelis, et angelo et Maria argenteo et deaurato stantibus in tabernaculis, cum quatuor platis auri oblongis et quatuor platis auri rotundis in circumferentia. — *Item*, textus sine libro in medio, auro coopertus, et gemmis ornatus, cum crucifixo eburneo, et Maria et Joanne eburneo et auro fibulatus. — *Item*, textus magnus qui dicitur *Domus Dei*, argenteus, coopertus et gemmis ornatus, cum crucifixo, Maria et Joanne eburneo, et alba camæo sub pede crucifixi, cum quatuor evangelistis in quatuor angulis. — *Item*, textus Edmundi, comitis Cornubiæ, argento deaurato coopertus, et gemmis ornatus, cum crucifixo, Maria et Joanne argenteo et deaurato. — *Item*, textus argenteus de auro coopertus cum Majestate in medio tenente crucem in manu. — *Item*, textus argenteus, deauratus, coopertus, cum crucifixo, Maria et Joanne, luna et stellis argenteis deauratus. — *Item*, duo textus minores ejusdem operis argentei, deaurati, cooperti et gemmis ornati : unde unus cum Majestate in medio, et quatuor evangelistis in quatuor angulis, et alius cum imagine argentea et deaurata stante in medio, et quatuor capitibus argenteis in quatuor angulis. — *Item*, textus magnus, argento, non deauratus; coopertus, gemmis ornatus cum Majestate in medio, et quatuor evangelistis, cum quatuor angelis in quatuor angulis argenteis et deauratis. — *Item*, textus cum psalterio sancti Thomæ, deauratus, coopertus, gemmis ornatus in circumferentia, cum Majestate eburnea tenente librum in medio, et quatuor evangelistis sculptis. — *Item* textus argento deauratus, coopertus, cum crucifixo, Maria et Joanne protractis (*en portrait*). — *Item*, textus parvus argenteus, non deauratus, coopertus, cum crucifixo, Maria et Joanne protractis. — *Item*, textus cupro deauratus, coopertus, gemmis

ornatus, cum Majestate stante tenente lanceam cum vexillo in dextra manu. — *Item*, textus cupro deauratus, coopertus, cum Majestate in medio et tribus imaginibus in tabernaculis, et duobus angelis argenteis et deauratis, et quatuor evangelistis in quatuor angulis de cupro deauratis. — *Item*, lapis onychinus quadratus, argento deaurato et gemmis ornatus, cum saphiro et quatuor margaritis in medio. — *Item*, lapis jaspidis quadratus Edmundi, comitis Cornubiæ, argento deaurato sine gemmis ornatus. — *Item*, textus ligneus, sine libro, argento deauratus, coopertus et gemmis ornatus cum annuntiatione, oblatione in templo, et aliis imaginibus de Nativitate Christi argenteis et deauratis. — *Item*, angelus longus eburneus, in ligno coopertus de cupro. — *Item*, textus ligneus sine libro coopertus, argento deauratus, cum martyrio sancti Thomæ. — *Item*, textus ligneus coopertus cupro deaurato, cum Majestate et quatuor angelis, et quatuor evangelistis. » (*Histoire de la cathédrale de Cantorbéry*, par Dart.)

EVENTAIL.—*Voy*. Flabellum.

EXEDRA.—On nommait quelquefois *exedra*, dans les anciennes basiliques, le trône de l'évêque, placé au fond de l'abside, et quelquefois aussi on désignait ainsi l'abside elle-même. *Voy*. Basilique, Abside.

Certains auteurs désignent encore sous le nom d'*exedræ*, dans les basiliques antiques, tous les bâtiments extérieurs annexés au corps principal de l'édifice, comme le porche, le baptistère, les salles appelées *diaconica*, etc., etc.

EXHAUSSÉ (Arc).—Arc en plein cintre dont le centre est situé au-dessus des points qui sont destinés à en recevoir la retombée. *Voy*. Arc.

EXONARTHEX.—*Voy*. Esonarthex.

EXTRADOS.—L'*extrados* est la surface convexe extérieure d'un arc, d'une courbe, d'une voûte; la surface opposée concave s'appelle *intrados*.

EX-VOTO.—On appelle ainsi des dons offerts aux églises en commémoration d'un bienfait obtenu de Dieu, par suite d'un vœu auquel on s'était engagé. On trouve des *ex-voto* en sculpture et en peinture. Quelques-uns sont des œuvres d'art fort remarquables; mais la plupart sont plus précieux comme témoignage de la piété reconnaissante que comme ouvrage artistique. Quelques personnes, peu instruites, sont quelquefois choquées de voir dans nos monuments religieux des tableaux où il leur semble voir de grossiers anachronismes. Ce sont ordinairement des *ex-voto* où des personnages modernes sont mêlés à des personnages anciens : leur présence est ainsi très-facile à expliquer.

Une ou deux personnes voulaient offrir un vitrail ou une peinture à une église, une corporation de métiers voulait faire un don semblable, on représentait les donataires, ou à genoux priant, ou travaillant de leur état, ou tenant les outils de leurs métiers, accompagnés ordinairement de leurs patrons ou patronnes, toujours debout et quelquefois d'une haute taille, en signe de supériorité ou de protection. Ces figures tiennent le plus souvent les attributs servant à les désigner. Les volets des retables d'autels, des tableaux de piété, des orgues, etc., les miniatures des manuscrits, offrent souvent ce genre de sujets, dans lesquels on trouve une foule de documents sur l'ameublement des églises ou des habitations particulières, des portraits de personnages historiques, vêtus de costumes curieux de chacune des époques où travaillaient les artistes. Si parfois les rapprochements sont singuliers, les renseignements qu'on y trouve sur les mœurs, les usages, les costumes, les étoffes, les tentures, les métiers, les inventions, les instruments de tous les genres, les meubles des divers siècles du moyen âge, rachètent bien, et au delà, des anachronismes qui ne peuvent avoir aucune conséquence réelle, quand on connaît l'archéologie du moyen âge.

D'après les nombreux documents que nous avons étudiés, dit M. Guénebault, dans son *Dictionnaire d'iconographie*, pag. 971, nous remarquons diverses espèces d'*ex-voto* qui reviennent plus fréquemment.

1° L'*ex-voto* qui consistait à faire bâtir une église, une chapelle, quelquefois une abbaye tout entière, représenté par un modèle d'église placé dans la main du donataire. *Voy*. Fondateur. Les sceaux en offrent quelques curieux exemples : nous citerons comme remarquable et très-bien exécuté, celui qui représente le comte de Champagne, Henri dit le Large ou le Magnifique, au XV° siècle, offrant à un saint le modèle de la chapelle qu'il fit bâtir en son honneur. Ce sceau est gravé dans le *Trésor de numismatique, sceaux des communes, des abbayes*, etc.

Une statue du roi Charles V, provenant de l'ancien couvent des Célestins de Paris, gravée dans les *Monuments de la monarchie française* de Bernard de Montfaucon, tom. III, pl. XII, n° 6, représentée debout, tenant un petit monument, peut être citée comme une figure de ce genre d'*ex-voto*. La même statue, mieux dessinée, est publiée dans la *Statistique monumentale de Paris*, par M. Albert Lenoir, architecte du gouvernement, in-folio; *Monographie du couvent des Célestins*, planche V, n° 1.

2° L'*ex-voto* qui consistait à offrir une portion d'édifice, comme une fenêtre, une porte d'église, des stalles, etc. Nous trouvons un exemple de ce genre d'offrande représenté au bas d'une verrière de l'église de Bourges, dans la *Monographie* de cette église, *Vitraux du* XIII° *siècle*, par les PP. Arthur Martin et Ch. Cahier, planche XVII.

3° Celui qui consistait à offrir un reliquaire, une châsse ou tout autre objet de dévotion servant à décorer une église ou une chapelle. Une figure présumée de saint Louis, à genoux, tenant une espèce d'étui ou reliquaire, est publiée dans les *Monuments inédits* de Willemin, in-folio, tom. I,

pl. XCVI. Cette figure est tirée de la cathédrale de Chartres.

Dans une suite de vitraux, représentant divers sujets des croisades et de la vie de saint Louis, on voit une figure à genoux devant une petite statuette de saint Louis à qui elle offre comme un cierge ou une bougie tournée en spirale. Voir les *Monuments de la monarchie française* par Montfaucon, tom. I, pl. L, n° 1 à 8.

4° L'*ex-voto* qui consistait à déposer aux pieds de la statue du saint ou de la sainte, ou à suspendre aux murailles de leur chapelle, la représentation d'un membre guéri miraculeusement, ou dont on demande la guérison.

5° *Vœu de la victoire de Bouvines.* — En 1214, Philippe-Auguste, prêt à livrer la bataille de ce nom sur les Impériaux commandés par l'empereur Othon IV, fit vœu d'élever une église en l'honneur de la sainte Vierge, s'il remportait la victoire sur ses ennemis. Après la bataille Philippe se hâta de remplir son vœu, et c'est ce qui nous a valu l'église de l'abbaye dite *de la Victoire*. Cette église fut construite en 1222, sur les dessins et sous la direction d'un religieux nommé Menard. Pour perpétuer encore la mémoire de cet événement, une pierre gravée en creux représente plusieurs figures des sergents d'armes qui avaient défendu avec tant de bravoure le pont de Bouvines.

6° On voyait autrefois dans le grand cloître des Chartreux de Paris un tableau de 15 pieds de large sur 4 pieds de haut, peint sur bois et scellé dans le mur du côté de l'évangile, représentant à genoux Jeanne de Châtillon, fille unique de Jean de Châtillon, comte de Blois et autres lieux, et Alix de Bretagne, femme de Pierre de France, cinquième fils de saint Louis, suivi de quatorze Chartreux, aussi à genoux devant l'image de la sainte Vierge, tenant l'enfant Jésus entre ses mains. De la bouche de la princesse sortait une banderole sur laquelle était écrit le vœu de fondation de quatorze cellules de Chartreux. En haut du tableau étaient représentés des écussons aux armes de France et de Châtillon alternées. Cette curieuse peinture est assez bien gravée et publiée dans les *Antiquités nationales* de Millin, tom. V, planches du n° 52.

7° Enfin, ce qui est le plus fréquent dans ce genre de dévotion, ce sont les tableaux dans lesquels les personnes qui offrent ou qui demandent quelque chose à Dieu, à la sainte Vierge et aux saints, se font représenter à genoux, ayant leurs patrons placés près d'eux. Les *ex-voto* de cette espèce sont extrêmement nombreux. Les musées publics en possèdent une grande quantité, ainsi que les collections particulières. Il n'est pas rare d'en trouver encore dans les églises. M. Dusommerard a publié plusieurs belles sculptures ou peintures appartenant à ce genre d'*ex-voto*. Nous citerons la miniature tirée du beau livre d'heures d'Anne de Bretagne, *Album*, 9e série, planche XXXVI. On y voit cette princesse ayant auprès d'elle ses trois patronnes. Un triptyque du XVe siècle représentant la messe dite de saint Grégoire, pape, accompagnée de figures de donataires et de leurs patrons et patronnes, *Album*, 6e série, planche XII.

F

FAÇADE. — I. Nos grandes églises du moyen âge présentent ordinairement trois façades, une à l'ouest, la principale, et deux latérales, l'une au midi, l'autre au nord. Il arrive quelquefois que des édifices très-importants n'ont que des façades latérales, comme à la cathédrale de Mayence, à celles de Worms, de Spire, de Nevers, et à quelques autres très-rares monuments qui ont deux absides.

Depuis le XIe siècle jusqu'au XVIe, et même jusqu'à l'époque de la Renaissance française, les architectes se sont plu à embellir les façades des églises. Et ici nous devons distinguer attentivement entre la décoration architecturale et la décoration sculpturale. La première nous semble indispensable à l'achèvement d'un édifice important, et nos idées sont tellement arrêtées à ce sujet par notre première éducation et par les édifices que nous avons eus sous les yeux depuis notre enfance, que nous avons peine à concevoir un monument public dépourvu de cette partie. L'architecte y a déployé un grand luxe de lignes, et cela tient à la disposition du portail, des fenêtres et des contreforts. Il lui était impossible d'établir ces diverses parties de l'édifice sans chercher à les embellir, à cause de la lourdeur qui aurait nécessairement résulté de l'épaisseur des murailles, des contreforts, des saillies plus ou moins fortes que réclamait la solidité. De là est née, sans doute, cette décoration remarquable qui brille au frontispice de nos monuments religieux même les plus modestes par l'apparence. A cela se joignit une raison de convenance : l'artiste chrétien voulait que la maison de Dieu se distinguât de loin par sa magnificence, et que le *lieu saint* fût plus orné que tous les autres édifices profanes. Mais le rôle de l'architecte se bornait à établir des lignes d'ensemble et des distributions générales que l'on pourrait regarder comme un encadrement destiné à renfermer des sculptures délicates. Le champ du tableau circonscrit par cet encadrement était abandonné au sculpteur qui y pouvait placer des compositions variées, qu'il était chargé de combiner et d'exécuter. Un antiquaire versé dans la connaissance de l'architecture et de ses procédés saura facilement reconnaître ce qui est dû spécialement au talent de l'architecte ou du sculpteur. C'est faute de savoir apprécier cette différence que certains auteurs ont erré dans leurs jugements criti-

ques sur quelques-uns de nos plus célèbres monuments du moyen âge. Quelques édifices, comme la cathédrale de Coutances et celle de Chartres, à la façade occidentale, ne possèdent de décoration que celle que l'architecte a lui-même conçue et exécutée : la part du sculpteur y est extrêmement réduite. A Reims, au contraire, et à Amiens, c'est la part du sculpteur qui est la plus considérable.

A l'aide de ces principes on pourra facilement rendre justice à chacun. On trouvera des façades d'églises où la sculpture est supérieure à l'architecture, et *vice versa*.

L'ordonnance des façades d'églises, en France, est trop variée pour qu'on puisse en généraliser la description. Nous devons dire, cependant, que les façades des cathédrales sont communément divisées en trois parties dans le sens de la hauteur. Le rez-de-chaussée est formé de trois portails qui donnent entrée dans les trois nefs : le portail central est la porte d'honneur et il est beaucoup plus grand et plus riche que les deux autres qui lui servent d'accompagnement. Le premier étage se compose d'arcades aveugles ou percées à jour. Quand elles sont aveugles, on y a placé ordinairement des statues, comme à Paris et à Amiens. Le second étage se distingue par une rose à divisions nombreuses ou par une immense fenêtre. Enfin, le centre de la façade se termine par un gable ou fronton, plus ou moins aigu, parfois chargé de feuilles grimpantes sur des lignes rampantes, et couronné par une statue. Les deux portails d'accompagnement sont souvent surmontés de deux tours élevées, servant elles-mêmes de point d'appui à des flèches élancées.

Telle est la disposition générale des façades complètes. On peut dire qu'elle est le type que se sont proposé constamment les constructeurs chrétiens du moyen âge : s'ils n'ont pas réussi à le réaliser partout, c'est que les ressources et le temps leur ont manqué le plus souvent.

II.

Dans la notice que nous avons donnée des cathédrales de France (*Voy.* CATHÉDRALE), on trouvera la description des façades les plus curieuses et les plus remarquables. Nous citerons comme étant les plus célèbres celles de Reims, d'Amiens, de Bourges, de Tours, de Troyes, de Chartres (portail méridional), etc., etc.

FACE.—*Face* est synonyme de *Bandeau* : la face est une moulure plate et peu saillante. On appelle encore *face*, d'après les instructions du Comité historique des arts et monuments, une partie lisse, quelquefois percée de fenêtres, et qui, placée au-dessus et en retrait du couronnement de la porte principale d'une basilique, montre la hauteur de la grande nef, dont elle forme en partie l'extrémité.

FACETTE. — C'est une petite face. Un corps est taillé à facettes, lorsqu'il présente à la fois plusieurs angles et plusieurs faces plates. Il y a plusieurs moulures ou ornements de la période romano-byzantine, qui sont composés de facettes, comme les pointes de diamants et les prismes romans.

FAIENCE. — Nous avons peu de chose à dire de la faïence, au point de vue archéologique, d'autant plus que dans nos monuments religieux, les fragments en sont rares et d'une date comparativement moderne. Chacun sait que ce mot n'est autre que le nom de la ville italienne de Faenza, où l'on fabriqua de beaux vases de terre recouverts d'un enduit émaillé. Mais il est bien reconnu que les Egyptiens avaient jadis fait usage de poteries dans le genre de celles que nous appelons aujourd'hui de faïence. Les Arabes, en Espagne, en ont fait un usage fréquent et fort curieux. Les mosquées de Cadix et de Cordoue, l'Alcazar de Séville et le palais de l'Alhambra, à Grenade, sont enrichis de carreaux émaillés d'une grande beauté. L'un de ces carreaux existe au musée céramique de Sèvres ; il porte cette inscription en arabe : *Il n'y a rien de fort, si ce n'est Dieu*, inscription qui forme la devise des fondateurs musulmans du palais de Grenade. Parmi les faïences les plus remarquables de l'art hispano-arabe, il faut placer les célèbres vases de l'Alhambra. La richesse d'ornementation de ces vases, la netteté des dessins qui y sont répandus, la vivacité de leurs couleurs, en font des œuvres d'une grande valeur.

On fabriqua de bonne heure, en Italie, des poteries couvertes d'un vernis coloré, et, dès le XII^e siècle, cette industrie était connue. Telle est du moins l'opinion de Passeri, qui dit avoir trouvé des poteries vernissées sur un tombeau dont la construction remontait à l'année 1100. (*Historia delle pitture in Majolica*, pag. 30.)

Les poteries revêtues d'un vernis coloré furent employées à la décoration des édifices. Les façades des églises de Saint-Augustin et de Saint-François, à Pesaro, étaient encore enrichies, du temps de Passeri, d'espèces de bassins concaves, qui reflétaient les rayons du soleil et produisaient un bel effet. M. Dusommerard cite plusieurs églises appartenant à diverses époques du XIV^e siècle, où il a rencontré de ces décorations en faïence vernissée, comme, par exemple, celle de Saint-Pierre au ciel d'or à Pavie, celle de Saint-François à Bologne, et celle de Sainte-Marie à Ancône. (*Les arts au moyen âge*, tom. III, pag. 73.) On peut encore signaler l'église de Saint-Martin de Pise, comme montrant dans sa façade des poteries de cette nature.

Au XVI^e siècle et sous le règne de Henri II, on a fabriqué en France des vases en faïence d'une rare perfection. Mais les échantillons en sont aujourd'hui excessivement rares, et nous ne sachions pas qu'ils aient servi quelquefois à l'usage des édifices sacrés. Il en est de même de la poterie émaillée de Bernard de Palissy, qui n'est pas autre chose qu'une espèce de faïence richement et artistement travaillée.

On a employé, sous le règne de François I^{er}, des faïences émaillées à l'embel-

lissement extérieur des maisons. Nous citerons le fameux palais de Madrid, construit par ce prince. On voit encore à Beauvais des maisons de l'époque de la Renaissance française ainsi décorées.

FAISCEAU (Colonnes en). — Les colonnes en faisceau sont celles qui sont groupées en grand nombre autour d'un pilier. Ce n'est guère que dans les églises de style ogival, à partir du XIIIe siècle, que l'on employa fréquemment les colonnes et colonnettes en faisceau. L'origine s'en trouve cependant dans les monuments de transition au XIIe siècle. Au XVe siècle, les colonnettes en faisceau, en diminuant leur diamètre et en modifiant leur forme, sont devenues des moulures prismatiques réunies également en faisceau. *Voy.* Colonne.

FAITAGE. — On appelle *faitage* des pièces de bois posées longitudinalement, destinées à maintenir les formes du comble. C'est aussi sur le faîtage que sont placées les feuilles de plomb qui recouvrent le sommet des toits ou les ornements connus sous le nom de *crêtes* ou de *dentelles*, qui quelquefois règnent sur l'arête supérieure des toitures des grands édifices. *Voy.* Crête.

FAITE. — On nomme *faîte*, en général, le sommet d'un toit, d'un édifice quelconque, d'une pyramide, d'un clocher, d'un contrefort.

Fanal. — *Voy.* Lanterne.

FANON. — Ce mot signifiait autrefois la même chose que manipule. Mabillon, dans ses notes sur la Vie de sainte Wiborade, vierge et martyre, observe que le mot *fanon* a trois significations. Il désigne d'abord une petite nappe ou serviette, *mappula*; 2° le vêtement sacré appelé communément manipule; 3° un corporal.

Saint Angilbert, abbé du monastère de Centule ou de Saint-Riquier, an 800, donna plusieurs ornements sacrés aux trois églises bâties par le monastère, et entre autres choses *cinq étoles ornées d'or*, et *dix fanons d'étoffe précieuse, enrichis d'or*. Saint Ansegise, abbé de Fontenelle ou de Saint-Wandrille, qui mourut en 835, donna au monastère de Fontenelle différents vêtements ecclésiastiques, et entre autres *deux riches fanons*.

FANUM. — Les anciens donnaient indistinctement les noms d'*ædes*, de *templum* et de *fanum* aux édifices religieux élevés à l'honneur de leurs fausses divinités. On trouve assez souvent cette expression dans les écrivains ecclésiastiques; mais ils ne l'appliquaient qu'à désigner les temples consacrés à des usages idolâtriques.

FASCICULÉES (Colonnes). — C'est la même chose que *Colonnes en faisceau* (*Voy.* ce mot ci-dessus).

FASTIGIUM. — Les Latins employaient ce mot pour désigner ce que les Grecs appelaient le fronton, ou l'*aétos*. Il désigne encore le sommet d'un toit incliné à double pente ou une ferme de comble.

FAUSSE-ARCADE. — C'est une arcade simulée. On l'appelle aussi *arcature*.

FAUSSE-FENÊTRE. — C'est une fenêtre qui n'est pas ouverte à l'extérieur, mais simulée seulement sur une muraille. On l'appelle encore *fenêtre aveugle*.

FAUSSE-PORTE. — Porte qui n'est pas percée réellement, mais qui est établie de manière à former parallèle.

FAUX. — Une colonne qui porte à faux est appuyée sur un encorbellement, un cul-de-lampe, une console, etc. *Voy.* Aplomb.

FENESTELLA. — On désigne sous le nom de *fenestella* la niche placée à côté de l'autel, où se trouve la piscine. *Voy.* Autel et Piscine.

FENESTRAGE. — Ensemble des formes, de la disposition et de l'arrangement des fenêtres d'un édifice.

FENÊTRE. — Les fenêtres d'église sont vulgairement appelées *croisées*, mais c'est à tort; rien dans leur forme ne saurait justifier cette dénomination. Les *fenêtres en croisée* sont celles seulement de certaines constructions civiles de la fin du XVe siècle et du XVIe siècle, où un meneau, orné de moulures, est coupé en croix vers le milieu de sa hauteur. *Voy.* Croisée, Croisillon.

Les fenêtres des églises, durant l'époque romano-byzantine primordiale, étaient le plus souvent de simples baies sans ornements, archivoltes ni moulures. Celles que nous remarquons dans les rares monuments de cette époque qui sont arrivés jusqu'à nous, sont petites, étroites, quelquefois si resserrées qu'elles ressemblent à de véritables meurtrières. Les briques s'y montrent souvent accolées deux à deux, trois à trois, formant une espèce d'archivolte grossière. Les cintres ne reposent jamais sur des colonnes, mais sur des pilastres larges et écrasés.

Dans les basiliques primitives, les fenêtres donnaient la lumière à l'intérieur de l'édifice seulement par de petits trous ronds ou carrés, percés dans la dalle mince qui les fermait, et formant une sorte de treillis à travers lequel le jour ne pénétrait que faiblement. L'abside des plus anciennes basiliques fut originairement aveugle tant que l'évêque y siégea, entouré des principaux ministres de l'autel. Mais cet usage ayant cessé, l'abside des basiliques fut éclairée d'une fenêtre et souvent de trois fenêtres. Le nombre trois fut longtemps conservé, à cause de sa signification symbolique : ce ne fut que dans l'abside des grandes églises de la période ogivale que l'on ouvrit des fenêtres plus nombreuses.

Les fenêtres sont encore rares dans les édifices de l'époque romano-byzantine secondaire; mais elles commencèrent à s'orner d'une manière assez recherchée dès le milieu du XIe siècle. La première ornementation consiste dans un tore placé sur l'arête; puis les moulures toriques sont assez nombreuses et forment une espèce d'archivolte qui s'appuie sur des colonnettes. Quelquefois, dans la seconde moitié du XIe siècle, les fenêtres furent accolées et comme encadrées dans un

cintre plus étendu ; c'est ce qu'on a nommé *fenêtres géminées*. Au-dessus et au milieu des deux fenêtres semi-circulaires, on voit quelquefois une ouverture ronde en œil-de-bœuf, prélude des belles roses qui font l'ornement des églises ogivales.

Au XIIe siècle, la baie s'entoure d'un encadrement composé de zigzags ou d'autres dessins combinés avec des moulures architecturales. Enfin, les fenêtres sont entourées de véritables archivoltes et décorées de colonnettes, de bas-reliefs, de sculptures variees et même quelquefois de statues. C'est alors que l'on voit s'ouvrir des fenêtres d'une dimension plus considérable qu'au siècle précédent. Elles commencent aussi à se grouper fréquemment par deux ou par trois, surtout aux extrémités des croisillons du transsept. Lorsque les fenêtres sont groupées par trois, celle du milieu domine ordinairement les deux autres, et quelquefois s'amortit par un angle qui a fait donner à cette forme le nom d'*arcade* en *mitre*. Ces fenêtres sont ordinairement espacées par un large trumeau. Mais lorsqu'elles se joignent et ne sont plus séparées que par un étroit montant, ou par une colonnette, les baies latérales se terminent souvent par un seul demi-cercle, ou une demi-ogive, appuyée contre le montant de la baie du milieu.

Du XIIe au XIIIe siècle apparaît la fenêtre ogivale, d'abord d'une austère simplicité, sans colonnettes, ni ornements, ni moulures, ayant les bords de la baie seulement élégis par un large chanfrein ou biseau. Les fenêtres de la première période ogivale sont étroites et élancées. Elles ressemblent assez par leur forme générale à un fer de lance ; c'est pourquoi elles ont été désignées par les antiquaires sous le nom de *fenêtres à lancettes*. Elles sont toujours d'un style grave et sévère, en rapport avec le reste de l'édifice. Dans les églises de petite dimension, elles sont ordinairement isolées ; dans les grands édifices, comme les cathédrales, elles sont accolées deux à deux, et encadrées dans une plus vaste ogive qui les renferme. A la partie supérieure de l'ogive principale, appuyée sur la pointe des deux lancettes, on voit une gracieuse figure de trèfle, de quatre-feuilles ou de rosace. Rien ne saurait surpasser l'élégante simplicité de ces *lancettes géminées*. Les architectes du moyen âge, qui remplissaient leurs églises de symboles, en avaient fait l'emblème de la Trinité.

L'arc qui embrasse la fenêtre passe bientôt de la lancette au triangle équilatéral. La division binaire de la fenêtre se double, se quadruble, et l'on voit la partie inférieure d'une vaste baie offrir une rangée de huit arcades groupées deux par deux sous quatre arcades supérieures, réunies à leur tour sous deux autres, lesquelles elles-mêmes sont inscrites dans une plus grande, celle même de la baie de la fenêtre.

Souvent, à l'extérieur, la fenêtre est surmontée d'un fronton aigu ou espèce de pignon, dont le tympan est décoré d'une rosace ordinairement découpée à jour. Les lignes rampantes de ce fronton sont parfois dépourvues de toute espèce d'ornement et parfois chargées de feuilles grimpantes. Le sommet est surmonté tantôt d'un acrotère destiné à porter une statuette, tantôt d'un fleuron ou *finial*, suivant l'expression assez heureuse des antiquaires anglais.

Au XIVe siècle, la fenêtre s'élargit encore ; les meneaux se multiplient pour recevoir à leur sommet des compartiments compliqués. C'est le règne des trèfles, des quatre-feuilles et des rosaces. Les artistes ont déployé un goût exquis dans la manière dont ils ont su disposer toutes ces étonnantes découpures de pierre. Perdant de son élancement, la fenêtre n'a rien perdu de sa magnificence. Peut-on rien voir de plus agréable que ces larges fenêtres du XIVe siècle, traversées par cinq légers meneaux, surmontées de plusieurs rosaces posées comme par enchantement les unes sur les autres ? Le premier souffle d'un orage va faire crouler ce magnifique et frêle échafaudage ; mais non, tout a été bien calculé ; la solidité se trouve jointe à la légèreté, les conditions de durée à l'élégance. Ces fenêtres rayonnantes forment un des caractères les plus saillants des édifices du XIVe siècle. Nous devons ajouter que, dans certains monuments, la grande ogive qui encadre les meneaux et les compartiments de la fenêtre est décorée à son intrados de festons pendants, comme l'arc principal des portails.

Dès le XIVe siècle apparaît ce que les Anglais appellent le *style perpendiculaire*. Ce style est caractérisé par les meneaux des fenêtres qui se dressent perpendiculairement, et quelques autres meneaux qui les divisent dans le sens de la largeur de la fenêtre. En Angleterre, ce style prit de grands développements et peut être considéré comme appartenant spécialement à ce pays. *Voy.* ANGLAIS (*Style*) et PERPENDICULAIRE.

Aux XVe et XVIe siècles, les meneaux prennent dans leur forme une modification importante. Au lieu d'être composés de moulures toriques, ils se chargent de moulures fines et prismatiques. Les fenêtres ont généralement, au XVe siècle, plus de largeur et moins de hauteur qu'au XIVe, et le triangle, formé par l'arc en tiers-point, depuis les impostes jusqu'au sommet, a souvent plus de la moitié de l'élévation totale. Le réseau ou *tracery*, suivant l'expression des antiquaires anglais, qui en remplit le tympan, est formé de lignes ondulées, prismatiques, offrant quelque analogie avec une flamme droite ou renversée : c'est ce qui a fait donner à la fenêtre de la dernière époque le nom de fenêtre flamboyante, lors même que ces meneaux représentent toute autre chose, par exemple des fleurs-de-lis ou des étoiles, ainsi que cela arrive souvent en France, surtout dans les fenêtres de grande dimension. *Voy.* FLAMBOYANT.

L'archivolte est très-fréquemment ornée d'un cordon ou d'une guirlande de fleurons, de feuillages et de fleurs. Les formes de cette ornementation végétale sont empruntées à

la flore indigène. Les rampants et le sommet des pignons extérieurs, qui surmontent les arcades, ou même les archivoltes proprement dites, se couvrent de feuilles grimpantes très-finement découpées et disposées avec une grande élégance.

Les fenêtres de la Renaissance sont communément garnies d'un réseau flamboyant. On y voit apparaître des formes capricieuses qui sont propres à la Renaissance. Enfin, elles deviennent semi-circulaires, carrées, etc., comme on en voit de si nombreux exemples dans nos monuments modernes.

FER A CHEVAL (Arc en). — Arc plein-cintre formé de plus de la moitié de la demi-circonférence. *Voy.* Arc.

FERETRA. Voy. Reliquaire. — Ce mot est l'origine du vieux mot français *fierte*, qui signifie littéralement un cercueil, et qui a été employé pour désigner une châsse.

FERMAIL. — Ce mot a vieilli; il ne se trouve que dans les anciens inventaires du trésor des églises. Il s'est conservé dans le langage héraldique, et il signifie les fermoirs, agrafes ou boucles garnies de leurs ardillons, qui se mettent aux manteaux, aux chapes, aux baudriers ou ceintures, pour les attacher. Le *fermail* était autrefois une marque de dignité, et on s'en servait pour faire de riches présents aux personnes considérables.

FERMAILLET. — Le fermaillet était une espèce de chaîne d'or ou d'argent, ou une bande d'étoffe précieuse enrichie de perles, de pierreries ou de broderies de toute espèce, que les femmes se mettaient autour de la tête pour fixer et orner en même temps leur coiffure. On en voit des exemples nombreux dans les verrières peintes aux XV^e^ et XVI^e^ siècles ainsi que dans les manuscrits en miniatures. Les statues en montrent également de beaux et curieux spécimens.

FERME. — La ferme est un assemblage de charpente qui soutient et forme le comble : elle supporte la panne et les chevrons. *Voy.* Charpente.

FERMETURE DE BAIE. — Arc ou linteau qui couronne une baie.

FERRURES. — Les ferrures ou pentures sont des garnitures en fer destinées à donner de la solidité aux portes des églises et en même temps à les orner. Les ferrures les plus remarquables sont ordinairement en forme d'enroulements. *Voy.* Penture.

Dans nos édifices religieux, on ne connaît pas de ferrures qui remontent à une époque antérieure au XI^e^ siècle. Celles qui appartiennent à cette dernière époque sont façonnées grossièrement. Au XII^e^ siècle, il y a un progrès évident; enfin, au XIII^e^ siècle, les ouvriers possédaient une grande habileté dans ce genre de travail, ainsi que le prouvent les magnifiques spécimens que nous possédons encore. Nous en avons donné quelques exemples à l'article Penture.

L'usage des ferrures ornées a disparu au XV^e^ siècle, parce qu'alors on excellait dans la sculpture sur bois.

On a essayé, depuis un certain nombre d'années, de revenir aux ferrures ornées du moyen âge. On a fait même des essais assez dispendieux. Nous devons en apprécier en passant les résultats. Il ne faut jamais oublier dans des travaux de cette nature, que la décoration ne doit pas l'emporter sur le parti d'utilité. Ne relier les ferrures à aucune disposition qui en explique le motif, est une faute dans laquelle sont tombés la plupart de ceux qui ont cherché à renouveler quelques-unes des vieilles ferrures du moyen âge. C'est ainsi que l'on voit ces ferrures, contrefaites plus ou moins adroitement, appliquées sur des panneaux de menuiserie dont l'agencement les rend absolument inexplicables. Nous ne saurions non plus approuver les pentures en fonte de fer, qui ont été exécutées en plusieurs endroits : le travail en est mou et l'effet assez peu heureux. Nous aimons mieux les pentures en fer travaillé même très-simplement, telles que celles qui ont été exécutées sous la direction de M. Guérin, architecte de Tours, pour l'église du petit séminaire à Tours. *Voy.* Penture, Serrurerie, Clef.

FESTONS. — Les *festons* sont des ornements que les instructions du comité historique des arts et monuments désignent sous le nom de *contre-arcatures découpées*. Ce sont ordinairement, dans les monuments de style ogival, de petits arcs en ogive ou en trilobe, décorant l'intrados des arcades ou le rampant des frontons. Ces ornements sont généralement découpés d'une manière très-fine et très-élégante, et produisent un bon effet. Leur légèreté leur a fait donner le nom de *festons* et quelquefois de *dentelles*. Dès le XIII^e^ siècle on a fait usage de festons dans la décoration; mais c'est surtout aux XV^e^ et XVI^e^ siècles qu'ils sont nombreux et gracieusement découpés. La Renaissance a employé aussi des festons dans son ornementation; mais ils sont différents de ceux du style ogival et consistent en feuilles enroulées, en torsades, en petites guirlandes.

Dans l'architecture classique, surtout dans les temps modernes, on a fait usage fréquemment de *guirlandes*, suspendues en manière de festons. *Voy.* Guirlande.

FEUILLAGES, FEUILLES. — I. En examinant attentivement l'ornementation *végétale* usitée dans les édifices du moyen âge, on reconnaît aisément que les artistes imitaient les feuilles qu'ils trouvaient dans nos campagnes, dans nos prairies et nos forêts. Ce n'est pas à dire toutefois que leur imitation fût toujours servile et qu'ils ne se permissent jamais des changements, des modifications et un arrangement de fantaisie. L'imitation générale est évidente; l'intention est visible; mais l'exécution est variée, plus ou moins heureuse, exacte ou capricieuse. C'est à cela, sans doute, qu'il faut attribuer la difficulté que les antiquaires ont rencontrée dans la détermination des espèces qui constituent la flore murale du moyen âge. Si plusieurs espèces sont difficiles à reconnaître, il y en a beaucoup dont les caractères sont accusés de manière à ce que l'erreur devienne impossible. Il ne faudrait donc pas

faire comme certains auteurs, qui, dans un moment de dépit, sans doute, on dit que l'on pouvait donner dix noms à la plupart des feuillages d'ornementation, sans que le botaniste le plus scrupuleux puisse y contredire. *Voy.* Flore murale.

Les monuments de la période romano-byzantine sont déjà ornés de feuilles et de guirlandes. Lorsqu'ils appartiennent au style primordial, ils présentent des feuillages imités de l'antique et grossièrement exécutés ; si les feuillages sont de l'invention des artistes de cette période architectonique, ils sont d'une forme et d'une exécution plus barbare encore. Cela tient à l'état de décadence où les arts étaient tombés; on dirait que le ciseau était alors rebelle entre les mains du sculpteur, et que la pierre résistait à ses efforts. Au xii° siècle, la décoration végétale est déjà riche et variée. Les chapiteaux des colonnes sont formés de feuilles fantastiques assez élégamment agencées, de feuilles imitées naïvement de la nature, de fleurons, entremêlés de bandelettes chargées de perles ou de points enfoncés. Les voussures du portail principal sont embellies de feuilles nombreuses, distribuées régulièrement et d'un style assez correct. On a fait à ce sujet une observation que nous devons rapporter ici ; c'est que l'ornementation végétale et fantastique des monuments romano-byzantins du xii° siècle est supérieure de beaucoup à la statuaire et à la sculpture en bas-relief représentant des figures humaines. On serait même tenté d'attribuer ces deux systèmes de décoration à deux époques distinctes et éloignées. On peut faire cette remarque en présence de beaucoup d'édifices où la sculpture sur pierre a laissé de nombreux restes comme à la curieuse galerie de l'ancienne abbaye de Saint-Aubin, à Angers. Nulle part la décoration murale n'a rien exécuté de plus compliqué ; nulle part, peut-être, l'observation à laquelle nous venons de faire allusion ne se justifie mieux. Les chapiteaux des colonnettes, les archivoltes des arcades à plein cintre, les bandes qui se prolongent du tailloir des chapiteaux dans toute l'épaisseur de l'arcade, sont couverts de feuillages bien dessinés et bien taillés; les tympans au contraire sont remplis de bas-reliefs représentant divers sujets empruntés à la Bible, comme David tuant le géant Goliath, et ces bas-reliefs indiquent la première enfance de l'art et les premiers tâtonnements de la sculpture. Dans un grand nombre de monuments religieux du centre de la France, érigés dans le cours du xii° siècle, l'ornementation végétale a fait des progrès que l'on ne retrouve pas dans les édifices du Nord. La cause en doit être attribuée et à l'imitation des modèles antiques et surtout à un mouvement artistique qui fut plus animé dans le centre et le midi de la France, que dans le nord, durant la période romano-byzantine : ce même mouvement fut au contraire beaucoup plus grand dans le nord que dans le midi, pendant tout le règne du style ogival. Déjà l'on voit apparaître des enroulements de feuillages, des palmettes, des ornements flabelliformes, des guirlandes qui annoncent un goût épuré et une certaine habileté d'exécution.

Au xiii° siècle, on voit germer, monter et s'épanouir une végétation riche et variée, qui peut le disputer en originalité, en élégance et en bel effet à tout ce que l'art de la sculpture décorative a produit de plus parfait. On distingue particulièrement les feuilles de lierre, de vigne ou vigne vierge, de quinte-feuille, de fraisier, de chêne, de roseau. Au xiv° et surtout au xv° siècle, on voit s'ajouter aux précédentes les feuilles de houx épineux, de chardon, de chou, de mauve frisée, de chicorée, etc. Ces feuillages sont disposés de mille manières. Tantôt les feuilles sont isolées, tantôt réunies en guirlandes, en bouquets, en touffes, en panaches; tantôt elles grimpent le long du rampant des pignons, tantôt elles se cachent dans des gorges profondes, tantôt elles courent le long des plates-bandes, tantôt enfin elles s'accrochent à toutes les saillies et se serrent sous les encorbellements, les pendentifs et les culs-de-lampe. Vouloir décrire toutes les formes sous lesquelles se montrent les feuilles dans nos grands édifices, ce serait tenter de décrire la disposition pittoresque et capricieuse de mille arbrisseaux différents.

II.

On appelle *feuilles de refend* celles dont les bords sont découpés comme l'acanthe et le persil. Quant aux feuilles grasses et aux feuilles d'eau, dont il est si fréquemment question dans les descriptions, il n'est pas toujours fort aisé de les caractériser d'une manière bien précise.

On a nommé *feuilles de fougère* l'*opus spicatum*. Voy. Appareil.

Le comité historique des arts et monuments dans ses instructions dit que les feuilles peuvent être *incisées* (découpées par des incisions aiguës et étroites), *laciniées* (allongées en lanières étroites et découpées irrégulièrement), *lyrées* (dont la partie supérieure du disque est entière, tandis que l'inférieure se divise en lobes qui vont en décroissant), *runcinées* (bordées de dents semblables à une large scie), *lobées* (divisées en plusieurs lobes par des sinus profonds), *sinuées* (ayant des échancrures arrondies), *frisées* (crépues, recourbées aux extrémités), *pinnatifides* (divisées en segments semblables à des ailes.) Ces distinctions pourraient être poussées plus loin; mais ce serait sortir du domaine de l'architecture pour entrer dans celui de la botanique. *Voy.* Chapiteaux, Fleurons, Flore murale.

FEUILLURE. — Une *feuillure* est une entaille rectangulaire pratiquée dans le tableau d'une baie, à la partie intérieure.

FIBULE. — La fibule ou *fibula* était à peu près, chez les anciens, ce que nous avons longtemps appelé *fermail*. C'était une boucle, une agrafe, un bouton servant à retenir la chlamyde, le manteau, la ceinture, la tunique, la palla, ou toute autre partie du vêtement.

Les fibules ont différentes formes : souvent elles représentent quelque animal ou quelque partie d'un animal, ou une lyre, etc., etc. On en rencontre souvent dans les tombeaux des anciens Romains, ainsi que dans ceux des Gaulois et des anciens Bretons, qui avaient adopté leurs usages. On conserve dans les collections publiques et privées une très-grande quantité de fibules d'or, d'argent, de bronze ou de cuivre. Dom Montfaucon et Caylus en ont publié beaucoup. *Voy.* l'*Antiquité expliquée par les monuments*, par D. Montfaucon, et *Recueil d'antiquités*, par Caylus.

FIGURES GRIMAÇANTES. — Les modillons extérieurs d'un grand nombre d'édifices sont sculptés en forme de figures grimaçantes. On voit des figures semblables aux gargouilles et à certains chapiteaux. Dans l'ornementation on en trouve également, et toutes sont plus ou moins bizarres, plus ou moins grossièrement sculptées. Faut-il chercher une signification symbolique à ces figures ? Faut-il y voir simplement une fantaisie de l'artiste ? Nous pensons que le plus souvent elles n'ont aucune signification symbolique, et il faudrait que l'ensemble d'une composition vînt en révéler le sens, pour qu'on pût y en trouver un; c'est-à-dire que dans les rares exceptions où ces figures sont destinées à exprimer un symbole ou peuvent être regardées comme emblématiques, il est nécessaire que les circonstances en fournissent un signe évident et en donnent la clef en même temps. Nous avons eu déjà l'occasion d'émettre notre opinion à ce sujet dans un article publié dans le tome VII des *Annales d'Archéologie chrétienne*. « Ce sera, disions-nous, pag. 294 et 295, ce sera toujours l'écueil des archéologues, que de vouloir donner un sens aux mille figures plus ou moins grotesques qui couvrent les murailles de certaines églises romanes. Comment trouver une pensée là où il n'y a souvent qu'une forme destinée à plaire aux yeux ? Or, il y a évidemment de nombreuses figures, même sur les chapiteaux des colonnes intérieures, au XII^e siècle, qui n'ont, dans l'intention de l'artiste, qu'une signification décorative. Soyons sobres de cette espèce d'*exégèse artistique;* nous risquons trop de mettre notre pensée à la place de celle du sculpteur ; une triste expérience nous avertit assez de nous tenir sur nos gardes et de ne pas nous laisser facilement entraîner aux séductions de l'imagination. Etudiez le symbolisme dans les grandes divisions de l'œuvre du moyen âge : c'est très-bien. Il s'y trouve en effet. Nos monuments en sont remplis; le symbolisme y respire; on le voit et on le sent partout, pour ainsi dire. Mais ne vous fatiguez pas inutilement à poursuivre sous chaque feuillage, dans chaque figure, où le grotesque remplace trop souvent le vrai, une idée symbolique qui n'y est pas.

A l'appui de ce que nous venons de dire, nous apporterons un exemple ; nous pourrions en citer un très-grand nombre. Il fera ressortir jusqu'à l'évidence le vide et en même temps le danger des fausses interprétations symboliques.

L'abbaye de la Trinité, à Caen, est un des monuments les plus intéressants de la Normandie, au point de vue historique et sous le rapport de l'archéologie. Le sanctuaire est décoré, à son extrémité, d'un péristyle semi-circulaire, à double étage, dont les colonnes portent des chapiteaux couverts d'ornements bizarres et de figures d'animaux. M. de Jolimont pense que les deux chimères ailées placées face à face et en contact immédiat, que l'on voit sur un des chapiteaux dont nous parlons, offrent l'emblème de la théorie fondamentale du manichéisme et figurent les deux principes du bien et du mal qui, selon ce dogme (c'est M. de Jolimont qui emploie ce mot), régissent le monde. Ces monstres ont une forme partie humaine, partie animale; l'un, à gauche, a les ailes élevées; c'est, d'après M. de Jolimont, le génie du mal qui est dans une perpétuelle activité. L'autre, dont les ailes sont en repos, représente le génie du bien qui, dans une attitude plus calme, avec moins d'efforts, oppose à son rival une résistance non moins puissante. M. de Jolimont prétend qu'on ne doit point s'étonner de rencontrer un semblable tableau dans les églises catholiques, en considérant que le système des deux principes, qui est de la plus haute antiquité, fut admis, modifié diversement, dans presque toutes les religions, chez presque toutes les nations, et que le christianisme même n'a pu s'en affranchir entièrement. Cette dernière réflexion indique de la part de l'auteur, ou une distraction étrange, ou un oubli des doctrines catholiques. Le manichéisme est une erreur, non un dogme, condamnée par l'Eglise, anathématisée depuis longtemps, poursuivie avec des armes victorieuses par le grand saint Augustin. Cette monstrueuse erreur a fait explosion au moyen âge, chez les Albigeois; mais en vouloir trouver des traces sur les murailles de nos églises, ce serait difficile, peut-être, et il faudrait autre chose que des figures de *chimères ailées* pour en fournir la preuve.

FILET. — Le *filet*, *listel* ou *réglet* est une petite moulure carrée, servant à séparer deux autres moulures ou membres d'architecture plus considérables. Il est d'un usage très-fréquent dans l'architecture antique et dans les monuments modernes. Au XV^e siècle, dans les édifices de style ogival flamboyant, le filet remplace dans le sens longitudinal, mais toujours isolé, l'espèce d'onglet que le XIV^e siècle avait imaginé sur la face du fût des colonnes ou des grosses moulures cylindriques des archivoltes et des nervures. Primitivement, c'est-à-dire au XIII^e siècle, cette ligne se nomme *ligne mousse :* au XIV^e siècle, c'est un filet; aux XV^e et XVI^e siècles c'est la moulure prismatique.

FILIGRANE. — Pièce d'orfévrerie d'or ou d'argent, travaillée délicatement à jour, et faite en forme de petits filets. On a exécuté de très-belles pièces de filigrane dès les temps les plus anciens, et, au moyen âge,

nous en trouvons de très-curieux échantillons. Il y a peu de châsses antiques, en métal précieux, et ornées de plaques d'or ou d'argent, où il n'y ait des pièces de filigrane. Nous citerons surtout la châsse des grandes reliques, dans le trésor de l'église principale d'Aix-la-Chapelle, et celle des Rois mages, à la cathédrale de Cologne.

FINIAL. — Ce mot est anglais, et signifie le sommet d'un pinacle, d'un dais, d'un contrefort, couronné par des feuilles en bouton ou épanouies. Autrefois cette expression était usitée également chez nous : il serait à désirer qu'on s'en servît encore, car elle s'applique convenablement à un objet que nous ne pouvons pas actuellement désigner par un mot propre. L'introduction du *finial*, dans l'architecture gothique, est contemporaine des feuilles grimpantes et des crochets placés sur le rampant des frontons et de toutes les formes pyramidales. Les feuilles du *finial* ont toujours, en effet, la plus grande analogie avec celles qui décorent les angles des frontons, des pignons, des aiguilles, des pyramidions, des clochetons, des pinacles et des flèches. Le finial n'est qu'un bouquet de ces mêmes feuilles.

FLABELLIFORME. — Une moulure ou ornement flabelliforme est en forme d'éventail. Cet ornement est assez commun sur les monuments religieux du XIe au XIIe siècle et surtout au XIIe siècle, durant la phase de transition du style romano-byzantin au style ogival. Il serait superflu de nommer les édifices qui en présentent, parce que la nomenclature en serait trop longue : citons seulement l'église de la Celle-Guénand, au diocèse de Tours.

FLABELLUM. — Le *flabellum* ou éventail, d'origine grecque, fut usité longtemps dans la liturgie gallicane. Il a disparu de nos cérémonies sacrées, mais il est encore en usage chez les Grecs, au moins comme vestige des anciennes coutumes. Nous en trouvons cependant des traces dans nos monuments, et ils sont mentionnés dans certains écrivains ecclésiastiques. Leur destination, surtout dans des contrées où les mouches abondent, était de préserver les saintes espèces, et le célébrant lui-même, du contact de ces insectes importuns. Plusieurs dessins représentent le diacre tenant le *flabellum* en main et s'en servant à l'autel. Cet instrument était fait de matières diverses et enrichi d'ornements variés. Il était tantôt rond, tantôt carré, et fixé à un manche d'ivoire ou de métal délicatement ciselé. Hildebert de Lavardin, archevêque de Tours, en envoyant un *flabellum* à un de ses amis, lui en explique la signification symbolique (*Epist.* 8), et lui en montre l'usage durant le sacrifice de la messe : *Dum igitur destinato tibi flabello descendentes super sacrificia muscas abegeris, a sacrificantis mente supervenientium incursus tentationum catholicæ fidei ventilabro exturbari oportebit. Ita fiet ut quod susceptum est ad usum, mysticum tibi præbeat intellectum.* Il est question également du *flabellum* dans les Coutumes antiques de Cluny (*Spicileg.* d'Achéry, tom. IV, lib. II, cap. 30) : *Unus ministrorum, qui semper duo debent esse, stans cum flabello prope sacerdotem, ex quo muscarum infestatio exsurgere incipit, donec finiatur, eas arcere à sacrificio et ab altari, seu ab ipso sacerdote non negligit.* Le livre des Cérémonies pontificales, manuscrit de la bibliothèque Barberini (cod. 2365), ordonne de porter des éventails ou *flabella* surtout pendant l'été : *Deferant quoque æstivo tempore flabella ad ejiciendas muscas in ministerio.* Aujourd'hui, dit le cardinal Bona, lorsque le souverain pontife doit célébrer solennellement, on porte à ses côtés deux grands éventails en plumes de paon, mais ils ne servent point pour la messe.

Chez les Grecs, le *flabellum* ou éventail, est appelé *hexaptérige*, parce qu'il porte la représentation peinte ou ciselée des séraphins à six ailes; il est fréquent dans les églises, où on le place ordinairement près de l'autel. Ce n'est plus aujourd'hui qu'un ornement que l'on porte aux processions. Les paroles du *Te Deum* sont écrites sur le *flabellum*, dit M. Didron (*Iconog. grecque et latine*, p. 72), et rappellent que les séraphins, entre les mains desquels les Grecs figurent cet instrument, louent constamment Dieu, en disant : *Saint, saint, saint.* Chez nous, dit le même auteur, au lieu de donner un *flabellum* aux séraphins, on leur met en main une banderole sur laquelle on écrit : *Et clamant, Sanctus, sanctus, sanctus*, comme on le voit, entre autres exemples, à Saint-Saturnin de Toulouse.

FLAMBOYANT (STYLE OGIVAL). — Le style ogival flamboyant est celui qui a été en vigueur dans le cours du XVe siècle et au commencement du XVIe. Il a été ainsi appelé, parce que les meneaux qui forment des compartiments dans les grandes fenêtres se contournent en sens divers, de manière à figurer des espèces de flammes. *Voy.* CLASSIFICATION, EPOQUES, FENÊTRES.

Le style ogival flamboyant s'est développé en France, pendant qu'en Angleterre se formait et se développait le *style perpendiculaire anglais*. *Voy.* ANGLAIS (*Style*). M. de Caumont a cru devoir établir deux époques distinctes dans l'architecture religieuse, depuis l'an 1400 jusqu'à 1550, tout en avouant qu'elles sont difficiles à caractériser. Nous n'avons pas admis cette division dans le volume intitulé *Archéologie chrétienne*, publié en 1840; et nous avons vu notre manière d'envisager la question admise par tous les auteurs qui ont écrit depuis sur l'archéologie. Cette division, en effet, ne nous paraît pas suffisamment fondée. Depuis le commencement du XVe siècle, jusque vers la fin de la première moitié du XVIe, ce sont les mêmes principes qui sont en vigueur, qui prennent à peine de légères modifications, sous des influences faciles à constater. Il y a d'ailleurs une telle analogie, que dis-je, une si frappante ressemblance dans tous les détails de l'architecture et de l'ornementation,

qu'il est impossible de préciser où sera la limite naturelle où doit finir le style flamboyant et commencer le style fleuri.

Le plan adopté dans la construction des grandes églises ne reçut aucun changement au XVe siècle. C'est toujours une nef principale, accompagnée de nefs latérales, avec transsept et chapelles accessoires.

Les modifications introduites dans les édifices bâtis selon le style ogival flamboyant, et qui servent à les caractériser, doivent être étudiées particulièrement aux piliers, aux fenêtres et dans l'ornementation. Jusqu'au XVe siècle, les colonnes cylindriques, isolées ou cantonnées, avaient formé une des parties les plus remarquables et les mieux caractérisées des monuments religieux. Passant insensiblement à l'état de colonnettes, de tores et de baguettes, elles se transformèrent enfin en minces nervures prismatiques. Les piliers les plus massifs furent couverts sur toutes les faces de milliers de nervures, d'un travail délicat et compliqué. Mais si l'exécution en est surprenante, s'il y a de grandes difficultés vaincues pour tracer un profil hardi, pour conserver la pureté des angles, pour fouiller tous les interstices, l'effet général de la perspective perd une de ses principales beautés. L'œil ne saurait embrasser à distance les détails minutieux des innombrables faisceaux de nervures anguleuses; il se repose, au contraire, avec plaisir, sur ces grandes et belles lignes, que la saillie des colonnes et des colonnettes établit dans toutes les parties de l'édifice. La substitution des nervures aux colonnes est donc un signe de décadence dans l'architecture ogivale. Souvent les nervures suivent le contour des arcades, s'élèvent le long des murailles jusqu'aux voûtes qu'elles traversent pour venir se réunir à la clef, délicatement ciselée. Toute trace de chapiteau a disparu sur la plupart des piliers, ou bien la belle corbeille du chapiteau des XIIIe et XIVe siècles est remplacée par des bouquets de feuilles frisées, ou par une ou deux guirlandes de feuillages profondément découpés. Quelquefois encore on plaça, entre les nervures, de riches garnitures de feuilles grimpantes également maigres et découpées, mais non sans élégance. Il arrive parfois que les nervures placées sur les piliers, au lieu d'être perpendiculaires, tournent en spirale, comme on en voit un exemple dans l'église de Saint-Séverin, à Paris.

L'ogive équilatérale est encore en usage au commencement du XVe siècle. Mais on trouve aussi très-souvent l'arc brisé, un peu surbaissé, employé pour les fenêtres et les arcades; mais bientôt les arcades subirent un changement important. Les lignes, au lieu de suivre la direction de la courbe naturelle pour former l'amortissement de l'ogive, se relèvent subitement vers le point de jonction pour former un angle très-aigu. Cette arcade en accolade ou en doucine se montra fréquemment aux portes, rarement aux fenêtres. Au commencement du XVIe siècle, ce système prévalut tellement que l'on ne rencontre aucune large ouverture qui n'ait été faite suivant ce procédé. Ce mouvement dans les lignes qui constituent les arcs et que l'on observe souvent dans l'architecture mauresque, se reproduit non-seulement dans les portes, les fenêtres, les arcades simulées, mais encore dans tous les ornements où la forme elliptique de l'ogive est employée, comme dans des lobes, des trèfles, des quatrefeuilles, des quintefeuilles et des rosaces.

L'arcade des portes est tantôt une large ogive décorée de moulures prismatiques, et surmontée d'une sorte de pinacle formé par deux courbes concaves en dehors, et à leur sommet s'épanouissant en feuillages frisés, comme on en voit un exemple remarquable au portail latéral de la cathédrale de Senlis. Souvent aussi la ligne supérieure que décrivent les arcades, les portes, les baies des clochers, est une courbe surbaissée en anse de panier, et terminée par un pinacle flamboyant. Souvent l'ogive de la porte est encadrée dans un immense fronton, dont la surface entière est ornée de panneaux ou découpée à jour, et en saillie sur les murs de la façade, ainsi qu'on le voit au portail de la cathédrale de Rouen.

A cette époque encore, les arcades, qu'elles soient en ogive ou en anse de panier, ou en accolade, ont leur voussoir décoré de festons ou de contre-arcatures prismatiques découpées à jour qui rappellent les arcades trilobées des XIIe et XIIIe siècles; mais cette ornementation, qui a commencé à paraître au XIVe siècle, acquiert son plus grand développement, surtout dans les édifices du commencement du XVIe siècle.

L'archivolte des arcades se compose de moulures prismatiques, séparées par des gorges ornées de feuillages capricieux. La partie extérieure de l'arcade montre, étagées les unes au-dessus des autres, des feuilles de chardon, de chou frisé, formant des crochets en dehors. Le sommet de l'ogive ou du pignon est alors couronné par un bouquet épanoui, mais porté sur un pédicule quelquefois composé de moulures. *Voy.* FINIAL.

Ces formes d'arcades à nervures variées, à bouquets frisés, sont simulées en grand nombre sur la face des murailles, sur les *pinacles simulés* qui sont en application sur les murs extérieurs ou intérieurs des édifices, à droite et à gauche des portes, et posés en amortissement sur les contreforts. Ce sont des pyramides dont les angles présentent des feuillages épanouis. Les dais eux-mêmes, qui forment la partie supérieure des niches, sont couronnés aussi de pinacles très-compliqués, découpés à jour par un grand nombre de dentelures, et ornés de toutes sortes de feuillages.

Les meneaux contournés des fenêtres sont éminemment caractéristiques. Nous en avons parlé précédemment. *Voy.* FENÊTRE.

Les compartiments nombreux et compliqués des roses subissent la même modification que les meneaux des fenêtres : ils

offrent cependant un champ plus favorable encore au gracieux et léger épanouissement du système flamboyant. *Voy.* Rose.

Les architectes de la période ogivale se sont distingués par la hardiesse et la beauté des voûtes qu'ils ont bâties. Au xv^e siècle, les arceaux, formés de moulures prismatiques, commencent à se ramifier et à s'entrecroiser en plusieurs sens à l'intrados de la voûte. Au xvi^e siècle, ces arceaux se partagent en branches nombreuses qui s'étendent de tous côtés, et à chaque point d'intersection sont appliquées des figures de grand relief, telles qu'armoiries, emblèmes, animaux symboliques. Quelquefois la clef de voûte, allongée en cul-de-lampe ou pendentif très-volumineux, présente à l'œil étonné d'innombrables ciselures, et rappelle jusqu'à un certain point, les stalactites que la nature s'est plu à suspendre à la voûte de certaines grottes. Ce n'est pas sans une surprise mêlée de frayeur que l'on se promène sous ces voûtes frangées, découpées, transparentes, où sont suspendus d'énormes blocs d'un poids considérable. (Pour avoir de plus amples détails sur les voûtes en général, et sur celles du style flamboyant en particulier, *Voy.* Voutes.)

Les tours du xv^e siècle sont carrées le plus souvent, comme celle de Saint-Jacques-la-Boucherie, à Paris. Les angles en sont vigoureusement soutenus par *quatre* éperons qui présentent des niches à divers points de leur hauteur. Lorsque la tour se termine par une plate-forme, le sommet en est décoré d'une balustrade finement découpée à jour, et de gargouilles, en forme de monstres, qui font saillie pour l'écoulement des eaux. La forme des arcades, d'ailleurs, et la décoration suffisent pour caractériser les tours du style flamboyant. Il arrive parfois qu'elles offrent plusieurs étages de niches, ou seulement des consoles portant des statues : telles sont les tours de la cathédrale de Nevers, de la cathédrale d'Auxerre, de l'église de Saint-Martin de Clamecy. Nous devons citer encore, comme appartenant au xv^e siècle, et comme offrant de riches modèles de style flamboyant, la *Tour de Beurre*, à Rouen, la *Tour de Beurre* à Bourges, les tours de la cathédrale de Tours, celle de la cathédrale de Nantes, etc.

Lorsque les tours du xv^e siècle sont surmontées de flèches, celles-ci sont bâties avec la plus grande élégance. Les baies en sont évasées, surbaissées et munies d'abatsons. Telles sont les flèches des églises de Thann, de Caudebec, de Honfleur, de Mende, etc. *Voy.* Aiguille, Clocher.

On doit rapporter au xv^e siècle la plupart des clochers pyramidaux en charpente, couverts d'ardoise, comme on en trouve un grand nombre dans les églises rurales. Ils imitent plus ou moins heureusement les gracieuses flèches en pierre qu'ils remplacent : plusieurs même doivent être regardés comme des chefs-d'œuvre dans l'art du charpentier.

Quant aux contreforts et aux clochetons de cette même époque, nous n'entrerons dans aucun détail. Nous renvoyons aux articles Clocheton et Contrefort. Nous devons ajouter cependant que les arcs-boutants sont ornés à l'intrados de festons et de découpures.

Les balustrades éprouvent, dans les dessins qui les forment, la même modification que le réseau des fenêtres.

Les ornements du style flamboyant sont fort nombreux et ils se multiplient encore au commencement du xvi^e siècle, ce qui explique l'origine de l'expression *style fleuri*, que l'on emploie quelquefois pour les désigner. *Voy.* Feuilles, Festons.

Le pavé des églises est formé de dalles tumulaires, représentant des personnages défunts avec leurs costumes. Ces représentations sont gravées en creux; quelquefois les mains et la tête, moulées sur nature, sont sculptées en bas-relief sur marbre et incrustées dans la pierre. D'autres fois les pierres tumulaires sont décorées d'incrustations en cuivre, comme on en voit de nombreux exemples en Belgique, en Allemagne et en Angleterre. On rencontre aussi quelquefois, surtout dans les chapelles, des carreaux émaillés formant le pavé. Il en existe encore de curieux restes dans la charmante église de Notre-Dame de l'Epine, près de Châlons-sur-Marne.

Le style flamboyant nous offre des sculptures peintes fort intéressantes. Mais l'art et la coutume de peindre les statues et les bas-reliefs ne sont pas propres à ce style : on en voit des spécimens complets et nombreux aux époques précédentes. Les murs intérieurs des églises ont été généralement aussi rehaussés de peintures, qui représentent tantôt des sujets religieux et tantôt des arabesques et des feuilles d'ornementation. Souvent on voit des *ex-voto* qui montrent des personnages à genoux devant leur saint patron. Les arabesques se composent ici de peintures en damier, à carrés rouges et bleus; là de rameaux de feuillages, de fleurs, d'oiseaux, etc. D'autres fois, ce sont des combinaisons de dessins propres aux balustrades, aux fenêtres et aux panneaux en pierre des édifices.

Il nous reste maintenant à indiquer quelques-uns des édifices les plus remarquables du style ogival flamboyant.

Cathédrale de Tours; le grand portail et les tours. — Cathédrale d'Anvers; commencée au xv^e siècle, achevée au xvi^e. — Cathédrale de Malines, en grande partie. — L'église de la Trinité, à Vendôme; la façade a été bâtie en 1499, ainsi qu'une partie de la grande nef. — Cathédrale de Nantes; la nef principale et la façade de l'ouest en grande partie. — Cathédrale d'Autun; plusieurs parties, à l'abside surtout et au clocher. — Cathédrale d'Alby, en partie. — Cathédrale de Rouen; le grand portail, la tour de Beurre et plusieurs autres parties moins importantes. — Notre-Dame de Brou, près de Bourg; monument très-remarquable en lui-même et par les magnifiques tombeaux

qui s'y trouvent. — Saint-Ouen, à Rouen; la nef principale et quelques autres parties. — Notre-Dame de Saint-Lô, en grande partie.— L'église d'Argentan. — Saint-Pierre, à Coutances, en grande partie. — Saint-Jacques, à Lisieux, presque en entier. — L'église collégiale de Saint-Quentin. — Saint Vulfran d'Abbeville. — L'ancienne église abbatiale de Saint-Riquier, diocèse d'Amiens. — L'église de Thaun, en Alsace; celle de Saint-Vincent à Rouen; celle de Saint-Jacques, de Dieppe; celle de Saint-Antoine, à Compiègne. — Cathédrale d'Evreux; la tour centrale, ses transsepts et les chapelles. — Saint-Jean, à Caen. — Sainte-Catherine à Honfleur. — La tour de Saint-Martin de l'Aigle, diocèse de Séez. — Saint-Maurice, à Vienne en Dauphiné; la façade occidentale. — Notre-Dame de l'Epine, près de Châlons-sur-Marne. — Saint-Jean, à Elbeuf. — Sainte-Catherine de Fierbois, au diocèse de Tours.— L'église de Nouâtre, même diocèse. — L'église de Marcilly, même diocèse. — Les églises de Saint-Père de Nuzy, Challement, Moraches, Germenay, Colméry, Ciez, Saint-Jacques et Notre-Dame de Galles, à Cosne, Donzy, Cessy-les-Bois, Sully-la-Tour, Alligny, Bitry, Dampierre, etc., au diocèse de Nevers.

FLÈCHE. — Une flèche d'église, à proprement parler, est la couverture pyramidale d'un clocher ou d'une cage d'escalier. Elle peut être en pierre ou en bois. Lorsqu'elle est en pierres, elle peut être ornée de diverses manières. Il arrive souvent que les angles en sont chargés de feuilles grimpantes ou de crochets, et que de distance en distance, les lignes sont interrompues par une espèce de grande couronne ou de large bandeau, décoré de moulures, de feuillages ou de formes variées d'ornementation; on en voit un exemple à la flèche élégante qui surmonte l'église de Notre-Dame de l'Epine, près de Châlons-sur-Marne. *Voy.* Aiguille et Clocher. Les plus belles flèches de l'Angleterre présentent une disposition analogue à celle que nous venons d'indiquer : nous en avons donné une description abrégée.

Aux articles Aiguille et Clocher, nous avons placé tous les détails archéologiques que nous avions à offrir sur ce sujet : nous y renvoyons le lecteur. Nous allons le compléter ici, sous d'autres rapports, autant qu'il nous sera possible. Chacun sait que la forme triangulaire a toujours été regardée, dans l'Eglise, comme un symbole de la Trinité. On retrouve cette forme dans les membres principaux de l'édifice chrétien; elle existe avec les éléments sphériques dans l'ogive, sous la forme rectiligne dans les pignons et les flèches, sous celle du trèfle dans les ornements. Les flèches, qui sont la plus brillante expression de la pensée symbolique de l'art ogival, sont en même temps la solution de l'un des problèmes les plus hardis des constructeurs du moyen âge. Il fallait, en effet, qu'ils fussent doués d'une étrange audace ceux qui, les premiers, osèrent se risquer à élever dans les airs, à trois ou quatre cents pieds, ces fragiles aiguilles, ces flèches élancées, destinées cependant à braver les intempéries du nord, les violents ouragans si fréquents dans ces contrées, et qui ont, malgré mille causes de destruction, si bien répondu à leur destination.

Une anecdote apocryphe, dit l'auteur du petit livre intitulé : *Eglises gothiques*, rapporte que le Bramante construisant le dôme de l'Eglise de Saint-Pierre, à Rome, dit aux Romains : « Ce Panthéon que vous admirez, moi je le placerai dans les cieux. » Longtemps avant lui, les architectes gothiques y avaient élevé les obélisques des Pharaons. (Pag. 90).

Il n'y a pas longtemps encore que l'impéritie des architectes, favorisée par un système de mesquine économie, considérait les flèches de nos églises comme des superfétations dangereuses, ne servant qu'à accélérer la ruine des édifices, soit par les mouvements qu'ils leur communiquent, soit par la chute de la foudre, à laquelle leur forme aiguë, ou les métaux qui entrent dans leur construction servent d'excitateurs et de conducteurs. C'était alors un parti pris de les raser, dès qu'une dégradation un peu importante s'y manifestait. Beaucoup ont disparu aujourd'hui, au grand regret des populations qui les ont vues détruire et des archéologues chrétiens. La science véritable reconnaît actuellement que les dangers occasionnés par la présence des flèches sur les églises ont été considérablement exagérés. Une des meilleures preuves d'ailleurs que l'on pourrait citer contre l'opinion des prétendus savants qui condamnaient à la démolition ces monuments si remarquables et si élégants, c'est qu'ils avaient traversé de longs siècles, sans être endommagés, et que les édifices qui les supportaient avaient eux-mêmes bravé mille causes de ruine et étaient arrivés jusqu'à nous dans un état surprenant de solidité.

Le clocher, sous le rapport de sa signification religieuse, est une des parties les plus importantes des édifices chrétiens. C'est le lien commun de tous les membres épars de cette grande famille qu'on appelle paroisse. L'expérience démontre tous les jours que l'influence et le souvenir du clocher est un des anneaux de cette chaîne qui nous attache au pays. Quelque futile que cela puisse paraître à certains hommes occupés spécialement du progrès matériel et qui ne s'élèvent pas au-dessus des considérations du bien-être physique, cet anneau n'est pas le moins solide de ceux qui nous enchaînent au sol qui nous a vu naître. « Tout se trouve, dit Châteaubriand, dans les rêveries enchantées où nous plonge le bruit de la cloche natale : religion, famille, patrie, et le berceau et la tombe, et le passé et l'avenir. »

La France avait jadis un esprit de nationalité bien plus vif que de nos jours, où chacun ne rêve que voyages, déplacements, industrie, commerce. Ne faudrait-il pas l'attribuer, au moins en partie, à cet amour du sol natal qui était plus grand chez nos ancê-

tres que chez leurs enfants si épris de nouveautés. On a compté qu'il y avait autrefois en France trente mille églises, quinze cents abbayes, huit mille cinq cents chapelles, deux mille huit cents prieurés, un million sept cent mille clochers. Assurément, c'était là un sol autrement orné qu'il ne l'est à présent.

FLÉCHIÈRE. — Nom d'une espèce de feuille d'eau, en forme de fer de flèche, qui entre dans l'ornementation de l'architecture romano-byzantine. On en voit des exemples principalement aux chapiteaux des piliers ou des grosses colonnes, dans les églises du XIIe siècle.

FLEUR DE LIS. — Dans nos monuments religieux du moyen âge, soit en sculpture, soit en peinture, soit dans les tissus, soit dans les vitraux peints, soit même dans les compartiments flamboyants et à jour des grandes fenêtres, on voit fréquemment la figure de la fleur de lis. Quoique cette fleur y paraisse habituellement dans la forme héraldique, on ne doit pas cependant y attacher toujours une signification de blason ou d'armoiries. Elle devint d'assez bonne heure une forme d'ornementation, et nous pouvons ajouter qu'elle était éminemment française. On la retrouve également très-fréquemment dans les monuments religieux de l'Angleterre : cela tient à ce que les rois d'Angleterre eurent longtemps des prétentions sur le royaume de France. Chacun sait que jusqu'au traité d'Amiens, au commencement de ce siècle, les rois d'Angleterre se qualifiaient rois de France. L'historien Maimbourg s'en moque fort agréablement, quand il dit que les monarques anglais sont rois de France au même titre que ces mêmes monarques hérétiques sont les défenseurs de la foi.

Nous avons cru devoir placer ici une notice sur la fleur de lis; c'est une question archéologique qui n'est pas dépourvue d'intérêt.

Louis VII, dit le Jeune, s'étant croisé en 1146, prit une bannière d'azur semée de fleurs de lis, soit par allusion à son nom de Louis, soit par rapport à l'épithète de *Florus* ou *Fleuri*, que son père Louis le Gros lui avait donnée dans sa jeunesse, par amitié et par caresse. Les sentiments sont partagés sur la nature de ces pièces dont le roi sema sa bannière et son écu, et auxquelles est resté le nom de fleurs de lis. Les uns disent que ce sont des fleurs de lis de jardin, les autres, des fleurs de lis de marais, que l'on appelle flambes ou iris. Ceux qui veulent que les armoiries soient très-anciennes, disent que les premiers Francs choisirent cette iris ou ce lis de marais pour marquer leur origine, étant sortis d'un pays marécageux ; et d'autres, que les soldats de Clovis s'en firent des couronnes après la victoire de Tolbiac en 496. Quelques autres ont été bien plus loin. M. Sonnini a cru reconnaître la fleur de lis héraldique parmi les peintures d'un plafond du temple de Dendera en Egypte. Il a pensé aussi, avec M. Hérissant, que les anciens rois babyloniens portaient une fleur de lis au bout de leur sceptre ; mais cela vient de la fausse interprétation du mot grec κρινὸς, qui signifie bien la fleur de lis, mais non pas notre fleur de lis héraldique, qui n'a aucune ressemblance avec la fleur de lis. Le P. Godefroi Henschenius, continuateur des *Actes des saints* que le P. Bollandus, son confrère, avait commencé de publier, a ouvert une conjecture sur nos fleurs de lis. C'est dans une dissertation qu'il a mise à la tête du troisième volume des saints du mois de mars, et qu'il a intitulée : *De la généalogie des rois français de la première race, qui doit être conduite par trois Dagoberts*. Parlant d'un sceau de Dagobert Ier, apposé à une charte donnée par ce prince en faveur de l'abbaye de Saint-Maximin de Trèves, le 5 avril de la douzième année de son règne (qui est l'an 635), il dit que l'on y voyait trois sceptres liés ensemble, pour signifier les royaumes d'Austrasie, de Neustrie et de Bourgogne, que ce prince avait réunis en sa personne : d'où ce savant jésuite conclut qu'il est à présumer que c'est ce qui a donné l'origine à ce qu'on a appelé depuis dans le blason fleur de lis. La raison qu'il donne, c'est que ces trois sceptres, liés ensemble par le bas, ressemblent assez à la plante nommée flambe ou iris, et c'est de là, dit cet auteur, que ces trois sceptres ont pu, par la suite, tirer le nom qu'on leur donne aujourd'hui. On les fait d'or, ajoute-t-il, parce que la plante nommée flambe est jaune, et comme elle naît ordinairement dans les eaux dont la couleur est bleue, on les a placés en champ d'azur; peut-être, dit-il, voulut-on encore signifier, par la couleur du champ, que l'origine et les accroissements du royaume de France étaient venus du ciel. D'autres ont pensé que les fleurs de lis du blason devaient leur origine à la manière grossière dont on figurait les abeilles dont on décorait les manteaux des rois de la première race. Ils fondent cette opinion sur le nombre assez considérable d'abeilles d'or trouvées à Tournay, dans le tombeau qu'on croit être celui de Childéric ; mais elle ne saurait se soutenir. La fleur de lis ne ressemble aucunement à une abeille, et pas même à celles trouvées dans ce tombeau et que l'on conserve dans le cabinet d'antiquités de la Bibliothèque Nationale. Une dernière opinion est que ces pièces de l'écusson de nos rois ne sont autre chose que le fer d'une lance que l'on appelait francisque, dont se servaient les anciens Francs. La pièce du milieu de ce fer était droite, pointue, plus large dans le milieu et tranchante des deux côtés; les deux autres, accostées vers le bas de cette principale pièce, étaient recourbées en demi-croissant adossé ; le tout était lié par une clavette qui formait ce que nous appelons le pied de la fleur de lis, ce qui a rapport à la représentation des sceaux anciens; aussi cette opinion est-elle suivie par les plus habiles dans la science du blason. On trouve, pag. 419 de la *Diplomatique* de dom Jean Mabillon, un sceau du roi Lothaire,

de l'an 972, dans lequel ce prince est représenté de front, tenant à sa main droite un long bâton, au haut duquel on voit un fer de lance avec deux crochets ; ce qui ressemble grossièrement à la fleur de lis. L'opinion la plus vraisemblable est que la fleur de lis est une imitation commune de cette belle iris jaune (*Iris lutea*), qui est si commune en France dans les marais et sur le bord des étangs. Lothaire, l'avant-dernier roi de la seconde race, est le premier dans le sceau duquel on trouve cette espèce de sceptre, et à qui l'on voit une couronne rayonnante en forme de bonnet, garnie de pierreries au sommet. Un sceau d'Hugues Capet le représente tenant une main de justice, ce que l'on n'avait pas vu sur ceux de ses prédécesseurs, et un globe à la gauche ; sa couronne semble être faite de ce que l'on a nommé depuis fleurs de lis. Sur un autre sceau du roi Robert, son fils, de l'an 1030, ce prince tient dans la main droite un petit sceptre terminé par un fer de francisque, et un globe à la main gauche ; sa couronne est donc à peu près comme celle de son père, mais elle est plus ressemblante au fer dont est terminé son sceptre, qu'à la fleur de lis. Son fils, le roi Henri I^{er}, est représenté dans un sceau de 1058, comme son père, mais sur un trône, et sa couronne paraît bien mieux fleurdelisée, ou plutôt les fers, semblables à celui du haut du sceptre, y sont bien mieux marqués. Son fils Philippe I^{er}, en 1068, a sur son sceptre et sur sa couronne des fleurs de lis, mais sans pied. Sur un sceau de Louis VI, dit le Gros, de l'an 1113, la couronne est fleurdelisée et perlée ; de sa droite il tient un petit sceptre, surmonté d'une ancienne couronne à longues pointes, de la gauche, un long bâton au haut duquel paraît une fleur de lis soutenue sur une espèce de globe. Philippe II, surnommé Auguste, est le premier roi qui ait eu pour contre-scel une seule fleur de lis. Le contre-scel de Louis VIII est semé de fleurs de lis. Ce fut sous Louis IX que les rois et les princes du sang royal commencèrent à porter les fleurs de lis dans leur écusson, avec différentes brisures : ils avaient avant les armoiries de leur apanage. Quoiqu'il y ait des exemples de trois fleurs de lis seulement dans quelques écussons sous les règnes de Philippe III et Philippe IV, ce ne fut pourtant que sous Charles V que cette réduction des fleurs de lis à trois devint un usage constant.

FLEURETTE. — Petite fleur imitée en sculpture ou en peinture dans l'ornementation des édifices religieux, ou dans la décoration des vases précieux, des meubles, des tissus, etc.

FLEURI (Style ogival). — Quelques antiquaires ont cru devoir distinguer le style ogival du commencement du XVI^{e} siècle de ceux qui l'avaient précédé. Ils le caractérisaient par l'ornementation qui était à cette époque plus abondante et plus finement exécutée. Mais chacun voit que des caractères tirés du plus ou du moins de perfection apportée à l'exécution des détails et des motifs de la décoration n'avaient pas une importance suffisante pour déterminer l'établissement d'une division architectonique. Il est d'ailleurs assez difficile de saisir le plus ou le moins de délicatesse de la sculpture : c'est le plus souvent une nuance fugitive. Aussi, la plupart des antiquaires ont-ils abandonné cette division. *Voy.* Classification, Epoques, Flamboyant (*Style ogival*), Ogival.

Au XII^{e} siècle, l'architecture romano-byzantine de transition reçut une grande quantité d'ornements : on l'appelle aussi quelquefois, à cause de cela, *architecture romane-fleurie*. Cette dénomination doit être rejetée, comme exprimant une division architectonique, par les mêmes raisons qui ont fait repousser la dénomination de *style ogival fleuri*.

FLEURON.—Le fleuron est un petit ornement isolé de sculpture ou de peinture, ordinairement emprunté au règne végétal. Le fleuron proprement dit, dans l'architecture du moyen âge, est une fleur épanouie, à quatre ou cinq pétales et à disque saillant, qui se place, à distances régulières, dans une gorge ou une scotie. Il y a des fleurons, en prenant l'expression dans une signification plus large, qui ne ressemblent pas à une fleur, mais qui sont composés d'entrelacs, de feuilles disposées symétriquement, de figures géométriques, etc. Les fleurons se placent, non-seulement au fond d'une moulure creuse, comme nous venons de le dire, mais encore sur la côte d'une arête. On a sculpté aussi des fleurons fort souvent sur des clefs de voûte saillantes. Quelquefois même on voit une rangée de fleurons, en manière de frise, au-dessous d'une corniche.

M. de Caumont appelle *fleurons-crucifères*, les quatrefeuilles dont les lobes sont lancéolés. Les *fleurons détachés*, d'après les Instructions du Comité historique des arts et monuments, représentent des fleurs, des feuilles, des animaux ou des figures de fantaisie, placés entre deux tores d'archivoltes, ou entre deux colonnes de pied droit. Cet ornement est commun en France ; il l'est plus encore, peut-être, en Angleterre. *Voy.* Diapré ou Diaper-work.

Dans l'architecture grecque, les fleurons étaient usités. Le fleuron du chapiteau corinthien est une espèce de petite rose épanouie, à pétales aigus, que l'on place au centre de la face du *tailloir*. Ceux du chapiteau dorique sont de petites fleurettes à quatre pétales, qui ornent le gorgerin. Quand les fleurons deviennent d'une plus grande dimension, ils se nomment *rosaces*. On voit dans l'ornementation antique ou imitée de l'antique, des fleurons sur plusieurs moulures et sur divers objets, partout où une place vide permet de placer un ornement de ce genre.

FLEURONNÉ, garni d'un fleuron.

FLEURS. — Les fleurs ont été constamment employées dans l'Eglise, comme emblèmes de joie et de fête. On les a fréquem-

ment employées également en l'honneur des saints, pour décorer leurs tombeaux, leurs autels et leurs images. On regardait leur variété et leur parfum comme un symbole des vertus chrétiennes qu'ils ont pratiquées si héroïquement.

Saint Fortunat, évêque de Poitiers, qui vivait au VI^e siècle, a mentionné, dans ses vers, la coutume qui était en vigueur de son temps, de tresser les fleurs en couronnes et en guirlandes pour en parer les autels :

Texistis variis altaria festa coronis,
Pingitur ut filis floribus ara novis.

On suspendait aussi des guirlandes de fleurs aux murailles, à l'intérieur des églises. Ce fait est rapporté par saint Grégoire de Tours, qui raconte que le prêtre saint Séverin avait attaché des lis aux murs d'une église qu'il avait fait bâtir. *Solitus erat flores liliorum tempore quo nascuntur colligere, ac per parietes hujus ædis appendere.* Le pavé de l'église était lui-même jonché de fleurs, en certaines circonstances, dès les temps les plus anciens. C'est ce que nous apprend saint Paulin dans les vers suivants :

Ferte Deo, pueri, laudem, pia solvite vota ;
Spargite flore solum ; prætexite limina sertis :
Purpureum ver spiret hiems : sit floreus annus
Ante diem ; sancto cedat natura diei.

L'abbé Thiers entre à ce sujet dans d'assez curieux détails : on peut consulter sa dissertation sur les autels, chap. 10.

Saint Augustin, dans son Traité de la *Cité de Dieu*, dit qu'un homme de distinction du nom de Martial, dans la ville de Calama, en Afrique, fut converti miraculeusement par l'application d'une fleur prise sur le tombeau de saint Etienne. Cette coutume de décorer les églises de fleurs et de branches de verdure est non-seulement curieuse par son antiquité, elle est encore très-belle en elle-même, en consacrant à la gloire et à la louange de Dieu les plus brillantes et les plus délicates productions de la création. C'est, pour ainsi dire, la traduction en action de ce passage de nos saints cantiques : *Benedicite, universa germinantia in terra, Domino.* Chaque saison produit des fleurs différentes : c'est comme une invitation continuelle à en parer la maison de celui qui donne aux lis leur éclat et leur fraîcheur, comme il donne la nourriture aux oiseaux du ciel.

Dans certaines églises de la France, de l'Italie et de l'Espagne, au rapport de dom Martène dans son bel ouvrage *de antiquis Ecclesiæ Ritibus*, les fleurs rouges étaient regardées comme un emblème des dons du Saint-Esprit ; c'est pourquoi, à la Pentecôte, on en jetait de la voûte sur l'assemblée des fidèles réunis dans la nef. Dans cette fête, ainsi que dans beaucoup d'autres, on en recouvrait les murs de l'église et on y suspendait un grand nombre de guirlandes tressées avec goût.

Les fleurs étaient aussi regardées comme un emblème des délices du paradis ; on en voit souvent figurer sur les verres peints trouvés dans les catacombes, et dont le dessin a été publié par Buonarotti.

L'Eglise a consacré plusieurs fleurs à la sainte Vierge, et chacun connaît la pieuse invocation des litanies *Rosa mystica.* Au moyen âge, la piété populaire avait consacré un grand nombre de fleurs aux saints. Ces désignations pieuses étaient plus poétiques et plus agréables mille fois que les noms barbares inventés par la science ; mais la botanique, comme les autres branches des connaissances humaines, a été cultivée par des esprits froids et imbus des tristes doctrines du philosophisme moderne, et elle a perdu son plus pur et son plus doux parfum !

La sculpture a tenté de bonne heure de reproduire sur la pierre, le bois et les métaux, les fleurs les plus remarquables. On en trouve des exemples dans tous les édifices, de quelque style qu'ils soient, pourvu qu'on y ait fait quelques frais de décoration. *Voy.* FLORE MURALE.

FLORE MURALE. — On a désigné sous le nom de *flore murale* l'ensemble des végétaux dont on trouve les feuilles, les fleurs ou les fruits imités dans l'ornementation des monuments du moyen âge. Les naturalistes ont classé tous les végétaux en classes, ordres, familles, genres et espèces, d'après des caractères naturels bien tranchés, empruntés aux principaux organes des plantes, tels que les feuilles, les fleurs, les fruits, la tige, etc. Leurs déterminations pouvaient se faire d'autant plus aisément que ces caractères ne sont pas fugitifs ni arbitraires, mais constants et pris de la nature même. Les antiquaires qui étudient les plantes sculptées ou peintes dans nos vieux monuments sont arrêtés par des difficultés de plus d'un genre, dans leurs déterminations botaniques. C'est que les sculpteurs, de même que tous les artistes, se sont toujours permis la plus grande liberté dans l'imitation des formes qu'ils empruntaient à la nature. Cette liberté, et quelquefois cette licence, n'est pas du moyen âge seulement ; on en retrouve des marques à toutes les époques et dans tous les styles d'architecture. C'est même au point que l'on peut dire que les premières tentatives de l'art montrent plutôt le caprice de celui qui imite largement, que l'inhabileté de la main et du ciseau. L'imitation exacte des formes végétales indique un grand progrès dans l'art, et cette imitation, dès le commencement, n'est pas naïve, parce que l'artiste se croit déjà sûr de ses ressources. Cette marche a été constante, soit que l'on étudie les sculptures végétales chez les Egyptiens, chez les Grecs ou dans les édifices chrétiens de la période romano-byzantine et de la période ogivale.

Ce qui doit être remarqué, c'est que les plus beaux feuillages de la décoration chez les Grecs sont autant fantastiques que naturels, sans en excepter les feuilles d'acanthe et la palmette. Dans ces feuilles, comme dans celles qui ont été sculptées au moyen âge, on remarque sans peine l'ensemble de la

plante, mais on y reconnaît aussi ce que les artistes appellent le *mouvement* et le *sentiment*, qui ne s'inquiètent guère des détails.

M. Ch. Desmoulins, aussi habile naturaliste qu'antiquaire érudit, a publié un essai de flore murale sous le titre de *Considérations sur la flore murale*. Il commence par établir que la détermination des espèces végétales offre mille difficultés, par des raisons analogues à celles que nous venons de développer ci-dessus. « Quoi de plus obscur, dit-il, en l'absence du sarment garni de ses feuilles, que la grappe de raisins romane? Il arrive, dans ce cas, qu'on hésite entre elle et la pomme de pin, comme cela m'est arrivé à Moissac et ailleurs. Quoi de plus arbitrairement agencé que cette jolie cerise à demi cachée sous la feuille, dans les hauts chapiteaux de la nef à Chauvigny, à Saint-Hilaire de Poitiers, à la chapelle de l'Immaculée-Conception à Lyon? Quoi de plus fantastique que les crochets du XIIIe siècle? Quoi de plus infidèle, enfin, si gracieux qu'ils soient, que les choux frisés et les chardons de la décadence ogivale? »

Au milieu de toutes ces infidélités, il y a une exception d'autant plus remarquable qu'elle est générale pour tous les temps et pour tous les lieux; c'est celle qu'offre le chêne, le seul végétal qui ait été parfaitement imité, parfaitement rendu.

Dans son curieux travail, M. Desmoulins veut, avec raison, qu'on tienne compte de toutes les intentions dans la manière dont on a rendu les diverses plantes qu'on a cherché à imiter, et, en plusieurs cas, ces intentions suffisent pour déterminer quelle est l'espèce de plante que l'on s'est efforcé de reproduire.

Nous ne saurions donner à nos lecteurs de meilleurs renseignements sur la *flore végétale* qu'en analysant le mémoire intéressant du savant et consciencieux antiquaire que nous avons nommé plusieurs fois.

Voici la manière dont il procède et les passages les plus importants de son travail :

1° Si le *galbe d'une feuille* est une indication qui dirige la pensée vers le choix d'une détermination spécifique, il faut bien reconnaître que ce galbe est plus ou moins exactement reproduit dans beaucoup d'autres espèces, car nous ne connaissons guère, pour 70,000 végétaux phanérogames décrits jusqu'ici, qu'environ soixante-dix *formes types* pour les feuilles *simples* et une trentaine pour les feuilles *composées*. Or, quand le galbe est à peu près identique, quel est le caractère principal qui sert à reconnaître la famille, puis à déterminer l'espèce? Evidemment c'est la *nervation* : c'est dans ce caractère essentiel, qui est aux feuilles ce qu'est le squelette aux animaux vertébrés, qu'on a pu chercher des bases méthodiques pour la botanique fossile dont l'étude a été si brillamment constituée par M. Adolphe Brongniart. Hé bien! ce *caractère boussole*, si j'ose ainsi dire, manque presque toujours entièrement, ou n'est exprimé que très-incomplétement dans la phytographie murale. Voilà pour ce qui concerne la feuille en elle-même, car je ne parle pas ici de la fleur dont la petitesse relative, la délicatesse et la complication fréquente de formes interdit presque toujours la reproduction; on ne trouve, ce me semble, que deux formes de fleurs imitées sur les monuments, savoir : la forme *rosacée* à plus ou moins de pétales, et la forme *liliacée*. Quant aux fruits, ils sont assez caractérisés, mais, sauf le gland, la pomme de pin, l'épi de blé, on n'en reproduit que peu de formes, la grappe, la baie, la drupe (fruits à pepins ou à noyaux).

2° Le galbe de la feuille étant une fois reconnu, et la nervation étant réduite à néant, il ne reste qu'un seul caractère pour arriver à la détermination, et ce caractère c'est l'*agencement*; mais quoi de plus habituellement livré au caprice de l'imagier? je dirai plus : quoi de plus forcément dénaturé par les exigences de l'espace et de la position? Je n'ai pas besoin d'insister là-dessus, cela saute aux yeux de tout le monde. Mais il y a d'autres difficultés en dehors de celles qui dérivent de l'usage et de la nécessité. Comment distinguez-vous une feuille mince d'une feuille épaisse, une feuille velue d'une feuille glabre? Comment distinguez-vous une plante herbacée d'une plante ligneuse, une guirlande de fantaisie, dont les feuilles auront été alternativement écartées pour occuper moins de place dans une étroite plate-bande, d'une tige à feuilles opposées? Un arbre, direz-vous, se fera reconnaître à son port; je le veux, quand il sera entier, mais s'il s'agit d'une branche?.. Une tige mince est à peu près impossible, et les *accidents* caractéristiques du bois ne sont presque jamais reproduits : je n'en connais du moins qu'un exemple, et je l'ai rencontré dans l'architecture civile du XVIe siècle en Périgord; ce sont des portes à accolades dans les cours intérieures de deux châteaux voisins de Clérans et de Banneuil, portes dont l'encadrement est formé par un gros *bâton noueux*, comme serait un bâton d'aubépine, et qui suit les contours de la baie. J'ai encore vu quelque chose d'analogue, mais moins bien caractérisé, dans une sculpture (comparativement récente) qu'on a encastrée dans le narthex du portail du *Massacre des Innocents* à Saint-Sernin de Toulouse.

Après les difficultés viennent les impossibilités; mais heureusement celles-ci, loin de compliquer la besogne, ne font que la simplifier. Les *impossibilités* résultent des documents fournis par la *géographie botanique* et par la *botanique historique*. Quelque parfaite que paraisse la ressemblance d'une sculpture antique ou du moyen âge avec un végétal déterminé, si ce végétal est *américain*, il est évident que l'assimilation est fausse : telle est l'erreur qui attribue au *Triacanthos* les épines de la couronne de Notre-Seigneur, et cette erreur est très-répandue, et je l'ai partagée jusqu'au jour où je me suis avisé d'ouvrir des livres souvent feuilletés, mais cette fois dans le but de savoir précisément d'où ce joli arbre est originaire. En

second lieu, si la gourmandise triomphante de Lucullus a apporté, il y a deux mille ans, les cerises en Italie, si les croisés nous ont enrichis (ce qui est assez difficile à comprendre) de quelques variétés nouvelles des plantes potagères ou des fruits plus anciennement introduits de l'Orient en Europe, je ne pense pas que des causes analogues puissent être assignées à la naturalisation des végétaux qui n'auraient pas été d'une utilité immédiate comme plantes comestibles ou textiles, surtout à des époques où l'intérêt scientifique n'existait pas plus que l'application des sciences aux agréments de la vie. Voyez, en effet, ce qui est arrivé à cette belle inutilité que nous nommons le platane. Pline, qui écrivait cependant vers la fin de la longue et gigantesque orgie du luxe romain, s'étonne qu'on ait fait venir un arbre d'un pays étranger, seulement pour se procurer de l'ombre : *Quis non jure miretur arborem umbræ gratia tantum ex alieno petitam orbe? Platanus hæc est*, etc. (lib. XII, cap. 5). Transporté d'abord à travers la mer Ionienne pour venir orner le tombeau de Diomède, il fut introduit en Sicile par Denys, puis en Espagne et en Italie où on en vint à l'arroser avec du vin, *tantumque postea honoris increvit, ut mero infuso enutriantur* (ibid.). Tous ces soins, toutes ces remarques du naturaliste prouvent la rareté et la singularité du fait ; et malgré cette incroyable célébrité, le platane n'arriva en Angleterre qu'en 1548 ou 1561, en Autriche avec le marronnier d'Inde en 1576, à Paris enfin en 1754 ! La Provence, à ce que rapporte une tradition recueillie sur les lieux, en jouit depuis plus longtemps que la capitale.

J'ai cité cet exemple avec quelque détail pour en venir à ces conclusions, que je ne crois pas à la sculpture *de souvenir*, que par conséquent la feuille de platane la plus ressemblante en apparence me paraîtrait absolument inadmissible sur des monuments français avant le commencement du XVe siècle, enfin que, sauf l'imitation de l'antique et hors de la flore indigène *de l'époque*, il n'y a aucune détermination sérieuse à chercher sur un monument.

Le chapiteau n° 1 (*Voy.* les figures à la fin du vol., art. FLORE MURALE) porte une seule sorte de feuilles, orbiculaires, échancrées à la base, parfois un peu pointues, *opposées* dans le groupe du milieu, à peu près *alternes* ailleurs, d'un aspect gras et charnu (je ne tiens pas compte de l'épaisseur matérielle de la sculpture). Ceux de ces caractères qui se rapportent au limbe de la feuille considéré isolément, vont bien à ce qu'on appelle vulgairement des *feuilles d'eau*, mais ce nom ne signifie rien du tout, parce qu'il y a des végétaux aquatiques de toutes les formes. Aurait-on voulu représenter ici le Nénuphar? Le limbe de la feuille permet cette supposition, mais son agencement s'y oppose, car on a eu l'intention de marquer de véritables *tiges*, et il n'y en a ni dans le Nénuphar ni dans les autres plantes analogues, indigènes ou exotiques (Nymphæa jaune, Nymphæa bleu, Nymphæa lotus, Nélumbo, Victoria, Colocase, Hydrocharide). Cette observation est vraie même si l'on veut considérer le tubercule qui supporte la tige comme représentant la *racine* ou *tige horizontale* du Nénuphar, parce qu'alors encore la partie supérieure de la tige ne devrait pas exister. Le cochléaria, dont les feuilles radicales conviendraient bien, les a différentes de forme sur la tige.

Il y a en France deux plantes herbacées, pourvues de tiges, et qui par cette raison conviennent beaucoup mieux.

L'une d'elles est le *Villarsia Nymphoïdes* des auteurs modernes (*Menyanthes nymphoïdes*, Linné), plante aquatique à feuilles nageantes comme celles des nymphéacées, très-commune dans les rivières et les eaux dormantes du nord et de l'est, mais qui manquent entièrement ou presque entièrement dans le sud-ouest et le midi. Ses feuilles sont opposées comme au groupe du milieu du chapiteau n° 1, mais elles sont peu nombreuses, très-écartées, et ne deviennent remarquables sur l'eau que quand elles sont accompagnées de leurs fleurs disposées en verticille et sur de longs pédoncules. Ces fleurs tiennent tant de place dans l'ensemble de la plante que je ne puis penser qu'on ait songé à reproduire les feuilles seulement de celle-ci.

L'autre est le *Convolvulus soldanella*, Linné, charmant liseron à grandes fleurs roses, à feuilles luisantes et charnues, qui abonde dans le sable pur des dunes maritimes depuis Nice et Bayonne jusqu'en Belgique. Son port a beaucoup de ressemblance avec la plante du chapiteau, bien qu'en réalité les feuilles du liseron soient alternes, et c'est sur cette espèce que ma préférence se fixe.

On pourrait penser aussi, malgré l'infidélité du galbe de la feuille, à l'*Asarum europæum* (vulgairement *Cabaret*), mais la disposition de ses feuilles opposées sur une tige couchée, jamais dressée, indiquerait plutôt son emploi pour une guirlande ; — à l'*Aristolochia clematitis*, mais ses feuilles sont trop décidément alternes et trop espacées ; d'ailleurs il paraît que, comme partout ailleurs, elle manque dans le nord de la France ; — à l'*Arbre de Judée* enfin, dont le tubercule figurerait le tronc ; mais ses feuilles décidément alternes sont à peine échancrées à la base, et ce joli arbre, qu'on peut, il est vrai, cultiver dans le nord, n'est spontané que depuis le midi de la France jusqu'en Palestine. On l'a trouvé sur les ruines d'un château près d'Amiens, mais cela ressemble bien à une naturalisation, et je ne veux pas croire à la culture des plantes d'agrément au XIIIe siècle.

Je conclus que, selon moi, les probabilités sont en faveur du *Convolrulus soldanella*, et s'il arrivait que des feuillages semblables ne se trouvassent que sur des monuments peu éloignés du littoral, ces probabilités me sembleraient approcher beaucoup de la certitude. On les trouve à Reims, à

Strasbourg et dans plusieurs autres églises assez éloignées du littoral.

Passons au chapiteau n° 2 (*Voy.* à la fin du vol., art. cit.) Ici nous avons affaire à une plante *grimpante*, pourvue de *vrilles*, à fleurs *isolées* et de forme *rosacée*; cela circonscrit bien étroitement le champ des recherches. Arrière la vigne, arrière les chèvrefeuilles, le lierre, le tamme, les liserons, toutes les légumineuses, presque toutes les plantes grimpantes enfin, à l'exception des *Cucurbitacées*. Celles-ci, bien qu'originaires, en général, de l'Inde et de l'Afrique, sont cultivées depuis une si haute antiquité pour la nourriture de l'homme, que je ne trouve nulle part l'indication de l'époque à laquelle elles ont été introduites en Europe. Parmi ces plantes il en est une à laquelle je suis tenté de rapporter le végétal de ce chapiteau : c'est ce singulier giraumon, cultivé *depuis plusieurs siècles*, suivant Poiret, *comme objet de curiosité* (*Cucurbita melopepo*, Linné), sous les noms de *Bonnet d'Electeur*, *Bonnet de Prêtre*, *Pastisson*. La longueur du pédoncule des fleurs mâles, la forme des feuilles, la forme des fruits, la brièveté des vrilles (parce que la plante s'étend peu), l'imperfection de certaines feuilles, tout serait rendu avec une assez grande fidélité si j'en crois les descriptions, car je ne connais que le fruit, et je n'ai pas la plante en herbier. Notez cependant que si mon assimilation est juste, les fleurs sont mal faites, trop *rosacées*, trop ouvertes. Notez aussi qu'en poursuivant cette idée, je me suis cramponné au caractère des *vrilles*, mais elles me semblent bien évidentes. Comme je trouve des fleurs bien incontestables, il faut bien que je cherche les fruits dans les cinq gros paquets *plissés* qui rappellent assez bien la grotesque tournure du Pastisson.

Puisque me voici en pleine phytographie murale, j'examinerai, en partant toujours des mêmes principes, quelques-unes des figures *nommées* qui ont été publiées dans le *Cours d'Antiquités* de M. de Caumont. Et d'abord, je m'arrête à l'une des plus importantes. C'est celle du tombeau de sainte Telchide (t. VI, p. 245, pl. 95, fig. 1), dont la face latérale représente seize objets désignés sous le nom de *coquilles*. Ici, je ne doute pas, je n'hésite pas; je nie que ce soient des coquilles, j'affirme que ce sont des feuilles de Nénuphar, privées de leur pétiole et traitées avec la fidélité la plus remarquable. Voici mes preuves : aucune coquille n'existe qui soit comparable à la sculpture dont il s'agit. Le *peigne* ou *coquille de pèlerin*, qui, dans l'hypothèse, serait ici représenté, a pour base une ligne droite, et, sur cette portion du périmètre de la valve, il y a un point médian vers lequel convergent tous les rayons. Or, dans la figure, le point de convergence des rayons, bien que placé à la base organique de la feuille, est rendu presque central par rapport au disque qu'elle forme, à cause de l'épanouissement flabelliforme des nervures (rayons), et du groupement de la plupart d'entre elles autour du sommet du pétiole, d'où résulte une échancrure profonde et très-étroite dans ce disque. Il n'y a qu'une seule inexactitude dans le dessin; elle consiste dans le groupement de *toutes* les nervures autour de la base organique, tandis qu'on aurait dû figurer une nervure médiane donnant naissance à diverses hauteurs, à la moitié tout au plus des nervures plus fines qui atteignent la périphérie. Sauf cela, tout est exact, le galbe, le peu d'écartement des lèvres de l'échancrure, la crénelure du bord qui se retrouve souvent sur la nature vivante, enfin le léger redressement *en soucoupe* du bord lui-même, qui s'y retrouve aussi très-fréquemment, ainsi que dans la plupart des autres nymphéacées.

Pourquoi des feuilles de Nénuphar? — Ce tombeau est du VII[e] siècle, dans un sanctuaire dont plusieurs colonnes sont antiques, il est tout parfumé de poésie antique comme de poésie chrétienne : en un mot, il est couvert de sculptures *symboliques* dans toute la rigueur de l'acception du terme. Dans l'antiquité comme aujourd'hui, le Nénuphar a toujours été, à tort ou à raison, en possession d'une grande célébrité comme réfrigérant, sédatif, soporifique. « *Venerem in totum adimit Nymphœa*, » dit Pline (lib. XXVI, cap. 10). Dans la vieille pharmacopée, les graines de Nénuphar figurent au nombre des quatre semences froides; le sirop de nymphéa est actuellement employé dans les potions calmantes; c'est encore de nos jours qu'on prétend que des bains pris fréquemment dans les eaux où cette plante abonde, produisent les effets les plus singuliers, et dans nos campagnes on ne la connaît que sous le nom d'*Agnus castus*. — Que lisons-nous sur le tombeau? *Theodicheldis intemeratæ virginis* : voilà la détermination du symbole, et je dis *symbole*, parce qu'il ne faut certes pas rapporter à des causes artificielles la vertu de la sainte abbesse. La sculpture indique *un effet* en appelant la pensée sur la cause matérielle qui peut produire un effet analogue; la religion explique cet effet par une cause plus haute. Le tombeau, construit sous l'inspiration de cette religion, sera-t-il muet sur cette cause plus relevée? Se taira-t-il (pour dire comme les musiciens) sur la *dominante* de cette vertu sublime qui est célébrée sur ses faces latérales? Oh! non vraiment : passez au couvercle. Le rinceau qui le décore est formé de deux branches entrelacées, mais bien distinctes; suivez-les attentivement et séparément : toutes les grappes tiennent à la même, et toutes les feuilles simples les mieux caractérisées tiennent à l'autre; elles y sont placées à dessein pour faire distinguer le lierre de la vigne, avec laquelle ses autres feuilles trilobées et quinquélobées le feraient confondre. Vous voyez donc dans ce rinceau la *vigne*, d'où vient *le vin qui fait germer les vierges*, et le *lierre*, symbole de la faiblesse qui devient forte en s'attachant à la croix, à l'Eglise, à la règle monastique :

voilà les causes efficientes de la vertu de la morte. Plus bas le symbole de sa pureté, voilà l'effet de ces causes ; enfin l'inscription, c'est l'oraison funèbre et l'*âme* de la devise. — Dans tout cela, rien de forcé, rien qui ne tende directement au but, à l'unité de pensée : le symbolisme est complet et sans mélange. Vous avez eu bien raison d'écrire que ce monument est *d'un immense intérêt*. — Je dirai, en passant, que dans la planche III *bis* de l'*Architecture religieuse* de M. de Caumont, on a figuré deux moulures de Saint-Samson-sur-Rille, antérieures au XI^{e} siècle, et dictées par une pensée analogue : on y voit la grappe de raisins accompagnée de *feuilles d'eau*, fig. 9. (*Nymphæa* et *alisma* ou *sagittaria*). — Dans la fig. 5, les feuilles de nymphæa sortent précisément du calice au-dessus duquel sont les grappes.

Feuilles de vigne et raisins.

Vigne sauvage. — A mon sens, c'est du *lierre;* et je signalerai, à ce propos, une collection bien curieuse que M. Durand, architecte de la ville et membre de l'Académie de Bordeaux, a faite de toutes les formes de feuilles de cette seule plante qu'il a pu rencontrer. Ce sont des dessins d'une pureté parfaite, au simple trait : ils sont déjà, je crois, au nombre de *plus de cent, tous différents*, et il trouve journellement de nouvelles formes; tout cela, convenablement réduit, serait intéressant à publier en deux ou trois petites planches.

Fleurs de violettes, caractérisées par la présence constante de l'*éperon* et par les pointes des folioles du calice qui se montrent parfois dans les angles laissés vides par les pétales.

Nénuphar. — Cela semble évident par la position de fleurs *nageantes* et vues de côté; mais ces fleurs ont trop peu de pétales, les feuilles sont *droites*, leurs oreillettes sont trop arrondies, et le sculpteur a craint qu'on ne les reconnût pas pour des feuilles s'il ne leur donnait une pointe; à moins qu'il n'ait cru employer un artifice de perspective qui les ferait croire étalées sur l'eau et vues de côté (?); mais, je le répète, l'intention me semble évidente. Le bouton de *lotus* des hiéroglyphes vaut bien mieux que ces fleurs-là, et cette réflexion me conduit à dire qu'il me semble avoir vu quelque part des *feuilles* de *lotus* (hiéroglyphiques ou monétaires) qui étaient pointues comme celles-ci : je ne connais pas de figure *botanique* de cette plante, mais cela forcerait-il à chercher nos végétaux sculptés jusque dans la flore exotique? ou serait-ce une réminiscence de l'antique? Au XIII^{e} siècle, vu l'origine égyptienne du *lotus*, j'aimerais mieux encore la première hypothèse que la seconde.

Chêne, avec et sans glands.

Guirlandes de Roses.

Roses en bouquets.

Feuilles de Renoncules.

Pensées.

Feuilles contournées sans dénomination générique. — On pourrait les ranger parmi les imitations de l'acanthe ou dans le groupe si varié des chardons.

Feuilles déchiquetées portant des vésicules. — Le *Fucus vesiculosus*, dont on aurait laissé les digitations trop élargies, par économie de travail, paraît clairement indiqué par la déeurrence de la fronde, la finesse et la flexibilité du rameau : je ne fais là que de choisir entre deux dénominations proposées.

Violettes. — Ce sont des *fleurons* tétraphyles ou pentaphyles, indéterminables vu l'immense quantité de fleurs analogues.

Feuilles entablées. — Elles sont tout à fait fantastiques; *crochets* en haut, *palmettes* en bas.

Au XV^{e} siècle, les feuillages sculptés sous les corniches sont des *chardons* dans la première, et ceux de la seconde ressemblent extrêmement à des feuilles de *seneçon*.

M. Desmoulins a rendu service à la science archéologique en s'occupant, un des premiers, à déterminer quelques-unes des espèces de la flore murale du moyen âge. Mais le travail est loin d'être achevé. Il y a beaucoup encore à faire sous ce rapport, Mais ce n'est guère que par des monographies que l'on peut espérer de faire faire des progrès à cette partie de l'archéologie chrétienne. D'autant plus que la flore murale n'est pas partout la même, et que les artistes, dans les diverses régions de l'Europe, ont eu une prédilection marquée pour des plantes différentes.

M. Saubinet a reconnu, dans la cathédrale de Reims, les plantes dont les noms suivent :

Façade.

Guirlande d'acanthe.—Cirsium acaule.—Quercus.—Quercus pedunculata ou robur. —Vitis vinifera.—Potentilla fragaria.—Potentilla reptans.—Rosa canina (ornée de ses fleurs).—Ranunculus acris (avec ses fleurs). —Rosa arvensis.—Ranunculus lingua.

A l'intérieur de l'église.

Sagittaria sagittifolia.—Agrimonia.—Hedera helix.—Hydrocotyle vulgare.—Azarum vulgare.—Ilex aquifolium.—Vitis (avec grappes). — Ranunculus (avec fleurs). — Castaneus ? (avec fleurs).—Glecoma hederacea.—Fougères.

Dans le triforium.

Azarum europæum.—Glecoma hederacea. —Acanthe. — Vigne sauvage. — Laurier. — Arum vulgare.—Malva silvestris.—Ranunculus (avec fleurs).

FOLIATION. — Sous le nom de *Foliation*, que l'on pourrait désigner en français sous celui de *feuillaison*, s'il n'était pas si vague, les antiquaires anglais indiquent les petits arcs ou feuilles séparées par des pointes saillantes, comme dans les formes trilobées, quadrilobées ou multilobées. Les *foliations* sont usitées comme ornements dans les arcades du style ogival. L'introduction en a été faite dès le commencement du style à

ogives, et on en trouve des exemples dans la plupart des monuments gothiques. L'usage en a persévéré jusqu'à l'époque de la Renaissance. Les *foliations* ont été surtout usitées dans les compartiments qui terminent les fenêtres d'une certaine dimension, les niches, les panneaux, etc. *Voy.* QUATREFEUILLES, QUINTEFEUILLES.

FONDATEUR. — C'est celui qui a fondé ou établi une église, un monastère, un édifice quelconque. On voit assez fréquemment la figure du fondateur au portail de l'église qu'il a fondée : elle se distingue par un petit édifice ou édicule qu'elle porte dans la main ou sur le bras.

Dans certains monuments, on voit les armoiries des fondateurs aux voûtes et sur les murailles. Cela n'est pas rare dans des chapelles seigneuriales. On peut ajouter que la présence des armoiries dans une église est un signe non équivoque des libéralités du personnage auquel elles appartenaient.

FONDATION. — On appelle fondations d'un édifice les ouvrages ordinairement souterrains qui lui servent de base et sur lesquels reposera la construction entière. On doit attribuer, au moins en grande partie, au soin avec lequel les constructeurs des monuments du moyen âge jetaient les fondations de leurs immenses bâtiments, leur inaltérable solidité et l'état de conservation dans lequel ils sont parvenus jusqu'à nous.

FONTAINE. — Quelques auteurs semblent avoir confondu la fontaine où l'on trouvait de l'eau pour se laver les mains et le visage, à l'entrée des basiliques chrétiennes, avec la fontaine du baptistère, où était l'eau destinée à l'administration du baptême. Cette erreur tombe aisément devant les textes de plusieurs anciens écrivains ecclésiastiques, entre autres de saint Paulin, évêque de Nole. Celui-ci, en effet, est tellement précis, comme le remarque avec raison le savant P. Lebrun, dans ses *Notes sur la* XIII*e* *épître*, qu'il est impossible d'admettre l'opinion de Joseph Visconti, dans son livre 1er *de Antiquis baptismi Ritibus*, chap. 6. Baronius, au tom. IV de ses *Annales*, a bien fait ressortir la distinction entre les fonts baptismaux et les fontaines dont il est ici question.

Chez les anciens chrétiens, c'était un usage ordinaire de placer à la porte des églises des fontaines d'eau jaillissante, pour que les fidèles pussent se laver les mains et le visage avant d'entrer dans l'enceinte sacrée. Eusèbe, dans son *Histoire ecclésiastique*, s'exprime à ce sujet de la manière suivante : *Fontes ex adversa fronte templi profluentes aqua redundantes positi, quibus omnes, qui in sacros templi ambitus introeunt, sordes corporum abluant : qui fontes sacrosancta baptismatis lavacra repræsentant.* (lib. X, cap. 4). C'est ainsi que le pape Léon fit établir une fontaine devant la basilique d'Ostie, et qu'il plaça au-dessus l'inscription suivante, publiée pour la première fois par le P. Sirmond :

Unda lavat carnis maculas, sed crimina purgat
Purificatque animas mundior amne fides.
Quisque suis meritis veneranda sacraria Pauli
Ingrederis, supplex ablue fonte manus.
Perdiderat laticum longæva incuria cursus,
Quos tibi nunc pleno cantharus ore vomit :
Provida pastoris per totum cura Leonis
Hæc ovibus Christi larga fluenta dedit.

La coutume de se laver les mains, avant d'entrer dans les lieux consacrés par le culte chrétien, était un symbole de la pureté de conscience que chacun devait apporter, en pénétrant jusqu'au sanctuaire, pour offrir ses prières à Dieu. Aussi Tertullien (lib. *de Oratione*, cap. 2) reproche-t-il avec force à certains chrétiens de se purifier les mains et de prier avec une conscience impure. *Quæ ratio est*, dit-il, *manibus quidem ablutis, sed spiritu sordidato orare?*

Les païens avaient aussi la coutume de placer des fontaines devant leurs temples. Isidore, lib. XV, cap. 4, s'exprime ainsi : *Delubra veteres dicebant templa fontes habentia, quibus ante ingressum diluebantur, et appellari delubra a diluendo.* On peut voir de nombreux exemples de cette habitude dans les écrits de presque tous les poëtes païens.

Aux fontaines a succédé le bénitier dans nos églises et cela dès les temps les plus anciens, surtout dans les pays du Nord. Il y avait un bénitier à Constantinople, portant une inscription curieuse donnée par Gruter, pag. 1046, n° 9 : ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ. *Lava peccata, non solum faciem.* « Lavez vos péchés, et non pas votre visage seulement. » Cette inscription est d'autant plus curieuse, qu'elle est la même que l'on commence à la lire d'un côté ou de l'autre. *Voy.* BÉNITIER.

Nous terminerons ces notions par un passage fort intéressant extrait des discours de saint Jean Chrysostome : *Quemadmodum enim solemne est, ut fontes præsto sint in atriis templorum, ut qui preces fusuri sunt ad Deum, manus prius lotas inter precandum attollant; ita pauperes fontium vice ante fores collocaverunt majores nostri, ut non aliter ac manus abluimus aqua, prius per beneficentiam abstersa anima, tum demum preces nostras offeramus.* (Sermo 25, de Verbis Apostoli : *Habentes autem eumdem spiritum.*)

FONTS. — Les *fonts* baptismaux sont des vaisseaux ou bassins, communément de marbre ou de pierre, quelquefois de plomb ou d'autre métal, destinés à contenir l'eau dont les ministres de l'Eglise se servent pour baptiser. Nous en avons longuement parlé à l'article BAPTISTÈRE (*Voy.* ce mot).

M. de Caumont distingue, dans la forme des fonts baptismaux : 1° les *cuves cylindriques :* cette forme n'est pas très-commune ; 2° les *cuves diminuées*, ou en cône tronqué et renversé ; 3° les *cuves cylindriques à colonnes cantonnées ;* 4° les *cuves diminuées à colonnes cantonnées ;* 5° les *cuves en forme de baignoire ;* 6° les *fonts pédiculés simples* ou *monopédiculés ;* 7° les *fonts pédiculés composés ;* 8° les *fonts à réservoirs rectangulaires ;* 9° les *fonts à cariatides.*

FORCE COMPARÉE DE L'OGIVE ET DU PLEIN CINTRE. — Les mathématiciens et les auteurs de traités d'architecture ne sont pas d'accord sur la force comparée de l'arc en plein cintre et de l'arc en ogive, et par conséquent sur celle des deux genres de voûtes qui en résultent; mais le plus grand nombre d'entre eux penchent en faveur de l'ogive.

L. B. Alberti, il est vrai, après avoir décrit l'arc en tiers-point, ajoute qu'il regarde l'arc circulaire comme le plus fort : *Rectum arcum omnium esse firmissimum cum reipsa censent, tum et ratione argumentoque monstrant.* (lib. III, cap. 13.)

Brunelleschi, au contraire, dans le discours que Vasari lui fait tenir lorsqu'il rendit compte de ses opérations pour la construction de la voûte de Santa Maria del Fiore, explique comment, pour la rendre plus forte, il a préféré lui donner : *Il sesta di quarto acuto.*

Cesariano, dans une note de son commentaire sur le chap. 2 du liv. 1er de Vitruve, observe que l'arc aigu est capable de soutenir un grand poids dans sa partie supérieure et perpendiculairement, mais que latéralement il offre moins de résistance que l'arc en plein cintre.

François Sansovino, fils du célèbre architecte de ce nom, dans une lettre qui est la 5e du tom. V des *Lettere pittoriche*, rapporte ainsi les motifs qui engagèrent à faire usage de l'arc en ogive dans la construction des voûtes du palais de la commune, à Venise: « Perchè frà le forme de' volti, è molto più forte l'acuta chè la mezza sferica, essendochè l'acuta, per essere parte di triangolo, è difficile chè per l'angolo nel quale le due linee si urtano e serrano insieme, possa cedere o spezzarsi. »

Blondel, dans son *Cours d'architecture*, pense que l'arc en ogive a moins de poussée.

Bélidor, au liv. II de la *Science des ingénieurs*, donne une méthode pour calculer la poussée que les arcs circulaires et aigus exercent vers le point de l'imposte.

Le P. Frisi, dans une petite dissertation imprimée à Livourne en 1766, sous le titre de *saggio soprà l'architettura gothica*, fait une distinction conforme à celle de Cesariano.

Milizia dit formellement : « Gli archi gotici sonoi più forti » (*Princip. d'Archit. civ.*, tom. I, cap. 17); et tom. III, cap. 5 : « La struttura delle volte gotiche è la più svantaggiosa; ha minore spenta di qualunque altra specie di volta. »

Rondelet est du même sentiment : « Les voûtes surhaussées, c'est-à-dire dont la hauteur du cintre est plus grande que la moitié du diamètre, ont l'avantage de pousser moins que celles qui sont en plein cintre. » (T. II, p. 130.)

FORÊT. — On a longtemps désigné et on désigne souvent encore sous le nom de *forêt* les grandes charpentes des cathédrales. La quantité de pièces de bois employées dans leur construction justifie cette expression. *Voy.* CHATAIGNIER (*Bois de*), CHARPENTE La charpente de la cathédrale de Chartres jouissait d'une réputation bien méritée de grandeur et de magnificence : mais un fatal incendie l'a détruite entièrement, il y a quelques années. La forêt de la cathédrale de Chartres ou les combles avaient 44 pieds de hauteur perpendiculaire, depuis l'extrados de la voûte jusqu'au faîtage. L'assemblage de chaque forme se composait d'un entrait, d'un poinçon, de deux chevrons et de deux croix de saint André, servant à contrebouter les fermes.

Le clocher vieux de la cathédrale de Chartres contenait autrefois trois bourdons qui ont été brisés et fondus en 1792. La charpente qui les supportait était remarquable par sa belle construction. On y voyait deux poinçons dont les culs-de-lampe sont ornés de bas-reliefs : sur l'un était un écusson aux armes de France, dont le nombre des fleurs de lis, réduit à trois, indique le règne de Charles VI; sur l'autre cul-de-lampe étaient les armes de l'ancien chapitre de Chartres. Ces armoiries étaient d'azur à une chemise d'argent. Le chapitre avait adopté cette pièce dans ses armes, afin de rappeler que son église possédait la tunique de la sainte Vierge, qui lui avait été donnée en 877 par Charles le Chauve, roi de France.

La charpente de la cathédrale de Bourges mérite bien le nom de forêt. Elle s'élève depuis l'extrados des voûtes, jusqu'au faîtage, de 11 mètres 60 centimètres, ou 35 pieds 8 pouces; sa longueur est la même que celle de tout l'édifice.

FORME. — Dans la vie de saint Guillaume de Roschild, on trouve le mot *forma* employé pour signifier le siége sur lequel un ecclésiastique, un religieux ou religieuse est assis au chœur. On trouve celui de *formula* dans le même sens, dans la Vie de saint Lupicin (au 21 mars, n° 2), dans celle de saint Eugène (1er janv., n° 4), et dans la Règle du monastère de Sainte-Césaire (12 janv., n° 35). D'où vient que la religieuse qui préside au chœur est appelée *Primiceria* ou *formaria*. On peut consulter à ce sujet les *Acta sanctorum* des Bollandistes, aux jours ci-dessus indiqués, et en outre Avril, tom. I, pag. 639 F, et 641 D. *Voy.* STALLE.

FORMERET. — Côte ou moulure, ou nervure placée à la jonction d'une voûte avec le mur vertical de l'édifice.

FOUGÈRE. — Appareil en *feuille de fougère, opus spicatum*. Voy. APPAREIL.

FOUILLER. — En sculpture, fouiller c'est évider et tailler profondément les ornements et draperies pour leur donner un grand relief. En pratiquant des enfoncements profonds on produit des ombres fières et vigoureuses. Les plis des draperies dans les figures romanes ne sont point fouillés : ils sont minces, fins et plats. Ils sont encore entortillés ou contournés d'une manière tout à fait fantastique : on voit que les artistes de la période romano-byzantine ne consultaient pas la nature et ne travaillaient pas d'après un modèle. Au XIIIe siècle, les draperies de-

statues sont déjà mieux indiquées, et les principales sont assez bien fouillées. Il y a même, sous ce rapport, des chefs-d'œuvre, comme à la cathédrale de Chartres, où les draperies sont fort élégamment fouillées. Au XV^e et au XVI^e siècle, les rameaux et les feuillages ou ornements qui décorent les gorges ou scoties des arcades sont *fouillés par derrière*, c'est-à-dire que ces rameaux sont entièrement détachés du champ sur lequel ils s'enlèvent. En effet, la main peut passer entre l'ornement et la cavité de la moulure dans toute la hauteur.

FOUR. — Voûte en *cul-de-four*. *Voy.* ABSIDE.

FOUS. — On a représenté souvent, dans les anciennes églises, et notamment sous les consoles des stalles et dans les angles des murs, à l'intérieur et à l'extérieur, des figures de personnages dans des positions grotesques, souvent avec la marotte et les insignes de la folie. L'introduction de ces figures bizarres, ridicules, souvent indécentes, jusque dans le temple où l'on célèbre le culte divin, a été l'objet de recherches de la part des savants; elle est toujours un objet de scandale pour la plupart des personnes. L'origine de quelques-unes de ces représentations se trouve dans les orgies païennes : au V^e siècle de l'ère chrétienne, on célébrait encore les Saturnales et les Lupercales, avec toutes les débauches et les extravagances qui les caractérisaient chez les païens. Le pape Gélase avait fait les plus grands efforts pour les abolir. L'Eglise cependant réussit à les faire tomber, et elles disparurent sous la dénomination ancienne qui avait servi longtemps à les désigner ; mais elles ne tardèrent pas à se remontrer sous d'autres noms et sous d'autres formes. Ces indécentes bouffonneries et ces immorales extravagances furent connues, dans quelques localités, sous le nom de *fêtes de Fous*, de *fêtes des Anes* et de *fêtes des Kalendes*. Dans ces occasions des hommes, parfois même des ecclésiastiques, se déguisaient et prenaient des masques d'animaux hideux. Ils entraient ainsi dans les églises, pénétraient jusque dans le chœur, poussant des vociférations affreuses, prenant des postures inconvenantes et faisant des gestes déshonnêtes. Ces abominations eurent lieu dans quelques-uns des temples les plus illustres de la chrétienté; on y parodia les cérémonies sacrées, on y profana les plus saints usages et les pratiques les plus augustes de la religion. Ces désordres furent stigmatisés non-seulement par les ecclésiastiques les plus instruits, mais, pendant plusieurs siècles, ils furent proscrits et anathématisés par les décrets et les censures des évêques, des synodes et des conciles. Ils ne furent complétement détruits qu'au commencement du XVI^e siècle. Au nombre des déguisements que l'on affectait de prendre, à cette époque, il n'y en avait pas de plus commun que celui des fous : on adaptait à la tête de longues oreilles semblables à des cornes, ce qui fit qu'on les désignait vulgairement sous le nom de *cornards*. Dans chaque ville on élisait un *abbé des cornards*, qui prenait l'habit d'un abbé régulier : il sortait accompagné d'une grande multitude d'hommes, de femmes, d'enfants, portant des masques, dansant, sautant, gambadant, avec des musiciens jouant des airs sur des instruments de musique. Ces usages étranges ont été l'origine de plusieurs représentations, tant en peinture qu'en sculpture, exécutées durant le moyen âge. On peut spécialement mentionner en ce genre les bas-reliefs du portail septentrional de la cathédrale de Rouen, où il y a une longue série de figures grotesques mêlées avec des sujets pris de l'histoire sacrée, qui correspondent exactement à la description des déguisements que nous venons d'indiquer. On peut voir par ce qui précède que la plupart de ces figures grotesques et inconvenantes sont un dernier vestige de coutumes extravagantes condamnés par l'Eglise.

Il est nécessaire, cependant, de faire une distinction entre ces figures burlesques et les représentations symboliques des vertus et des vices. Celles-ci ont été placées dans nos églises sous la forme d'animaux, dont la nature et les habitudes correspondent à la vertu ou à la passion qu'ils représentent. Ainsi, des êtres humains peuvent être représentés avec des têtes d'animaux, comme de renards, de lions, pour marquer le courage ou la rapacité. En outre, des animaux sont également employés dans la même intention ; et on en peut tirer d'admirables leçons sous les mêmes types qui ont été consacrés par les fabulistes, comme Esope et ses imitateurs. Des représentations de monstres ont pu être introduites dans nos monuments chrétiens comme emblèmes du péché. Il faut encore remarquer que les folies et les vices du genre humain ont été souvent représentés sous la figure d'hommes avec des habits propres aux fous, comme cela a été fait par Sébastien Brandt, dans son célèbre ouvrage intitulé *Navis stultifera*.

Avant de quitter ce sujet, il est convenable de dire quelques mots d'une pratique qui prévalut durant le moyen âge, de personnifier les caractères sacrés dans les fonctions religieuses ; elle fut supprimée en beaucoup d'endroits par l'autorité religieuse. Quoique, sous certains rapports, de telles représentations aient pu convenir à la simplicité du peuple, elles ont été souvent altérées par l'addition de circonstances d'une nature burlesque ou indécente, de manière à jeter une espèce de ridicule et à causer l'irrévérence avec les choses saintes et les personnes. On peut dire qu'elles avaient ainsi dégénéré de la majesté de quelques-uns des anciens rites. Peu de personnes savent aujourd'hui avec quelque exactitude ou étendue quelles sont ces cérémonies locales extraordinaires qui ont été à juste titre formellement condamnées par le concile de Trente. Il est vraiment consolant, en songeant à ces usages proscrits, de voir que les

cérémonies du Pontifical romain sont toujours demeurées pures et pleines de majesté, de piété, d'onction et respirant un beau symbolisme. Dans les réformes liturgiques qui ont été faites au XVIᵉ siècle, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître l'exercice du pouvoir divin qui a été confié à l'Eglise.

FRANCS-MAÇONS. — Nous traduisons ici le court article du *Glossaire d'architecture* publié par H. Parker sur les francs-maçons. Ce mot paraît avoir signifié primitivement la même chose que le mot actuel de maçon, et rien de plus. C'était un tailleur de pierres qui travaillait avec un ciseau, pour le distinguer de celui qui unissait les pierres avec le mortier ou posait les appareils. Durant le moyen âge, les ouvriers de tout genre formèrent entre eux des sociétés ou corporations, et se donnèrent des règlements pour se gouverner, qui furent reconnus des plus hauts pouvoirs ; ils possédaient généralement des priviléges accordés à ces sociétés. Les maçons, dans plusieurs parties de l'Europe, s'unirent en associations de cette espèce. Ils formaient une société libre dès le Xᵉ siècle en Lombardie ; mais qu'ils descendissent des *Dionysiastes* de l'antiquité, ou que cette association ait pris naissance au moyen âge, c'est ce qu'il n'est guère possible de retrouver. En Normandie, ils paraissent avoir commencé à s'associer en 1145. Alors, comme dans tout le moyen âge, les architectes, comme praticiens distincts, furent à peine connus. Les formes et les arrangements principaux étaient dirigés par ceux qui présidaient à l'érection des monuments ; mais les beautés de détail de la construction paraissent avoir dépendu des ouvriers auxquels ils étaient confiés. Les maçons avaient donc le pouvoir d'exercer une grande influence sur l'extérieur et la décoration des édifices auxquels ils étaient employés. On explique facilement ainsi comment les dignitaires ecclésiastiques conduisaient eux-mêmes la construction d'immenses édifices, en dirigeant l'œuvre, dont ils étaient l'âme, et en laissant aux ouvriers le soin des détails accessoires. Cela nous explique encore pourquoi ces mêmes dignitaires accordaient leur haut patronage aux associations des ouvriers maçons et leur accordaient des priviléges de plus d'un genre. C'est ainsi que plusieurs papes leur donnèrent des bulles pour les prendre sous leur protection et leur concédèrent d'insignes distinctions et des faveurs nombreuses. On peut voir d'amples renseignements sur les francs-maçons de Strasbourg dans l'*Essai historique sur la cathédrale de Strasbourg* par M. Schweighauser. *Voy.* Architecte.

FRANGE. — La frange est un ornement plus ou moins riche, plus ou moins varié, destiné à être placé à l'extrémité ou sur les bords des vêtements ecclésiastiques et des vêtements d'apparat, à la fois pour les embellir et en empêcher la détérioration.

Les franges les plus curieuses sont celles qui se trouvaient autrefois sur la plupart des ornements d'église, aux extrémités du pallium, de l'étole, du manipule et des fanons des mitres ; autour des voiles et des chaperons des chapes, autour des manches et sur les parties ouvertes des dalmatiques. Les franges consistaient spécialement en filets colorés, avec toutes les variétés de couleurs que comportaient les étoffes elles-mêmes qui servaient à confectionner les vêtements. Jusqu'à présent, toutes les anciennes franges que l'on connaisse sont en partie de couleur, et composées de beaux fils d'une certaine grosseur tressés ensemble élégamment, et mêlés quelquefois de fils d'or. Ces franges, qui encadraient au moins les bouts des nappes d'autel, n'étaient pas démesurément et ridiculement longues, comme celles que l'on fait aujourd'hui, où on met des étoffes pendantes, fines et brodées, aussi grandes que la nappe elle-même, de manière que l'accessoire l'emporte sur le principal.

FREMAIL. — Vieux mot qui veut dire la même chose que fermail, fermoir, agrafe. Dans l'inventaire de Jean II, duc de Bretagne, on lit : « Trois fremails d'or. » *Hist. de Bret.*, tom. II, pag. 455.

FREMAILLET. — C'est un petit fermoir. La description du collier de l'ordre de l'Hermine, rapportée au tom. II de l'*Hist. de Bretagne*, pag. 627, commence ainsi : « Un collier d'or de M. le duc qui est de son ordre, garni de deux bons *fremaillets*, l'un devant et l'autre derrière, a une couronne sur chacun, etc. » Cette description est du commencement du XVᵉ siècle.

FRÈRES PONTIFES, ou Pontistes, au moyen âge. — Saint Benezet, ou *petit Benoît* (parce qu'il était d'une taille peu élevée, fondateur de la congrégation des *Frères Pontifes*), né dans le XIIᵉ siècle, près de Saint-Jean de Maurienne, n'était qu'un pauvre berger, lorsque, touché des dangers que présentait le passage du Rhône à Avignon, il forma le projet de faire construire un pont sur ce fleuve. Il en obtint la permission de l'évêque, et l'on rapporte qu'il dirigea lui-même ce monument. Les écrivains qui affirment ce fait ne disent pas comment le saint acquit les connaissances nécessaires pour exécuter une telle entreprise; mais, selon eux, des miracles attestèrent que Dieu lui avait inspiré ce projet. Le pont, commencé en 1177, ne fut achevé que quinze ans après, et sur la troisième arche de ce pont il fut élevé une chapelle où l'on déposa le corps du saint architecte.

Les avantages que procura la construction de ce pont, la sainteté du fondateur, le zèle et les vertus des *Pontifes*, leur attirèrent le respect général et beaucoup de legs pieux. Cet ordre était dans tout son éclat au commencement du XIIIᵉ siècle ; les papes, les évêques de la Provence et du Languedoc stimulaient la charité par des indulgences envers les bienfaiteurs du pont ; les abbés et les ordres religieux les affiliaient à leurs prières ; des princes accordèrent aux Frères

Pontifes des priviléges. Clément III mit leur personnel et leurs propriétés sous sa protection spéciale et celle du saint-siége, en reconnaissance des biens multipliés qu'ils opéraient, tant par la construction du pont de Boussac, sur la Durance, que par leur héroïque dévouement pour les malheureux. Alphonse, comte de Toulouse, frère de saint Louis, leur accorda également de grands priviléges.

Parmi les établissements dont fait mention la bulle de Clément III, est celui de Lourmarin, sur le chemin d'Aix à Apt, à l'entrée de la Courbe, passage des plus dangereux de la basse Provence. Les Pontifes entretenaient aussi un détachement de leurs frères à Malemort, entre la Durance et la route de Paris, connu sous le nom de *Coteau ensanglanté*, étymologie dérivée des assassinats qu'on y commettait sur les voyageurs avant l'établissement des Pontifes.

Le pape Nicolas V, en confirmant les statuts de ces religieux, leurs priviléges et la jouissance de leurs biens, leur prescrivit de porter l'habit blanc avec un morceau d'étoffe rouge appliqué sur la poitrine, et qui représente deux arches de pont surmontées d'une croix. Sur la fin du XVI^e siècle, ces frères voulurent se séculariser sans quitter la vie commune et l'habit blanc, qu'ils portaient encore en 1622. En 1633, ils cessèrent cette vie commune; le parlement de Toulouse, en 1669, leur enjoignit de reprendre leurs vêtements; ils les quittèrent de nouveau en 1676, après avoir changé leur habit blanc en noir, et ils formèrent, sous la juridiction de l'évêque d'Uzès, une collégiale qui s'est éteinte, comme toutes les corporations religieuses, en 1789.

Dans le XIII^e siècle, saint Gonzalve d'Amarante, dominicain portugais, affligé de savoir que plusieurs personnes avaient péri au passage du fleuve Tamarga, y fit bâtir un pont, auquel il travailla lui-même. — Saint Dominique l'Ermite, connu sous le nom de saint Dominique de Calzada, établit pour les pèlerins un hôpital, et bâtit un pont sur la rivière d'Osa. — Alvaro, évêque de Losia, dont on lit un éloge si touchant dans Lavanillez, fit bâtir tous les ponts de son diocèse. Un évêque d'Aberdeen en fit construire un sur la rivière de Dec, et un autre sur l'Even.

Les travaux du Pont National de Paris, dont la première pierre fut posée par ordre de Louis XIV, furent dirigés par le P. Fr. Romain, de l'ordre de Saint-Dominique.

FRESQUE. — I. L'art de peindre à fresque consiste à appliquer des couleurs sur une muraille fraîchement enduite de mortier, de chaux et de sable, d'où vient le mot *fresque*, de l'italien *fresco*, *frais*. Nos anciens auteurs disaient *peindre à la fraisque*, c'est-à-dire sur un *mortier frais*. Cette manière de peindre sur les murailles des édifices est préférable à toute autre. Elle donne au tableau la plus grande solidité, parce que la matière colorante qui pénètre dans le mortier se durcit avec lui, et ne forme avec l'enduit du mur qu'un seul corps. Les anciens donnaient aux diverses couches de mortier tant de solidité, ils polissaient même quelquefois leurs fresques avec tant de soin, que des fragments de ces peintures, enlevés de dessus les murs, servaient à former des tables, et étaient conservés comme des objets de curiosité. (Vitruve, *de Archit.* lib. VII, cap. 3.) L'usage d'exécuter les fresques sur un mortier fait avec de la poudre de marbre rendait ce polissement facile. Philandre dit, dans son Commentaire sur Vitruve, que, de son temps, on l'exécutait à Venise avec du tripoli.

Pendant longtemps la plupart des artistes et des antiquaires ont paru persuadés que les anciens ne peignaient sur les murs qu'à fresque, ou du moins que cette manière de peindre était, chez eux, la plus générale. Les mots de *peinture sur les murs*, et celui de *fresque* étaient devenus en quelque sorte synonymes. L'empire de l'habitude était si puissant, que les traducteurs appelaient du nom de *peintures à fresque* les peintures exécutées sur des murs, dont les auteurs anciens n'indiquaient pas le procédé, et que lorsqu'ils rencontraient dans les originaux les mots de *peinture à la cire*, de *cire fondue*, ou d'autres semblables, fort souvent ils n'en faisaient pas mention. Caylus, à qui les arts ont l'obligation d'avoir rappelé l'attention de l'Europe sur la peinture à l'encaustique, fit des recherches insuffisantes; il attaqua cette erreur, et ne la détruisit point. (*Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres*, tom. XXVII, pag. 179 et suiv.) Depuis que cet illustre amateur a écrit, on a pris encore pour des fresques des peintures où l'on a reconnu la présence du *minium*, et où l'on a vu que les couleurs étaient *incorporées à du bitume*. (Correvon, *Lett. sur Herculan.*, lettre VIII^e, pag. 240.) D'un autre côté, l'abbé Réquéno, qui a retrouvé par ses expériences les principaux éléments de l'art de peindre à l'encaustique, et qui en a rendu la pratique familière à plusieurs artistes, s'était pénétré d'un tel enthousiasme pour sa découverte, qu'il allait jusqu'à croire que les anciens ne peignaient point à fresque, ou du moins que leur manière de peindre à fresque différait beaucoup de la nôtre; et il a seulement prouvé qu'ils y apportaient beaucoup plus de précaution et de soin que les modernes. (Réquéno, *Saggi sul ristibilmento dell' antica arte de' Grec. et de' Rom. pitt.*, saggio II, cap. 3.)

Il paraît que la peinture à fresque est la plus ancienne des différentes manières de peindre; mais on ne saurait fixer l'époque de son origine. Les couleurs dont on se sert pour peindre à fresque sont détrempées avec de l'eau; il n'y a que les terres et les couleurs qui ont passé par le feu qui puissent y être employées. Les couleurs qui changent le moins en séchant sont les plus propres à cette peinture :

Voici la manière de procéder.

Lorsque les peintures sont préparées, on fait couvrir par le maçon de l'enduit convenable la partie du mur que l'on se croit en

état de peindre dans la journée, parce que la peinture ne peut pas s'appliquer avec avantage, lorsque le mortier n'est pas humide. Comme les couleurs sont de suite absorbées par l'enduit frais, on ne peut ni corriger, ni effacer les traits de pinceau d'une peinture à fresque; l'artiste doit donc la travailler avec promptitude, et l'exécuter d'une main hardie et légère. Pour être en état de travailler avec cette hardiesse et cette légèreté, l'artiste a des dessins très-arrêtés pour les contours et pour les places des lumières et des ombres.

La peinture à fresque convient aux grands édifices. Ses œuvres ont besoin d'espace pour se développer convenablement, et elles doivent être placées à distance, pour que l'œil puisse les juger et les apprécier. *Voy.* PEINTURE MURALE.

II.

Les plus anciennes églises de notre pays avaient reçu dans la peinture murale et la mosaïque une décoration d'un caractère religieux et grandiose, d'une richesse éblouissante, d'un effet artistique et pittoresque, dont aujourd'hui ceux qui n'ont pas visité la Grèce et l'Italie ont peine à se rendre compte. Malgré les progrès de la civilisation, dont nous nous montrons parfois si fiers, avec quelque apparence de raison peut-être, il faut convenir que nous sommes étrangement étonnés quand nous parcourons certains passages de nos vieilles chroniques, où sont indiqués les produits artistiques d'un âge que nous regardons comme barbare. Nous ne sommes pas émus au spectacle des œuvres les plus merveilleuses des beaux-arts, ou, du moins, nous y sommes à peine sensibles; faut-il en conclure que nous sommes plus parfaits que nos devanciers? Hélas! non. Et si nous acceptions la manière de juger des anciens sur l'état intellectuel d'un peuple, d'après le goût universellement répandu qui sait apprécier les chefs-d'œuvre de la littérature et des arts, qui les distingue des œuvres médiocres, qui ne prend pas le brillant pour le beau, ne confond pas la richesse avec l'élégance, l'éclat de la couleur avec la grâce de la forme, et la profusion des tons étincelants et disparates avec la correction et la pureté du dessin, la comparaison serait-elle toute à notre avantage? Serions-nous estimés supérieurs à ceux que nous méprisons si souvent et si injustement? Les hommes les plus instruits de notre temps ne voudraient pas répondre, les ignorants seuls n'hésiteraient pas.

Dès son origine, le christianisme favorisa puissamment le développement des beaux-arts, et surtout de la peinture, cet art qui a dans ses procédés quelque chose de plus délié, de plus aérien, de plus immatériel, de plus spirituel, s'il est permis de parler ainsi, que la statuaire. Pendant plusieurs siècles, la peinture fut l'objet d'une prédilection marquée sur la sculpture: la première avait fait déjà d'immenses progrès, tandis que le ciseau, conduit par une main novice, taillait avec peine d'informes ébauches.

Les églises de l'époque mérovingienne étaient entièrement couvertes, à l'intérieur, de peintures à fresque, de dorures et de mosaïques. Une foule d'autorités l'atteste: nous pourrions ici produire aisément mille citations curieuses. Qu'il nous suffise d'appeler en témoignage saint Grégoire de Tours, qui, dans ses écrits, parle fréquemment de travaux de ce genre. Il nous apprend, en particulier, qu'il fit rebâtir les églises de Tours, détruites par un violent incendie, sous le pontificat de saint Perpet, son prédécesseur, et qu'il les fit peindre avec tout l'éclat qu'elles possédaient avant le désastre, à l'aide des *artistes du pays, artificum nostrorum.*

Pour tracer l'histoire complète de l'art en France, il manque quelques monuments, quelques débris, du moins, de ces antiques peintures. A l'aide des travaux d'érudition, les antiquaires, en interprétant les textes, peuvent expliquer bien des faits relatifs à ce mode de décoration; ils sont même arrivés, en certaines circonstances, à des résultats inespérés; ils ont réussi à ravir au silence des siècles quelques-uns des secrets les plus curieux sur la pratique de l'art de la mosaïque; mais le moindre fragment échappé à la destruction du temps, le moindre tableau nous instruirait mieux sur cet intéressant objet que les plus savantes dissertations. C'est à peine aujourd'hui, malgré les recherches les plus actives et les plus persévérantes, si l'on peut signaler quelques restes douteux de la décoration peinte d'une époque antérieure au XI^{e} siècle. Nous avons découvert nous-même, et déposé au musée de la Société archéologique de Touraine, un fragment de mosaïque de pavé provenant de l'église de Saint-Martin de Tours, et remontant assurément à une antiquité fort reculée. Les cubes de la mosaïque sont formés de marbre blanc, de brique rouge et de lave noire de l'Auvergne; ils sont fixés dans un mortier très-dur et assez fin. A Germigny-sur-Loire, non loin d'Orléans, il existe encore un petit tableau en mosaïque, attribué à l'évêque Théodulphe. Dans le temple de Saint-Jean, à Poitiers, monument d'une importance capitale dans l'histoire de notre architecture nationale, puisqu'il remonte au VI^{e} ou au VII^{e} siècle, on aperçoit des vestiges de peintures à fresque, qui peuvent être attribuées, sans trop de témérité, à la décoration primitive: on y distingue la figure du paon, symbole d'immortalité; la figure d'oiseaux palmipèdes, emblème du baptême; des méandres et d'autres ornements ayant une évidente analogie avec les motifs de décoration employés par les chrétiens dans leurs édifices, dès les premiers âges.

La peinture murale avait également prodigué ses richesses dans les monuments du XI^{e} et du XII^{e} siècle; au XIII^{e} siècle, elle épuisa tous ses trésors de verve, d'imagination et de délicatesse, et s'éleva à une hauteur que ne soupçonnent pas ceux qui ont étudié la marche et les progrès de l'art en Italie seulement, en négligeant nos monuments indigènes. La Sainte-Chapelle de Pa-

ris, ce gracieux édifice légué par le XIII[e] siècle comme un défi à notre impuissance et comme un modèle à notre admiration, peut nous donner une idée de ce que fit l'art de la décoration sous l'influence du principe chrétien. Les murailles en sont entièrement couvertes de dessins, d'arabesques, de broderies, de perles, de diamants, de figures où la fantaisie la plus brillante et la plus rêveuse joue dans mille et mille caprices plus charmants les uns que les autres. Les nervures de la voûte sont dorées, les moulures sont dorées, les chapiteaux des colonnettes sont dorés, et cette profusion de dorure sert d'encadrement à mille ingénieux motifs où le pinceau, conduit par la main d'un génie flexible et poétique, a fondu dans les tons les plus harmonieux les couleurs les plus variées. Aux voûtes, au milieu de l'azur transparent du ciel, de ce bleu velouté si doux à l'œil, on voit briller les étoiles; oui, ce sont vraiment des étoiles; l'artiste a incrusté dans la muraille des cristaux de Venise taillés à facettes, où la lumière vient se décomposer, et arrive au regard avec les nuances de l'iris et la scintillation des astres. On a dit que saint Louis, ébloui par les beautés féeriques de l'Orient, avait voulu transplanter en France une des merveilles de l'Asie. C'est une erreur : l'Orient a ses merveilles et ses féeries, mais la Sainte-Chapelle fut une œuvre unique au monde

Dans la plupart de nos églises, et jusque dans les plus modestes villages, la peinture murale avait semé quelques œuvres plus ou moins parfaites, et pourtant toutes empreintes de ce charme naïf qui séduit et captive. A une époque, de déplorable mémoire, qui se glorifie cependant du titre de *Renaissance*, à une autre époque aussi plus rapprochée de nous, où l'on se piquait de bon goût, où l'on raffinait sur mille objets d'art, on ensevelit ces peintures sous une épaisse couche de badigeon. L'amour du blanc, la passion de l'uniformité, firent couvrir d'une triple couche de chaux les peintures et les dorures les plus précieuses. Etrange renversement d'idées! On semblait confondre la propreté avec la blancheur, l'harmonie avec la nudité, comme si un manteau de pourpre n'était pas aussi propre qu'une robe de lin, comme si une muraille couverte d'or et de couleur n'était pas aussi propre qu'un mur fraîchement replâtré! Et puis, un amour plus coupable encore de la nouveauté portait à dédaigner *les vieilleries du passé, la gothicité des âges d'ignorance!* Quoi qu'il en soit, et par le fatal concours de circonstances malheureuses, ces antiques peintures paraissaient condamnées à un éternel oubli. Mais, par une sorte de miracle, des églises perdues, pour ainsi dire, au milieu des campagnes, dans des contrées inaccessibles aux *progrès de la civilisation*, mais fidèles aux belles traditions, conservèrent leurs riches et curieuses décorations murales à peu près intactes. Saint-Savin, au diocèse de Poitiers, la chapelle du Liget, près de Loches, une chapelle à Montoire, offrent des fresques bien connues actuellement des archéologues et des amateurs.

II.

La grande peinture, la peinture vraiment historique et monumentale, c'est la fresque. Placez un artiste en face d'une large muraille, dans un édifice public consacré au culte ou à une noble destination; donnez-lui un vaste champ, tracez-lui un beau programme, et, s'il a du talent, il composera une œuvre de caractère; son génie prendra son essor, et nous aurons un magnifique tableau, peut-être un chef-d'œuvre. Placez ce même artiste en face d'une toile de quelques centimètres carrés, de quelques mètres, si vous voulez; comment son imagination s'échauffera-t-elle, qui remuera son cœur et stimulera l'activité de l'âme qui crée et anime? La peinture sur toile, le tableau de chevalet est une dégénérescence de l'art; elle est à la grande peinture historique ce que la miniature est à la peinture ordinaire. Vous en obtiendrez des œuvres plus ou moins gracieuses, plus ou moins fraîches, plus ou moins séduisantes; mais vous n'aurez jamais de ces compositions propres à produire de vives impressions, qui agitent l'homme tout entier, qui arrachent un cri d'admiration involontaire au cœur le plus froid. Qu'on me permette une comparaison : le meilleur tableau de chevalet ressemble à une pièce de poésie légère, idylle, églogue, *méditation orientale*, ou *feuille d'automne*, tandis qu'une peinture murale, qui se déploie sur les parois d'un monument, ressemble à un drame ou à une épopée. Pour réussir dans le premier genre, il faut de l'esprit, et l'esprit suffit; pour réussir dans le second, il faut un talent supérieur, il faut du génie.

A Saint-Julien, on voit aussi des vestiges de peintures murales, surtout dans la région absidale de l'église. Ces restes, quelque faibles qu'ils soient, sont dignes de fixer l'attention des antiquaires et des artistes.

A Crotelles, canton de Châteaurenault, dans une église dont le chevet est du XIII[e] siècle, on remarque des restes considérables d'une fresque de la même époque. Malheureusement la partie centrale du tableau a complétement disparu. Autant qu'on en peut juger par les personnages conservés, on y avait représenté les noces de Cana. Cette composition, d'un caractère rude et austère, offre de nombreux traits de ressemblance avec les vitraux peints du XIII[e] siècle. Même manière de dessiner la figure, de poser les draperies, de grouper les personnages. Toutes les têtes ont été très-exactement copiées récemment par M. Lobin, artiste archéologue, qui comprend aussi bien l'archéologie qu'il pratique l'art. Ces curieux dessins seront quelque jour publiés dans leur ensemble et dans des dimensions convenables. Nous ne saurions trop louer ce projet : l'art et l'archéologie y trouveront profit.

A Chinon, dans l'ancienne collégiale de Saint-Mesme, on voit de très-curieuses fresques du XII[e] siècle sur des voûtes en berceau.

Elles offrent une frappante analogie avec les fresques de Saint-Savin, que le gouvernement vient de faire relever et publier par les procédés de la chromolithographie. Les fresques de Saint-Mesme de Chinon doivent être comptées au nombre des plus curieuses peintures de cette période reculée, et nous pouvous assurer que certains tableaux de Giotto, si estimés par les Italiens, ne sont pas supérieurs aux peintures de Chinon. Ces dernières sont byzantines : on y distingue des grecques formant bordure.

Dans une salle du XV[e] siècle, avoisinant l'ancien clocher, toujours à Saint-Mesme de Chinon, deux grands tableaux à fresque couvrent deux faces de murailles ; le reste de la salle est décoré de peintures d'ornement. Ces tableaux sont du XV[e] siècle et du plus beau style, autant qu'on en peut juger par certaines parties apparentes, le reste étant englué de badigeon. Les personnages y sont fort nombreux, les nimbes sont dorés et les draperies paraissent larges et flottantes.

FRETTE ou Frète. — Le mot *frette* ou *frète* est un mot anglais que l'usage a fait passer dans notre langue, et qui désigne un cordon ou demi-baguette régnant sur une moulure plate, et décrivant par des angles tantôt droits, tantôt aigus, des espèces de créneaux contrariés, de formes diverses.

La *frette crénelée rectangulaire*, formée d'un tore qui, placé entre deux autres, court d'abord horizontalement en côtoyant le tore inférieur, se relève ensuite verticalement jusqu'à ce qu'il atteigne le tore supérieur; recommence alors à courir horizontalement en le côtoyant aussi, puis redescend verticalement, et continue toujours sa course de la même manière, formant ainsi une suite de carrés alternativement ouverts en haut et en bas. Cette moulure est fort commune dans le nord de la France et en Angleterre; on l'appelle *frette crénelée*, parce qu'on lui a trouvé de la ressemblance avec des créneaux. Elle figure souvent dans les archivoltes; mais alors elle n'est pas partout rigoureusement rectangulaire.

La *frette triangulaire* est rare ; elle forme des triangles au lieu de carrés, comme son nom l'indique.

La *frette triangulaire diminuée* est celle qui forme des trapèzes.

La *frette ondulée* ou *nébulée* est une frette crénelée dont les mouvements sont arrondis.

La *frette rectangulaire*, plus ou moins compliquée, a été empruntée à l'art grec par le style romano-byzantin. C'est pour cela qu'on l'appelle quelquefois une *grecque*. Les Instructions du Comité historique des arts et monuments appellent les frettes des *méandres*.

FRETTÉ. — Membre d'architecture orné de cette moulure qu'on appelle frette.

FRISE. — I. La frise, dans les monuments d'architecture antique, est la partie de l'entablement comprise entre l'architrave et la corniche. Sa hauteur varie suivant les différents ordres ; elle peut être appréciée, en général, au tiers de la hauteur de l'entablement. L'ordre toscan n'avait pas de frise dans les monuments les plus anciens, parce que les poutres posées sur l'architrave, et qui dans les autres ordres ne la dépassent point, avaient tant de saillie dans cet ordre, qu'elles formaient la corniche. Dans l'ordre dorique, la frise est ornée de triglyphes; dans les autres ordres, la frise est ornée de figures, de guirlandes, de feuilles et de fruits, de combats d'animaux, de figures humaines, d'armes, d'instruments de sacrifices, etc. Un grand nombre d'ouvrages sur l'architecture et les arts des anciens, donnent une description détaillée des divers ornements qui décoraient les frises des monuments les plus remarquables.

II.

Dans les monuments du moyen âge, surtout durant la période romano-byzantine, la frise proprement dite, ainsi que l'architrave, sont à peu près inconnus. Il arrive cependant quelquefois que l'architrave ou la frise soient figurés par des pierres de diverses couleurs disposées en forme de mosaïques. C'est ce qu'on remarque dans plusieurs édifices romano-byzantins de l'Auvergne et des provinces, où les laves et les scories des volcans fournissent à l'architecte des matériaux colorés, faciles à employer, et généralement fort solides et durables.

Dans les monuments du style ogival, la frise paraît être remplacée, dans une espèce d'entablement très-simple, d'abord par une moulure considérable, ordinairement concave, couronnant un bandeau, placé immédiatement au-dessous de la moulure supérieure, qui fait à la fois office de cymaise et de larmier. Cette espèce de frise est ornée, aux XII[e] et XIII[e] siècles, de feuilles posées verticalement et appelées *feuilles entablées*, et plus tard, de rinceaux et de feuilles en guirlandes, comme aux XV[e] et XVI[e] siècles. La frise proprement dite ne reparaît dans nos monuments qu'à partir de l'époque de la Renaissance.

FRONT. — C'est la partie antérieure d'un édifice. Cette expression est empruntée à l'architecture militaire, où elle est employée à désigner la partie antérieure des fortifications, flanquée de bastions, et mise en opposition avec les flancs et la partie postérieure, qui reçoivent également des tours et tourelles.

FRONTAL. — Le frontal n'est autre chose que le devant d'autel. *Voy.* Autel et Devant d'autel.

FRONTISPICE. — Ce mot est synonyme de façade. *Voy.* Façade.

FRONTON. — I. Dans l'architecture classique, le fronton est formé originairement par les deux côtés du toit, s'élevant insensiblement pour se joindre sous un angle obtus dans le faîte, et faisant un triangle. Le fronton était un des principaux ornements des temples ; on le regardait comme essentiel pour donner à ces édifices de la dignité et un extérieur solennel. Les maisons des particuliers n'étaient pas ornées de frontons, et l'histoire nous apprend qu'une des premières exceptions fut faite en faveur de César.

Le champ triangulaire du fronton s'ap-

pelle le *tympan*. Les anciens y plaçaient des sculptures historiques ou allégoriques, travaillées avec le plus grand soin. Ils mettaient aussi quelquefois des statues au sommet du fronton ou à ses deux extrémités, sur des *acrotères* établis à cette intention.

II.

L'art chrétien, dès les premiers temps, a modifié le fronton, comme les autres membres de l'architecture antique. Dans la basilique chrétienne et dans les premières églises romano-byzantines, on a substitué le pignon plus ou moins déprimé au fronton primitif, et on l'a orné de formes variées d'appareils et de quelques sculptures fort simples. Rarement ces pignons sont-ils ornés de corniches et portent-ils sur un entablement. Assez souvent le tympan est percé d'une fenêtre circulaire ou *oculus*, comme à Notre-Dame des Doms, à Avignon, à Notre-Dame de Poitiers et ailleurs. On peut découvrir dans l'*oculus* le premier germe des rosaces et des roses à meneaux qui décorent habituellement la façade des grands édifices durant la période ogivale. Il faut noter que l'*oculus* est quelquefois simplement simulé, et remplacé par une ellipse au milieu de laquelle est la figure de Notre-Seigneur, accompagné des figures symboliques des quatre évangélistes.

L'architecture ogivale conserve le pignon romano-byzantin, l'exhausse et le décore avec une grande somptuosité; ce qui n'empêche pas ce même style architectural de placer au-dessus de la voussure des principaux portails des frontons gothiques très-aigus et de formes variées et originales. Au XIII^e siècle, ces frontons sont circonscrits par des moulures assemblées faisant corniche, et sont décorés au centre d'une rosace, d'un trèfle, ou d'un quatrefeuilles : ces trèfles, ou quatrefeuilles, ou rosaces, sont seulement élégis dans la pierre et non pas à jour. Au milieu on a parfois mis une sculpture plus ou moins importante. Ainsi le fronton de la porte septentrionale ou portail de Saint-Maurice, à la cathédrale de Tours, est orné au milieu d'un grand trèfle où l'on voit, dans des nuages, le buste de Notre-Seigneur, tenant dans ses mains deux épées tranchantes, suivant l'Apocalypse : de chaque côté sont les aigles de saint Maurice ou de la légion thébéenne, également dans des trèfles.

A la fin du même XIII^e siècle, le tympan est orné de niches et de statues ; mais la modification la plus saillante qu'on fit subir au fronton, ce fut d'en charger les rampants de feuilles grimpantes plus ou moins riches, plus ou moins épanouies. Ce ne furent d'abord que des crochets, c'est-à-dire des feuilles resserrées et comme enveloppées sous les téguments du bouton, mais bientôt elles s'ouvrent et se déploient. Au XV^e siècle ces feuilles s'étalent avec une certaine prétention, et au XVI^e siècle on les place quelquefois alternativement avec des figures d'animaux et même des figures d'hommes.

A la fin du XV^e siècle et au commencement du XVI^e, le fronton prend parfois des formes très-compliquées et très-singulières. On sent que l'art ogival est dans une période de décroissance, et qu'il va bientôt tomber et disparaître.

III.

Le fronton ogival ne fut pas placé uniquement au-dessus des portails : il fut considéré comme un motif de décoration, et placé tantôt au-dessus d'une fenêtre, tantôt sur les quatre faces d'un contrefort. Dès le XIII^e siècle, il entre dans la composition des dais et des pinacles élevés au-dessus de la tête des statues de saints.

IV.

L'architecture moderne, qui n'est qu'une imitation et une dérivation de l'architecture classique ancienne, a regardé les frontons comme un motif d'ornement. On les a placés souvent au-dessus des portes et des fenêtres. On appelle *fronton à jour* celui dont le tympan est évidé pour donner de la lumière à quelque pièce d'habitation située par derrière ; *fronton brisé*, celui dont les corniches rampantes ne se joignent point, mais sont retournées par *redents* ou *ressauts* ; *fronton double*, celui qui en couvre un plus petit dans son tympan ; *fronton par enroulement*, celui dont les deux corniches rampantes ne se joignent point et sont contournées par enroulement, formant des espèces de consoles couchées.

FRUITS. — Les fruits, en général, peuvent être considérés comme les emblèmes de la bonté de Dieu, et on peut ainsi les introduire avec raison et convenance dans la décoration ecclésiastique. On met parfois des grappes de raisin et des épis de blé dans les ornements d'église, comme des symboles des oblations eucharistiques. Une certaine quantité de grappes de raisin suspendues à une même branche ou à un même cep de vigne, est un emblème d'unité. Les grenades, suivant les héraldistes, sont l'emblème de la royauté, parce que leur sommet est entouré de parties saillantes qui ressemblent à une couronne. Ces fruits furent employés symboliquement dans la décoration du temple de Salomon, et, suivant saint Grégoire le Grand, ils signifient l'unité de l'Eglise. On connaît quelques exemples de leur introduction dans la décoration des monuments de style ogival, en Angleterre. Ce fait est probablement une allusion à la reine Catherine, fille de Ferdinand II, qui prit les fruits du grenadier comme emblème de la conquête qu'il avait faite du royaume de Grenade.

FRUSTE. — Ce mot signifie proprement, suivant l'étymologie du mot latin *frustum*, un fragment, une ruine. Les antiquaires s'en servent pour qualifier l'état d'une sculpture qui est usée et dégradée par la vétusté. Cette expression est fort usitée chez les numismates, pour indiquer une médaille dont la figure est usée et a presque disparu.

FUNÈBRE. — On appelle *ceintures funèbres* ou *litres*, des bandes de velours ou de peinture, chargées des armes du mort, ou du patron, qu'on met autour des chapelles ou des églises, en dedans et en dehors. La

ceinture funèbre était autrefois un droit honorifique qui n'appartenait qu'au patron fondateur de l'église.

FUNÉRAIRE (DRAP).— Les draps funéraires ou mortuaires, ou couvertures funèbres, furent employés très-anciennement dans l'Église, pour les funérailles des personnages de distinction. Ils étaient parfois d'une grande somptuosité, avec de riches ornements, souvent de velours, quelquefois de drap d'or, avec des images brodées et des devises héraldiques. Jadis chaque confrérie ou société de métiers, avait un drap funéraire qui lui appartenait en propre, et qui était distingué par des ornements et des signes particuliers. On s'en servait chaque fois qu'un des membres de la confrérie ou de la société venait à mourir. Les draps mortuaires ne se plaçaient pas seulement sur le cercueil, ils se mettaient encore sur la pierre tombale des défunts, dans certaines occasions solennelles, aux services annuels, par exemple, qui devaient être célébrés à perpétuité, par suite de fondations dans les établissements religieux. Dans l'ouvrage de Sylvain Morgan, intitulé *Sphere of gentry*, publié en 1661, on voit un drap funéraire sur une HERSE (*Voy.* ce mot), en honneur du roi Charles I^er^, avec une croix blanche. Les draps mortuaires sont ordinairement carrés; quelquefois, cependant, ils sont taillés de manière à retomber régulièrement de chaque côté, en avant et en arrière du cercueil. Ils sont marqués, à leur partie supérieure, d'une grande croix qui s'étend dans toute la longueur et toute la largeur du drap funéraire, comme une large bande. Cette croix est communément formée avec une étoffe de nature différente de celle qui constitue le drap lui-même; quelquefois elle est faite avec un riche orfroi. Cette croix est ordinairement enrichie d'ornements variés et accompagnée d'inscriptions ou légendes, dans le genre de celles qui suivent : *Credo quod Redemptor meus vivit, et in novissimo die de terra surrecturus sum : et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum. — In te, Domine, speravi, non confundar in æternum. — De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam.— Credo videre bona Domini in terra viventium. — Ne recorderis peccata mea, Domine, dum veneris judicare sæculum per ignem. — Libera me, Domine, de morte æterna in die illa tremenda.* La croix fut mise sur les draps mortuaires pour montrer la foi du décédé et son espérance du salut par les mérites de la rédemption opérée par Jésus-Christ sur l'arbre de la croix. Quelquefois les cinq plaies sont représentées au centre et aux quatre angles du drap funéraire, dans l'intention de montrer d'une manière plus sensible encore que celui dont la froide dépouille gît dans la bière, est mort plein de confiance dans les mérites infinis de Celui qui a voulu souffrir pour nous et qui s'est rendu obéissant jusqu'à la mort, et à la mort de la croix. On broda souvent les armoiries du défunt sur le drap funéraire qui recouvrait son cercueil. C'était une marque de distinction flatteuse pour les vivants qui appartenaient à sa famille. N'était-ce pas, en même temps, un signe frappant de la vanité humaine ? Dans les monuments de la monarchie française, par Montfaucon, on voit une gravure qui représente les funérailles de la reine Anne de Bretagne : le drap mortuaire est orné d'une croix et d'écussons. Dans l'inventaire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul, à Londres, on trouve mentionnés plusieurs draps funéraires. «*Item*, baudekynus rubeus cum magnis rotellis et griffonibus et elephantis infra rotellas, de funere H. de Sandwico. » Les couleurs de ces draps étaient fort variées. La couleur noire fut usitée au XVI siècle et plus tard; mais ils étaient souvent de couleur rouge, pourpre, verte et bleue, de soie ou d'or, suivant les couleurs héraldiques des défunts.

FUSEAUX. — On appelle quelquefois *fuseaux* les fûts grêles des colonnettes gothiques. Cette expression est impropre, puisqu'elle fait naître l'idée de quelque renflement, par la comparaison avec un fuseau. Les fûts sont désignés plus justement sous la dénomination de *roseaux*.

FUSELÉ, en forme de fuseau. *Voy.* FUT.

FUT. — Le fût est la partie de la colonne comprise entre la base et le chapiteau. *Voy.* COLONNE.

« Sous le rapport de la forme, disent les Instructions du Comité historique des arts et monuments, un fût peut être *fuselé*, c'est-à-dire ayant le diamètre du milieu plus grand que le diamètre inférieur et supérieur, qui sont égaux entre eux; *renflé*, ayant le diamètre inférieur, supérieur et du milieu inégaux ; *en balustre*, offrant un renflement vers la partie inférieure; *cylindrique*, dont les diamètres sont égaux ; *conique*, qui va en diminuant depuis le bas jusqu'en haut.

« Sous le rapport de la disposition, le fût peut être *simple*, *croisé* (*Voy.* les figures à la fin du volume), *brisé*, *noué*, *annelé*.

« Sous le rapport de la surface, le fût peut être *lisse*, *cannelé avec rudentures* ou *sans rudentures*, *losangé*, *strié*, *gaufré*, *chevronné*, *contre-chevronné*, *tordu*, *rubanné*, *imbriqué*, *contre-imbriqué*, *natté*, *godronné*, *fretté*, chargé d'enroulements, d'entrelacs, d'animaux ou de personnages grimpant tout autour, ou d'une figure humaine engagée. Le fût peut même être remplacé par une figure humaine. » *Voy.* CARIATIDE.

Enfin les fûts peuvent être de coupe circulaire, carrée, polygonale, ovale, ou présenter une arête plus ou moins sentie. (*Voy.* les figures à la fin du volume.)

G

GABLE. — Le gable désigne la partie supérieure d'une façade, quand cette partie est triangulaire. Cette expression appartient à la fois à la langue française et à la langue

anglaise, mais elle est plus usitée actuellement dans celle-ci que dans l'autre. Dans la dernière, en effet, elle désigne non-seulement le pignon triangulaire, mais encore l'ensemble d'une grande muraille qui forme un frontispice ou une façade. C'est ainsi que les antiquaires anglais appellent souvent *fenêtre gable* la large fenêtre ouverte dans les murailles d'un frontispice. Les archéologues français ne s'en servent jamais que pour désigner un pignon plus ou moins aigu. Le Comité des arts et monuments, dans ses Instructions sur l'architecture du moyen âge, a condamné cette expression. Elle mérite cependant d'être gardée, d'abord parce qu'elle est propre, ensuite parce qu'elle est plus convenable et moins vague que celle de pignon.

Dans l'architecture du moyen âge, les gables sont des parties importantes qui contribuent puissamment à l'effet d'une construction. Les proportions en sont déterminées par les dimensions du frontispice, en général, et principalement par l'élévation des combles de la charpente. Ces proportions sont communément très-variées, et cela se conçoit aisément quand on se reporte aux différences presque sans nombre que les architectes ont mises dans celles de leurs édifices les plus célèbres. Dans les monuments du style romano-byzantin, le gable est peu élevé et forme un angle qui diffère peu de l'angle droit. Dans ceux du style ogival l'angle est bien plus aigu, et, enfin, il arrive une époque où il est extrêmement aigu et élevé. Dans les églises romano-byzantines, le gable fut souvent surmonté d'une croix à son sommet ; dans celles de la période ogivale, il est couronné d'un bouquet de feuilles, d'une statue, ou même par un groupe. Dans les édifices de cette dernière période, les angles du gable sont garnis de feuilles grimpantes, et les côtés sont ornés de moulures plus ou moins saillantes. *Voy.* Fronton, Pignon, Feuillages.

Le gable ne doit pas être confondu avec le fronton proprement dit. Ce n'est guère que dans les monuments d'architecture classique, ou dans ceux de la période romano-byzantine primordiale, qui dérivent du style latin et de l'imitation plus ou moins imparfaite des monuments antiques, que l'on remarque le fronton, avec sa forme particulière.

GABLETS. — Les gablets sont de petits gables d'ornementation placés dans les niches, les dais, au-dessus des statues. Il paraît même que primitivement les dais étaient désignés sous le nom de gablets. C'est ce qui ressort évidemment du contrat qui fut dressé pour l'exécution du tombeau de Richard II, roi d'Angleterre, et de sa femme la reine Anne, en 1395. Il y est dit expressément qu'au-dessus de la tête des statues on mettra des *gabletz*.

GALBE. — Le *galbe*, à proprement parler, est un renflement, un élargissement, ou un évasement fait avec grâce. Ainsi on dit le *galbe* d'une colonne, d'un vase, etc. La colonne antique est habituellement *galbée*, c'est-à-dire que son profil, au lieu d'être rectiligne, décrit un léger renflement assujetti à des proportions géométriques, et qui n'est point en usage pour les colonnes de la période romano-byzantine ou de la période ogivale.

GALERIES. — Les galeries dans les églises sont des espèces de nefs au-dessus des voûtes des bas-côtés, donnant sur la nef majeure par plusieurs ouvertures, ordinairement au nombre de trois. Quelquefois les galeries ne sont que d'étroits passages pratiqués dans l'épaisseur des murailles. Quelquefois, encore, elles sont seulement simulées par l'ornementation.

Dans certaines églises du XII^e^ siècle, comme à Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, ou du commencement du style ogival, comme à Notre-Dame de Laon, et ailleurs, les galeries sont aussi larges que les nefs collatérales, au-dessus desquelles elles ont été construites. Cette disposition est fort remarquable et il serait assez difficile d'en indiquer la véritable origine. Ce que nous pouvons affirmer, c'est que dès les premiers temps du XI^e^ siècle, on construisit des galeries aveugles et simulées, uniquement pour enrichir la perspective et embellir les murailles, qui eussent paru trop nues sans cela. Ces galeries simulées indiquent néanmoins, dès leur origine, un étage au-dessus des grandes arcades et des voûtes des basses nefs. L'indication de ce second étage a été, sans doute, le premier pas fait dans la construction hardie des grandes galeries intérieures.

Les églises cathédrales et les principaux monuments des XIII^e^, XIV^e^ et XV^e^ siècles, ne présentent que des galeries ou passages pratiqués dans l'épaisseur des murs. On peut citer des exceptions, mais elles sont peu nombreuses, et ce ne sont que des exceptions dans toute la rigueur du mot.

Il n'y a peut-être nulle part des galeries aussi remarquables que celles qui entourent le chœur et le sanctuaire de la cathédrale de Bayeux. *Voy.* Cathédrales.

Quant aux galeries extérieures de la façade des grands édifices, il y en a de justement célèbres. Nous citerons spécialement celles d'Amiens, de Reims et de Paris. Au-dessus des voussures du portail occidental de la cathédrale d'Amiens, le frontispice est coupé par deux lignes d'un grand et bel effet. Ce sont deux galeries à jour, dont la première est composée d'une série de petites arcades ogivales, resserrées encore par une colonnette qui les partage en deux et dont le chapiteau de feuillages supporte deux arcs trilobés, au-dessus desquels s'ouvrent d'élégantes ouvertures trifoliées. La seconde, plus riche que la première, renferme vingt-deux statues colossales. On croit qu'elles représentent les rois de France, depuis Childéric II jusqu'à Philippe-Auguste.

La galerie des rois, au frontispice de la cathédrale de Reims, consiste en une charmante colonnade qui règne sur les quatre faces du portail, en suivant les parties sail-

lantes des contreforts. Elle est formée d'une suite de petites arcades aiguës, ornées de découpures en trèfle, surmontées de petits frontons triangulaires, soutenus sur de légers faisceaux de colonnettes d'une extrême délicatesse ; on y compte quarante-deux statues de rois de France, depuis Clovis jusqu'à Charles VI. Les rois sont dans l'attitude du repos, tenant leur robe d'une main et posant l'autre sur la poitrine ; quatre ou cinq tiennent le sceptre en main ; tous ont la couronne sur la tête. Nous devons placer ici une observation relativement aux statues des galeries d'Amiens et de Reims. La désignation de ces statues, telle que nous l'avons donnée, appartient à M. Gilbert et à M. de Jolimont. Nous pensons qu'il faut user de la plus grande réserve dans l'interprétation des monuments figurés du moyen âge. De fréquentes erreurs ont été commises à ce sujet. Les archéologues inclinent aujourd'hui à croire que généralement, au frontispice des cathédrales, on a cherché à représenter les ancêtres de Jésus-Christ, ou bien les patriarches et les conducteurs du peuple d'Israël. C'est comme l'ancienne loi qui précède la nouvelle alliance.

Au-dessus des trois voussures de la façade de la cathédrale de Paris, la galerie des rois se montre vide des statues qui en faisaient autrefois l'ornement. Dans un des mouvements populaires, si fréquents et si terribles, durant la première révolution, toutes les statues couronnées furent brutalement jetées en bas et brisées. La populace aveuglée et fascinée ne distinguait pas entre les rois ancêtres de Jésus-Christ et les rois de France ; au nom de la liberté et de l'honneur national, elle profanait les plus nobles gloires de la France. Au-dessus de cette première galerie, on en voit une seconde, dont la décoration consistait en une seule statue de la sainte Vierge et qu'on appelait, à cause de cela, *la galerie de la Vierge*. En 1793, la statue de Notre-Dame ne fut pas respectée, elle fut renversée et réduite en poussière.

Outre les galeries dont nous venons de parler, il y a encore d'autres galeries extérieures, placées au sommet des murailles, souvent construites en encorbellement, et destinées à donner passage à la base des combles et des charpentes. Elles ont ordinairement, comme les galeries intérieures, des balustrades composées de petites arcades trilobées, de trèfles, de quatrefeuilles, de petits meneaux flamboyants, et autres formes caractéristiques.

GALGAL. — On appelle *tumulus* ou *tombelles*, des monticules factices, élevés sur la dépouille des morts. Ces tertres, composés de cailloux ou de terre, suivant les localités, et le plus souvent recouverts de gazon, affectent presque toujours la forme pyramidale ou conique. Quand ils sont faits avec des pierres, on les appelle *galgals*. Voy. Tumulus.

M. Mérimée a fait connaître, dans un *Rapport au ministre de l'intérieur*, un galgal situé dans l'île de Gavr'Innis, près de l'entrée du Morbihan. Il trouva, enfoui sous ce monticule, un dolmen fort irrégulier, ayant plus de 12 mètres de longueur et près de 2 mètres de hauteur. Les pierres qui forment le comble sont de dimensions colossales ; celle qui couvre la chambre occidentale n'a pas moins de 20 pieds de long sur 15 ou 16 de large. Mais ce qui distingue ce dolmen des autres monuments celtiques, ce n'est pas seulement sa position souterraine, c'est encore que les pierres qui en composent les parois sont sculptées et couvertes de dessins bizarres que l'auteur compare au tatouage des insulaires de la Nouvelle-Zélande. Quelques-uns des dessins sont en creux, d'autres sont en relief. Du reste il est impossible d'interpréter ces figures étranges ; c'est un énigme indéchiffrable. *Voy.* Tumulus, Celtique, Dolmen.

GALIMATIAS. — Frézier, célèbre par son *Traité d'architecture*, appelle *galimatias dorés* des ornements de sculpture, de peinture, de dorure, qui sont mal rangés et mis à contre-sens. Quoique cette expression puisse paraître singulière à quelques personnes, nous avons cédé à la tentation de la mettre ici, parce qu'elle peint d'une manière très-pittoresque la confusion qui règne quelquefois dans les ornements de mauvais goût qui ont été infligés souvent à nos églises.

GALLO-ROMAIN. — On désigne, sous le nom de gallo-romain, le style d'architecture qui a présidé, dans nos contrées, à la construction de plusieurs édifices importants, dont nous contemplons les ruines avec étonnement, à l'époque de l'invasion et de la domination romaine. Il n'entre pas dans le plan d'un dictionnaire d'archéologie sacrée de décrire minutieusement les restes des monuments gallo-romains que nous rencontrons, de toutes parts, dans notre pays. Nous renvoyons le lecteur, désireux de connaître ce qui a été fait sur cette importante matière, au résumé donné par M. de Caumont dans son *Cours d'Antiquités nationales*. Nous donnerons cependant ici une courte notice sur la manière dont ces édifices furent bâtis, en tant qu'elle se rapporte à la construction de nos premiers monuments chrétiens. *Voy.* Goths, Age des édifices. Commençons par une note sur un temple gallo-romain.

Temple païen de l'époque gallo-romaine mentionné par saint Grégoire, évêque de Tours. (Greg. Tur. lib. I, cap. 30.)

« Le trône impérial fut occupé en 27e lieu par Valérien et Gallien, qui excitèrent contre les chrétiens une grande persécution. Alors le bienheureux sang de Corneille et de Cyprien illustra les villes de Rome et de Carthage. Dans le même temps Chrocus, roi des Alemans, ayant levé une armée, envahit les Gaules. Ce Chrocus était d'une arrogance extrême. S'étant rendu coupable de quelques actes iniques, par le conseil, dit-

on, d'une mère perverse, il rassembla, comme nous l'avons dit, la nation des Alemans, se répandit dans toutes les Gaules et détruisit jusqu'aux fondements tous les édifices anciens. Etant venu à Clermont, il brûla, ruina, renversa le temple que les Gaulois, dans leur langue, appelaient *Vasso*, monument d'un travail et d'une solidité admirables. Ses murailles étaient doubles : elles étaient construites intérieurement avec de petites pierres et avec de grandes pierres carrées à l'extérieur ; leur épaisseur était de 30 pieds, le marbre mêlé à la mosaïque recouvrait les parois intérieures; le pavé même était de marbre, et la couverture en plomb. »

Quelques savants disent que les anciens Gaulois désignaient, par le nom de *Vasso*, le dieu Mars; d'autres ont conjecturé que ce temple était consacré à Mercure, d'après un passage de Pline l'Ancien, liv. III, ch. 7, qui rapporte que, de son temps, Zénodore construisit en Auvergne un grand temple en l'honneur de ce Dieu. (M. Guizot.) Quoi qu'il en soit de cette opinion, d'après le même saint Grégoire, nous savons qu'un grand nombre de temples dédiés à des divinités païennes avaient été érigés dans les villes principales des Gaules.

Jusqu'au IVe siècle, l'art romain fut très-florissant dans les Gaules. Depuis Constantin jusqu'à la défaite de Syagrius, nous voyons les empereurs continuer à venir visiter notre pays pour le défendre contre les invasions incessantes des barbares, Germains, Saxons, Burgondes, Hérules, qui fondent sur nos provinces avec un acharnement infatigable. Aucune défaite ne peut les dompter. Julien cependant parvint à les soumettre. C'est après ses victoires qu'il séjourna à Lutèce, aujourd'hui Paris, où il s'était bâti un vaste palais dont nous voyons encore les thermes en ruines. On y a établi récemment un musée d'objets gallo-romains, découverts à Paris ou dans les environs. C'est une idée excellente, et l'on ne pouvait choisir un emplacement plus convenable à la conservation d'une collection d'antiquités gallo-romaines, que les restes imposants d'un palais bâti à l'époque gallo-romaine.

Il n'y a pas, peut-être, un seul département en France, que dis-je? un seul canton, qui n'offre quelques vestiges de constructions gallo-romaines. Dans quelle localité, en effet, n'a-t-on pas trouvé des ruines de murailles, de voies antiques, de débris de poteries, des indications de campement, etc.? Combien de villes importantes présentent à la curiosité des voyageurs et des archéologues des arcs de triomphe, des théâtres, des aqueducs et des thermes?

Arrêtons-nous aux caractères généraux des constructions, caractères qui se sont trouvés exprimés dans les premiers temples consacrés au vrai Dieu, dans nos provinces, et souvent sur l'emplacement actuel de nos magnifiques cathédrales.

Le mortier employé à l'époque gallo-romaine se composait de chaux vive mêlée de sable, auquel on ajoutait des fragments de tuiles pulvérisées (*testæ tusæ*); c'est là ce qui distingue les ciments antiques de ceux qui ont été employés postérieurement. M. Vicat a fait sur ces ciments de nombreuses expériences, qui toutes ont prouvé que la supériorité de ces mortiers consistait dans les proportions suivant lesquelles on mêlait de la chaux plus ou moins grasse avec un sable plus ou moins argilleux. (Champollion, *Archéol.*, tom. I, pag. 33.) Leurs enduits étaient préparés avec le même soin. Ainsi le *tectorium opus*, dont on couvrait les plafonds et les murs intérieurs des appartements, étonne aujourd'hui par sa parfaite conservation. Il était fait aussi avec de la chaux et du sable; si l'on mettait un peu de marbre pulvérisé, l'enduit était appelé *marmoratum*. L'*opus album*, *albarium* ou *coronarium*, était ce que nous appelons présentement du *stuc*. Le *tectorium opus* s'employait de la manière suivante. On étendait successivement sur la muraille trois couches de mortier fait avec du marbre. Cet enduit, d'un pouce d'épaisseur, acquérait une grande solidité, ne s'écaillait en aucune façon, et présentait une surface polie, que l'on recouvrait presque toujours de peintures ou de brillantes couleurs. Les ruines de Pompéi et d'Herculanum ont fourni des débris précieux dans ce genre de travail; on a pu les scier, les détacher des murailles et les emporter pour les placer dans les musées de Naples, de même que les Romains, bien longtemps avant la conquête des Gaules, s'étaient emparés des fresques de la Grèce et en avaient décoré les édifices de Rome.

Pour couvrir le fond et les parois des citernes, on composait, suivant Vitruve, un mortier avec cinq parties de sable et deux de chaux. Le genre de construction faite avec ce mortier s'appelait *siginum opus*. Il ne nous reste plus qu'à parler du *maltha*, qui servait à enduire l'intérieur des aqueducs. Il était composé de chaux vive, réduite en poudre, trempée dans du vin et broyée ensuite avec du saindoux et des figues. Selon Festus, on employait encore de la poix et de la cire. Les parties sur lesquelles on voulait étendre le *maltha* étaient préalablement frottées d'huile.

Dans l'étude et la description des monuments gallo-romains et de tout édifice, en général, on doit toujours prendre en considération l'espèce d'*appareil* avec lequel ils sont construits, c'est-à-dire la forme, l'agencement et la disposition des matériaux. Une remarque à faire, c'est que des matériaux bien choisis et bien ajustés indiquent toujours un art très-avancé.

On comprend qu'il est impossible de rien fixer, d'une manière générale, sur la nature des pierres mises en œuvre durant l'époque gallo-romaine. Les Romains se servaient des pierres que les localités leur fournissaient. Quant à la manière suivant laquelle ces matériaux étaient disposés pour faire des murs, c'est-à-dire quant au caractère de leur maçonnerie, on peut donner des règles précises.

Les Romains usèrent de plusieurs systèmes de construction. L'*opus incertum* ou *antiquum* consistait à employer des pierres telles qu'on les tirait des carrières, et à les adapter les unes aux autres, sans ordre ni rang d'assises, mais de manière à ce qu'elles fussent en contact par tous leurs bords.

L'*opus reticulatum*, le *dicthyotheton* des Grecs, était formé de pierres taillées carrément et disposées de manière que la ligne des jointures formât une diagonale, ce qui donnait au mur l'apparence d'un réseau. Cette manière de bâtir est ce que nous appelons *maçonnerie mouillée*. Vitruve assure que de son temps, c'était celle dont on se servait le plus souvent.

A l'époque gallo-romaine, on bâtissait assez fréquemment des murs de briques. Ils sont formés de briques triangulaires, dont l'angle le plus aigu est tourné en dedans. Le vide compris entre les parements intérieur et extérieur, est garni d'un blocage de pierrailles et de tuiles jetées pêle-mêle à bains de mortier. Le mur est traversé de quatre pieds en quatre pieds, et dans toute son épaisseur, par de grandes briques qui rattachent le centre du mur aux deux parements. La surface extérieure des parements des murs de briques, ainsi que celle de l'*opus incertum*, recevait une couche de mortier. Cet appareil est analogue à l'*emplecton* des Grecs.

L'*opus spicatum* se compose de briques posées verticalement les unes à côté des autres, de manière à former un angle entre elles. L'ensemble de cette disposition peut être comparé à une arête de poisson ou à un épi de blé. Aux murs des édifices de la décadence, on observe des bandeaux de briques qui forment l'*opus spicatum*. On peut en voir un exemple à la façade de la curieuse église de Savenières, en Anjou, et à l'église de Saint-Jean, à Poitiers. Cet appareil, recouvert d'un enduit, servait aussi de pavé, *pavimentum*, dans les maisons.

Quant au *grand appareil*, nous dirons seulement qu'on le rencontre dans quelques monuments de l'époque gallo-romaine. Il est bien exécuté, composé de pierres d'un poids considérable; mais ce n'est pas dans cette espèce d'appareil que l'on trouvera les meilleurs caractères pour reconnaître les constructions gallo-romaines. Il n'en est pas de même du *petit appareil*. Les parements des murs du petit appareil sont formés de pierres symétriques, à peu près carrées, dont chaque face a de trois à quatre pouces, quelquefois même de cinq à six pouces. Il arrive aussi que la pierre a la forme d'une pyramide tronquée, dont le sommet est engagé dans l'épaisseur du mur. Le plus souvent ces murs présentent des chaînes horizontales de tuiles ou de briques qui sont employées autant comme ornement que pour maintenir le niveau des petites pierres de revêtement. Ces briques ont 14 ou 16 pouces de long, sur 10 ou 12 de large; elles sont enchâssées, ainsi que les pierres, dans d'épaisses couches de mortier. Cet appareil est celui, peut-être, qui a été le plus usité dans les Gaules. On le retrouve dans un très-grand nombre de constructions gallo-romaines.

Le pavé des appartements (*pavimentum*) se faisait à peu près de la même manière que la chaussée des voies, mais sur une échelle plus petite. Les différents lits qui le composaient ont varié beaucoup pour le nombre et la disposition. La surface du pavé était faite tantôt de briques, tantôt de pierres polies, tantôt de marbre, de jaspe, de porphyre, etc., de différentes formes. Si les pièces de rapport présentaient une configuration circulaire, on les appelait *scutula*, *petits boucliers;* les pierres triangulaires portaient le nom de *trigona;* les quadrangulaires, de *quadrata;* enfin, si elles avaient six angles, on les comparait à des rayons de miel, *favi*. Ces pièces pouvaient être encore octogones, pentagones, heptagones, etc. On les colorait artificiellement. Cette espèce de pavé était la marqueterie, l'*opus segmentatum*, l'*opus sectile*.

La mosaïque était appelée *opus musivum*, *musaicum*, *mosaicum*, *opus tessellatum* et *opus vermiculatum*, parce que les cubes de pierre dont se composait le pavé suivaient des lignes courbes et imitaient ainsi la marche des vers. *Voy.* MOSAÏQUE. Après la conquête des Gaules, les mosaïques devinrent très-communes dans notre pays, ainsi qu'il est facile d'en juger par le grand nombre de celles qu'on a découvertes à Lyon, à Nîmes, à Vienne, à Aix, à Orange, à Evreux, à Autun, à Reims, etc.

Pour déterminer l'âge relatif des différentes mosaïques, on doit avoir égard à la nature des matériaux employés : plus ils seront multipliés, et surtout s'ils sont factices, moins la mosaïque sera ancienne. La perfection du dessin, le plus ou moins de mérite de la composition du sujet, sont aussi d'excellentes indications.

Nous devons donner quelques détails sur la fabrication des tuiles romaines. On en trouve une si grande quantité, qu'elles peuvent fournir d'excellents renseignements sur la position des établissements gallo-romains. L'art de cuire la terre s'appelle en latin *figlina* ou *figulina*. Cet art comprenait deux sortes d'ouvrages : 1° ceux qui étaient faits à la roue étaient dits *testæ* (Pline, *Hist. nat.*, lib. XV, cap. 12); c'est pourquoi les poteries sont nommées *vasa testacea*, *opera testacea;* 2° ceux ensuite qui se faisaient dans les moules avaient le nom de *lateres* (*quod lati formentur, circumactis undique quatuor tabulis*. (Isid. de Séville, *Origin*. lib. XV, cap. 8.) Nous ne parlerons que de ces derniers.

Il y en a de trois espèces différentes : 1° le *carreau* pour paver, *tessera*, qui affecte diverses formes, et qui est tantôt un carré, tantôt un hexagone; 2° les *briques* employées dans la maçonnerie, *lateres* ou *laterculi* (Vitruve, lib. II, cap. 3). Pline en distingue de trois grandeurs : 1° la *lydienne*, qui a une palme et demie de long sur une de large;

2° le *tetradoron* et le *pentadoron*. *Genera eorum tria : lydion, quo utimur, longum sesquipede, latum pede; alterum, tetradoron; tertium, pentadoron.* (Plin. lib. xxxv, cap. 14). Ces deux espèces ont la même largeur que la précédente; mais elles ont quatre et cinq palmes de long. 3° Les *tuiles* pour couvrir les toits des maisons. Si la tuile est plate elle s'appelle *tegula, quod ædes tegat*, dit Isidore de Séville; si elle est courbe, elle s'appelle *imbrex* ou *festiere*.

On combinait ces deux systèmes de tuiles pour former les toits des maisons. Les tuiles plates étaient munies de rebords sur deux de leurs côtés et s'adaptaient les unes au bout des autres par leur extrémité non bordée. Les courbes servaient à couvrir les jointures des précédentes deux à deux, pour prévenir l'infiltration des eaux.

Les briques employées dans la maçonnerie remontent à une haute antiquité. On ne peut cependant rien fixer de certain à cet égard, car il est constant qu'elles ont été employées de cette manière à partir de Gallien jusqu'aux IVe et Ve siècles, et même plus tard. Comme ornement mural, on en faisait des corniches et des moulures. Leur usage même s'est perpétué jusqu'au IXe siècle dans l'archivolte des cintres.

Nous possédons encore en France de beaux restes des monuments religieux bâtis à l'époque gallo-romaine. La Maison-Carrée de Nîmes est un temple que l'on croit avoir été consacré aux petits-fils d'Auguste, et qui doit remonter à la première année de l'ère chrétienne. Son ordonnance est corinthienne; il est pseudo-périptère, parce qu'il a sur les côtés des colonnes engagées; *prostyle*, parce qu'il n'a de portique que sur une face; *hexastyle* parce qu'il a six colonnes sur la façade; son entre-colonnement est *pycnostyle*, parce qu'il a trois modules.

En 1822, quand on restaura la Maison-Carrée sous l'influence et la direction de M. de Villiers du Terrage, préfet du Gard, on pratiqua des fouilles qui permirent de voir de longues murailles parallèles au monument et une suite de bases de colonnes encore en place, des fûts renversés et des débris de chapiteaux; cette découverte a prouvé que le temple était entouré d'une enceinte sacrée. Enfin, il a été démontré que cette colonnade s'étendait assez loin, de manière à circonscrire un forum. Tout cet édifice est d'un goût très-pur et doit passer pour un des plus beaux de toute la période gallo-romaine. On doit de justes éloges à la science et au zèle de M. le vicomte de Villiers du Terrage, qui a rendu à l'observation des savants et des amateurs cet édifice remarquable dans toute la pureté de sa disposition architecturale primitive.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur les édifices de l'époque gallo-romaine. Nous ajouterons que ces édifices nous ont procuré la connaissance d'une très-grande quantité d'inscriptions latines. Ces inscriptions sont d'un haut intérêt pour l'histoire. Elles nous fournissent des renseignements précieux sur la hiérarchie des pouvoirs, la généalogie des hommes illustres, la chronologie des événements fameux, sur les croyances et les usages des peuples qui ont vécu aux premiers siècles de l'ère chrétienne.

On a proposé plusieurs classifications méthodiques des inscriptions. La plus simple et la plus rationnelle est sans contredit celle qu'on trouve dans l'ouvrage d'Orelli sur l'épigraphie : *Inscriptionum latinarum selectarum amplissima collectio.* Non-seulement il a adopté les grandes divisions : religion, histoire, géographie, etc., mais il a établi, en outre, plusieurs subdivisions essentielles, sous le titre de *Historia litteraria, studia, ludi, res scenica, magistratus et honores veteris reipublicæ, opera publica, res municipales, vita communis, matrimonium, sententiæ sepulcrales*, etc., etc. Ce qui rend les inscriptions latines difficiles à interpréter, ce sont les abréviations. Pour en faciliter l'étude, M. Champollion-Figeac a dressé un tableau succinct des principales abréviations que l'on trouve dans les inscriptions gallo-romaines. Ce petit tableau nous a semblé si utile que nous n'avons pas hésité à le placer ici. (*Archéol. encyclop. portat.* tom. II, pag. 193 et suiv.) :

A., *ager; annis; augustales; augustalis.*

A. A., *apud agrum.*

AB. AC. SEN., *ab actis senatus.*

Æ. CVR., *ædilis curulis.*

A. FRVM., *a frumento.*

A. H. D. M., *amico hoc dedit monumentum.*

A. K., *ante kalendas.*

A. O. F. C., *amico optimo faciendum curavit.*

A. P., *ædilitia potestate; amico posuit.*

A. S. L., *animo solvit libens; a signis legionis.*

A. T. V., *aram testamento vovit.*

A. XX. H. EST., *annorum viginti hic est.*

B. A., *bixit* (pro *vixit*) *annis.*

B. DE. SE. M., *bene de se merito*, vel *meritæ.*

B. M. D. S., *bene merenti*, vel *bene merito de se.*

B. P. D., *bono publico datum.*

B. Q., *bene quiescat.*

B. V., *bene vale.*

BX. ANOS. VII. ME. VI. DI. XVII., *vixit annos septem, menses sex, dies septem et decem.*

7, *centuria, centurio.*

C., *centurio.*

C. B. M., *conjugi bene merenti; et* F., *conjugi bene merenti fecit.*

CENS. PERP. P. P., vel CENS. PERP. *p. r.*, vel CENS. P. P. P., *censor perpetuus, pater patriæ.*

COH. I. AFR. C. R., *cohors prima Africanorum civium romanorum;* FL. BF., *flavia beneficiariorum.*

C. I. O. N. B. M. F., *civium illius omnium nomine bene merenti fecit.*

C. K. L. C. S. L. F. C., *conjugi carissimo loco concesso sibi libenter fieri curavit.*

C. P. T., *curavit poni titulum.*

C. R., *civis romanus; civium romanorum; curaverunt refici.*

C. S. H. S. T. T. L., *communi sumptu hæredum, sit tibi terra levis.*

D., *decimus; decuria; decurio; dedicavit; dedit; devotus; dies; diis; divus; dominus; domo; domus; quinquaginta.*

D. C. D. P., *decuriones coloniæ dederunt publice.*

D. D., *dedit, dedicavit.*

D. D. D. S., *decreto decurionum datum sibi; dono dedit de suo.*

D. K. OCT., *dedicatum kalendis octobris.*

D. M. ET. M., *diis manibus et memoriæ.*

D. N. M. E., *devotus numini majestatis ejus.*

D. O. S., *Deo optimo sacrum; diis omnibus sacrum.*

D. PP. D. D., *de propria pecunia dedicaverunt; de pecunia publica dono dedit.*

D S. F. C. H. S. E., *de suo faciendum curavit, hic situs est.*

D. T. S. P., *dedit tumulum sumptu proprio.*

E. CVR., *erigi curavit.*

EDV. P. D., *edulium populo dedit.*

E. E., *ex edicto; ejus ætas.*

E. H. T. N. N. S., *externum hæredem titulus noster non sequitur.*

E. I. M. C. V., *ex jure manium consertum voco.*

E. S. ET. LIB. M. E., *et sibi et libertis monumentum erexit.*

E. T. F. I. S., *ex testamento fieri jussit sibi.*

E. V. L. S., *ei votum libens solvit.*

FAC. C., *faciendum curavit.*

F. C., *facere curavit; faciendum curavit; fecit conditorium; felix constans; fidei commissum; fieri curavit.*

F. H. F., *fieri hæres fecit; fieri hæredes fecerunt.*

F. F. D. P. S., *fieri fecit de pecunia sua.*

F. M. D. D. D., *fecit monumentum datum decreto decurionum.*

F. P. D. D. L. M., *fecit publice decreto decurionum locum monumenti.*

F. Q., *flamen quirinalis.*

F. T. C., *fieri testamento curavit.*

F. V. F., *fieri vivens fecit.*

G. L., *genio loci.*

G. M., *genio malo.*

G. P. R., *genio,* seu *gloriæ populi Romani.*

G. R. D., *gratis datus,* vel *dedit.*

G. S., *genio sacrum; genio senatus.*

G. V. S., *genio urbis sacrum; gratis votum solvit.*

H., *habet; hac; hastatus; hæres; hic; homo; honesta; honor; horis; hostis.*

H. B. M. F., *hæres bene merenti fecit.* F. C., *faciendum curavit.*

H. C. CV., *hic condi curavit; hoc cinerarium constituit.*

H. D. D., *hæredes dono dedere; honori domus divinæ.*

HE. M. F. S. P., *hæres monumentum fecit sua pecunia.*

HIC. LOC. HER. N. S. vel HIC. LOC. HER. NON. SEQ., *hic locus hæredem non sequitur.*

H. L. H. N. T., *hunc locum hæres non teneat.*

H. M. AD. H. N. T. vel H. M. AD. H. N. TRAN., *hoc monumentum ad hæredes non transit.*

H. N. S. N. L. S., *hæres non sequitur nostrum locum sepulturæ,* vel *hæredem..... locus,* etc.

HOC. M. H. N. F. P., *hoc monumentum hæredes nostri fecerunt ponere.*

H. P. C., *hæres ponendum curavit; hic ponendum curavit.* L. D. D. D., *hæres ponendum curavit loco dato decreto decurionum.*

H. S. C. P. S., *hic suum curavit poni sepulcrum; hoc sepulcrum condidit pecunia sua; hoc sibi condidit proprio sumptu.*

H. T. V. P., *hæres titulum vivus posuit; hunc titulum vivus posuit.*

I. AG., *in agro.*

I. C., *judex cognitionum.*

I. D. M., *inferis diis maledictis; Jovi deo magno.*

I. F. P. LAT., *in fronte pedes latum.*

II. V. DD., *duumviris dedicantibus.*

II. V. AVG., *duumvir augustalis.*

II. V. COL., *duumvir coloniæ.*

II. VIR. I. D., *duumvir juri dicundo.*

II. VIR. QQ. Q. R. P. O. PEC. ALMENT., *duumviro quinquennali quæstori reipublicæ operum pecuniæ alimentariæ.*

III. VIR. AED. CER., *triumvir ædilis cerealis.*

IIII. VIR., *quatuorviratus.*

IIII. V. A. P. F., *quatuorviri argento publico feriundo,* vel *auro,* loco *argento.*

IIII. VIREI. IOVR. DEIC., *quatuorviri juri dicundo.*

IIIIII. VIR. QQ. I. D., *sexvir quinquennalis juri dicundo.*

IN. AG. P. XV. IN. F. P. XXV., *in agro pedes quindecim, in fronte pedes viginti quinque.*

I. O. M. D. D. SAC., *Jovi optimo maximo, diis deabus sacrum.*

I. P., *indulgentissimo patrono; innocentissimo puero; in pace; jussit poni.*

I. S. V. P., *impensa sua vivus posuit;* vel *vivi posuere.*

K. B. M., *carissima,* vel *carissimo bene merenti.*

K. CON. D., *carissimæ conjugi defunctæ*

K. D., *kalendis decembris; capite diminutus.*

L., *liberta; Lucia.*

L. B. M. D., *libens bene merito dicavit; locum bene merenti dedit,* vel *libertæ,* seu *liberto.*

L. F. C., *libens fieri curavit; libertis faciendum curavit; libertis fieri curavit,* vel *locum* aut *lugens.*

LIB. ANIM. VOT., *libero animo votum.*

L. L. FA. Q. L., *libertis, libertabus, familiisque libertorum.*

L. M. T. F. J., *locum monumenti testamento fieri jussit.*

LOC. D. EX. D. D, *locus datus ex decreto decurionum.*
L. P. C. D. D. D., *locus publice concessus, datur decreto decurionum.*
L. Q. ET. LIB., *libertisque et libertabus.*
L. XX. N. P., *sestertiis viginti numinum pendit.*
MAN. IRAT. H., *manes iratos habeat.*
M. B., *memoriæ bonæ; merenti bene; mulier bona.*
M. D. M. SACR., *magnæ deum matri sacrum.*
MIL. K. PR., *milites cohortis prætoriæ.*
M. P. V., *millia passuum quinque; monumentum posuit vivens,* vel *memoriam.*
NAT. ALEX., *natione Alexandrinus.*
NB. G., *nobili genere.*
N. D. F. E., *ne de familia exeat.*
N. H. V. N. AVG., *nuncupavit hoc votum numini augusto.*
N. N. AVGG. IMPP., *nostri augusti imperatores.*
NON. TRAS. H. L., *non transilias hunc locum.*
N. T. M., *numini tutelari municipii.*
N. V. N. D. N. P. O., *neque vendetur, neque donabitur, neque pignori obligabitur.*
OB. HON. AVGVR., *ob honorem auguratus;*... II. VIR., *duumviratus.*
O. C., *ordo clarissimus.*
O. E. B. Q. C., *ossa ejus bene quiescant condita.*
O. H. IN R. S. F., *omnibus honoribus in republica sua functus.*
O. LIB. LIB., *omnibus libertis libertabus.*
O. O., *ordo optimus.*
OP. DOL., *opus doliare,* seu *opus doliatum.*
P. B. M., *patri bene merenti,* vel *patrono,* seu *posuit.*
P. C. ET. S. AS. D., *ponendum curavit et sub ascia dedicavit.*
PED. Q. BIN., *pedes quadrati bini.*
P. GAL., *præfectus Galliarum,* vel *præses.*
PIA. M. H. S. E. S. T. T. L., *pia mater hic sita est; sit tibi terra levis.*
P. M., *passus mille; patronus municipii; pedes mille; plus minus; pontifex maximus; post mortem; posuit merenti; posuit mœrens; posuit monumentum.*
P. P., *pater patriæ; pater patratus; pater patrum; patrono posuit; pecunia publica; perpetuus populus; posuit præfectus; prætori propositus; propria pecunia; pro portione; proprætor; provincia Pannoniæ; publice posuit; publice propositum; Publii* duo.
P. Q. E., vel P. O. EOR., *posterisque eorum.*
P. S. D. N., *pro salute domini nostri.*
P. V. S. T. L. M., *posuit, voto suscepto, titulum libens merito.*
Q. K., *quæstor candidatus.*
Q. PR. vel Q. PROV., *quæstor provinciæ.*
Q. R. vel Q. R. P., *quæstor reipublicæ.*
Q. V. A. I., *qui vel quæ vixit annum unum;* A. III. M. II., *annos tres menses duos;* A. L. M. IIII. D. V., *annos quinquaginta, menses quatuor, dies quinque;* A. P. M., *qui vixit... annos plus minus.*
R. C., *Romana civitas; Romani cives.*
R. N. LONG. P. X., *retro non longe pedes decem.*
ROM. ET. AVG. COM. ASI., *Romæ et Augusto communitates Asiæ.*
R. P. C., *reipublicæ causa; reipublicæ conservator; reipublicæ constituendæ; retro pedes centum.*
R. R. PROX. CIPP. P. CLXXIIII., *rejectis ruderibus proxime cippum pedes centum septuaginta quatuor.*
R. S. P., *requietorium sibi posuit.*
S., *sacellum; sacrum; scriptus; semis; senatus; sepulcrum; sequitur; serva; sibi; singuli; situs; solvit; stipendium.*
S., *uncia*
S., *centuria.*
S., *semuncia.*
SB., *sibi; sub.*
S. D. D., *simul dederunt,* vel *dedicaverunt.*
S. ET. L. L. P. E., *sibi et libertis libertabus posteris ejus.*
S. F. S., *sine fraude sua.*
SGN., *signum.*
S. M. P. I., *sibi monumentum poni jussit.*
SOL. PVB. S. P. D. D. D., *solo publico sibi posuit, dato decreto decurionum.*
S. P. C., *sua pecunia constituit; sumptu proprio curavit.*
S. T. T. L., *sit tibi terra levis.*
S. V. L. D., *sibi vivens locum dedit.*
TABVL. P. H. C., *tabularius provinciæ Hispaniæ citerioris.*
T. C., *testamento constituit,* vel *curavit.*
T. T. F. V., *titulum testamentum fieri voluit.*
V. C. P. V., *vir clarissimus præfectus urbi.*
V. D. P. S., *vivens dedit proprio sumptu; vivens de pecunia sua.*
V. E. D. N. M. Q. E., *vir egregius devotus numini majestatique ejus.*
VI. ID. SEP., *sexto idus septembris.*
VII. VIR. EPVL., *septemvir epulonum.*
V. L. A. S., *votum libens animo solvit.*
VO. DE., *vota decennalia.*
V. S. A. L. P., *voto suscepto animo libens posuit.*
V. S. L. M., *votum solvit libens merito.*
V. V. C. C., *viri clarissimi.*
VX. B. M. F. H. S. E. S. T. T. L., *uxor bene merenti fecit, hic situs est; sit tibi terra levis.*
X., *mille.*
X. ANNALIB., *decennalibus*
X. IIII. K. F., *decimo quarto kalendas februarii.*
X. VIR. AGR. DAND. ADTR. IVD., *decemvir agris dandis attribuendis judicandis.*
XV. VIR. SAC. FAC., *quindecemvir sacris faciendis.*
XXX. P. IN. F., *triginta pedes in fronte.*
XXX. S. S., *trigesimo stipendio sepultus.*

Telles sont les principales abréviations usitées dans les inscriptions gallo-romaines; on a pu voir que souvent une même lettre était l'initiale de plusieurs mots différents; dans ce cas, c'est le sens général de l'inscription qui indiquera le mot véritable qu'elle représente. Avec un peu d'habitude et de sagacité, il est facile de distinguer les

noms propres des autres substantifs. Pour les familles romaines, le nom de la tribu à laquelle elles appartenaient se trouve exprimé, mais le mot *tribu* est toujours sous-entendu. Pour les dates, elles sont déduites de l'indication que fournit l'année du règne de l'empereur sous lequel le monument a été élevé, ou du nombre des *tribunities* de l'empereur, qui correspond toujours au nombre des années qu'il a passées sur le trône. Les consulats ne donnent pas un renseignement toujours précis, car un empereur pouvait n'avoir été consul que quelquefois seulement pendant un long espace de temps. Enfin, nous ferons une dernière remarque : c'est que les titres des empereurs sont très-nombreux, et qu'il était d'usage qu'on appliquât à chacun de ces princes, après sa mort, l'épithète de *divus*. On trouve dans les traités de *Diplomatique*, dans l'*Art de vérifier les dates*, dans les *chronologies*, l'indication des années auxquelles correspondent les tribunats et les consulats que fourniront les suscriptions.

GALONS. — Il n'y a aucune différence caractéristique entre les galons et les bandelettes. *Voy.* BANDELETTE. Les galons sont ordinairement ornés de perles, et comme les bandelettes ils forment des entrelacs très-élégants.

GANTS. Les gants portés, dans les cérémonies de l'Eglise, par les évêques et les autres dignitaires ecclésiastiques, étaient autrefois brodés en or et en argent, avec beaucoup de magnificence. Nous ne parlons ici que des temps passés, car nous ne quittons jamais le point de vue archéologique pour tous les objets à l'usage de l'Eglise et consacrés par la liturgie. On en voit de beaux et curieux spécimens aux mains des statues couchées sur des tombeaux. Il en est de même pour les vitraux peints, les pierres tombales, les cuivres funéraires et les manuscrits à miniatures. Les gants du vénérable évêque Wykeham, de soie rouge, avec le monogramme de Dieu en or, sont gardés à New-College, Oxford.

Catalani, dans ses Explications du Pontifical romain, dit que primitivement les gants n'étaient pas portés seulement par les évêques, mais encore par les prêtres. Il est difficile de savoir, selon le même auteur, de quelle matière étaient dans le principe les gants portés par les évêques. Bruno, évêque de Segni, dit qu'ils étaient en lin et blancs, pour marquer la pureté et l'innocence. Bzovius rapporte que les gants avec lesquels Boniface VIII fut enterré, étaient blancs, élégamment travaillés à l'aiguille, avec une riche bordure garnie de perles. Durand, évêque de Mende, écrivait, dans son *Rationale divinorum officiorum*, que les gants devaient être blancs, et il ajoute la remarque suivante : « Per ipsas vero chirotecas albas, castitas et munditia denotatur, ut manus, id est operationes sint mundæ, et ab omni sorde immunes. » Le *Monasticon Anglicanum* nous apprend que les gants étaient fré quemment garnis de pierres précieuses.

Cette signification symbolique des gants est confirmée par plusieurs passages des anciens livres liturgiques. Dans un missel d'Illyrie, que l'on croit être du XI° siècle, on voit que l'évêque, en prenant ses gants avant la messe, doit réciter la prière suivante : *Creator totius creaturæ dignare me indignum famulum tuum indumentis justitiæ et lætitiæ induere, ut puris manibus ante conspectum tuum assistere merear.* L'*Ordo romanus*, en parlant de la consécration d'un évêque, dit que le nouvel évêque, au moment où il prend les gants, doit réciter la prière qui suit : *Immensam clementiam tuam rogamus, omnipotens et piissime Deus, ut manus istius famuli tui patris nostri, sicut exterius obducuntur manicis istis, sic interius purgentur rore tuæ benedictionis.* Dans un autre missel on lit cette prière : *Digna manus nostras Christi custodia servet, ut tractare queant nostræ monumenta salutis.*

Dans l'inventaire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul, à Londres, il est fait mention de gants ornés de pierreries, et il est question, en particulier, d'une paire de gants enrichis de plaques d'argent doré et de pierres précieuses. Nous trouvons les mêmes renseignements dans l'inventaire de la cathédrale de Cantorbéry : *Cirotecæ R. de Winchelese cum perlis et gemmis in plata quadrata.* — Item, *par unum cum tasselis argenteis et parvis lapidibus.* — Item, *quatuor paria cum tasselis argenteis.* — Item, *par unum de lino, cum tasselis et perlis.* (*Hist. de la cath. de Cantorbéry*, par Dart, append. XIII.)

Cl. de Vert dit, dans son ouvrage sur les cérémonies, que le grand chantre de Saint-Gatien de Tours a coutume de porter des gants semblables à ceux des évêques, afin de tenir le bâton cantoral. La coutume mentionnée par dom Cl. de Vert subsiste de nos jours.

GARGOUILLES. — Dans les dispositions architecturales imprimées chez nous aux grandes constructions, à partir surtout du XIII° siècle, la dimension et l'escarpement des combles nécessitaient de larges déversoirs, combinés de telle sorte que la projection des eaux pluviales n'altérât pas les fondations et n'atteignît pas les passants habitués, en temps de pluie, à côtoyer les devantures en surplomb et les *avant-soliers* qui constituaient les façades en pignon de nos anciennes villes. La recherche du goût de ce temps exigeait aussi que chaque membre d'architecture eût un caractère ouvragé qui rompît l'uniformité des lignes, comme faisaient, pour ces combles mêmes, les crêtes, les lucarnes dentelées et à tympans, et les balustrades formant galerie. Les ouvriers d'*entailleure* ou des *menues œuvres*, que ces travaux secondaires concernaient, trouvèrent naturel de donner à ces dégorgeoirs en saillie, lancés par milliers dans l'espace, la forme de dragons-volants ou autres animaux chimériques, variés suivant l'inspiration à laquelle leur ciseau obéissait toujours. De là les noms de *gargouilles*, de *tarasques*, tirés des légendes de Rouen et de Tarascon, et

conservés à tous les animaux fantastiques ou non, faisant fonction de gouttières, même aux figures humaines.

Le nom de gargouille n'était pas spécial au dragon de Rouen, et s'appliquait génériquement et par corruption au Granouilli de Metz, à la Kraula de Reims, à la *Grandgueule* de Poitiers, etc. On l'a même trouvé employé dans les vieux rituels de Provins, pour désigner la carcasse du dragon à gueule enflammée, qui, dans les processions des Rogations, figurait l'hérésie dont l'Eglise triomphe.

II.

Le savant jésuite, Ch. Cahier, dans le Ier vol. des *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, donne de curieux détails sur les figures grimaçantes qui terminent les gargouilles et qui se trouvent en si grande quantité aux combles de nos grandes églises. Il cherche à montrer que le mot *magot*, appliqué à ces figures monstrueuses, a une étymologie biblique et vient de *magog*. Joinville, l'historien du roi saint Louis, parle des *peuples de Got et Magot, qui devoient venir en la fin du monde avecques l'Antechrist, quand il viendra pour tout destruire*. Cette seule phrase nous apprend plusieurs choses sur le mot en question : elle établit, outre son ancien usage dans notre langue, son origine biblique très-reconnaissable. Il est évident que c'est là le Gog et le Magog de l'Ecriture sainte. La seule chose qui puisse se conclure bien certainement de l'ensemble des textes où ces mots mystérieux sont répétés, c'est qu'ils désignent les auxiliaires de Satan contre Jésus-Christ. Ces auxiliaires sont-ils des peuples, et quels peuples? ou bien ne sont-ils que les ministres subalternes de Lucifer? Là les opinions se partagent; et peu nous importe, quant à notre sujet actuel, puisqu'après tout ce sont les serviteurs quelconques du prince des ténèbres. Ce qui nous importe un peu plus, c'est l'observation souvent faite au moyen âge par les commentateurs de l'Ecriture, savoir que, décomposé dans sa signification hébraïque, *magog*, signifie *du toit*. On peut citer à ce sujet les paroles d'un interprète qui appartient aux premières années du XIIe siècle. *Per Gog et Magog quidam Gothos, quidam vero Getas et Managetas intelligere voluerunt... Nos autem, secundum nominum interpretationem, salva fide, ista exponamus : Gog enim interpretatur* TECTUM; MAGOG *vero* DE TECTO. *Sed quid* TECTUM *nisi peccatores, in quibus vitia et maligni spiritus teguntur et habitant? Quid vero* DE TECTO, *nisi eadem vitia spiritusque immundi?* (Brun. Astens. *in Apocal.* XX.) Quelle que soit la valeur de cette décomposition grammaticale, elle se prêtait assez bien à l'idée qui occupait l'esprit des architectes chrétiens, la représentation de l'Eglise chrétienne dans les formes du temple qui servait à réunir ses enfants; ou autrement : l'exacte traduction en langage architectural du double sens (moral et matériel) que renferme le mot *église* pour les peuples chrétiens. Rapprochée d'un texte où saint Paul parle du démon sous le nom de *prince de l'air* (*Eph.* II, 2), cette acception hébraïque de Magog conduisit à peupler de monstres fantastiques les cheneaux et les galeries aériennes des églises. Là ces magots grimaçants du haut des toits ou des clochetons figurèrent les légions de l'ennemi du salut qui planent sur la tête du fidèle pour l'écarter du droit chemin, et contre lesquelles il n'est de vrai refuge ou de remède que dans l'Eglise. Ainsi s'explique en même temps pourquoi la statue de saint Michel, ou d'un ange quelconque, se voyait fréquemment soit sur le chevet, soit sur quelque pignon principal des églises. Il était là comme pour contenir les légions infernales, et rassurer le fidèle contre l'appareil de cette armée ennemie qui ne peut nuire au chrétien s'il ne donne lui-même les mains à sa ruine.

M. César Daly, l'habile directeur de la *Revue d'architecture*, avait déjà indiqué brièvement, mais très-justement, la signification symbolique des gargouilles. « Dans les édifices du moyen âge, dit-il, (*Revue*, tom. VII, pag. 56) les gargouilles deviennent d'horribles monstres. Est-il à supposer que les artistes prédicateurs du moyen âge aient créé ces formes repoussantes sans y attacher aucune signification? »

Que la laideur ait été prise par les temps chrétiens comme symbole de la dégradation morale, et qu'à ce titre les démons aient constamment été figurés avec des formes repoussantes, c'est ce que tout le monde sait, c'est ce que l'étude de l'âme humaine nous montre comme un sentiment profond de notre nature : aussi les langues classiques confondaient-elles sous un seul mot, comme nous, l'expression de la difformité et celle du vice. C'est de la sorte que *Magog* ayant été pris comme indication des suppôts de l'enfer, *magot* a bientôt signifié un être difforme et plus ou moins repoussant.

III.

Dans l'architecture ogivale, la gargouille ramenée à sa forme élémentaire n'est pas autre chose qu'une gouttière de pierre ou de métal, droite, ou décrivant une courbe horizontale, formant une saillie assez considérable, sous la figure d'un animal fantastique, d'un démon, d'un homme faisant des contorsions, etc. Le but de cette saillie est de déverser les eaux à une grande distance du pied des murailles. Afin de conduire aisément les eaux du grand comble par-dessus les toitures des nefs collatérales, on a établi des caniveaux sur l'extrados des arcs-boutants. Ces caniveaux sont garnis en plomb, pour que l'humidité ne dégrade pas les joints des pierres.

Il arrive quelquefois, cependant, que les gargouilles ont été ajoutées aux corniches seulement dans un but d'ornement.

GAUDRON. — *Voy.* GODRON.

GÉANTS (PAVÉ et PALAIS DES). — On appelle *pavé des géants* les pierres posées. *Voy.* ALIGNEMENTS. Les *palais des géants* ne

sont autre chose que les **Dolmens** et les **Grottes aux fées**. *Voy.* ces mots.

GÉMATRIE.. — La gématrie est la science des nombres appliquée au symbolisme et à des sciences occultes, dont l'arithmétique donnait la clef à ceux qui étaient initiés. Il y avait deux espèces de gématrie. La première consistait à prendre la valeur numérique de chaque lettre dans un mot, ou dans une phrase, et à donner à ce mot, ou à cette phrase la signification d'un autre mot ou d'une autre phrase, dont les lettres prises de même pour des chiffres, font le même nombre. On sait que chez les Hébreux, comme chez les Grecs, il n'y a point d'autres chiffres que les lettres de l'alphabet, qui marquent aussi le nombre.

La seconde espèce de gématrie s'occupe à chercher les significations cachées dans les mesures des édifices, en divisant, multipliant, etc., ces grandeurs les unes par les autres.

La gématrie, prise dans l'un et l'autre sens, a été traitée de science frivole par des hommes graves et instruits. Elle a été louée outre mesure par d'autres, qui prétendaient y trouver l'explication d'une grande quantité de dispositions architecturales et la clef des mystères des vieux monuments. La vérité n'est pas, sans doute, dans l'un ou l'autre de ces deux sentiments, qui sont trop absolus. Nous pensons qu'il ne faut pas attacher trop d'importance à cette prétendue science des nombres et à ses applications aux édifices chrétiens du moyen âge. D'autres ont une opinion contraire, et même parmi des écrivains qui sont loin d'être sans autorité dans la science archéologique. Un de ceux qui ont le plus travaillé sur cette matière ingrate est M. l'abbé Devoucoux, d'Autun. Il est le premier assurément qui ait traité de cette question avec clarté, méthode et dans une étendue assez considérable. Il a développé ses idées dans l'introduction à l'Histoire d'Autun par le chanoine Thomas, publiée, il y a quelques années, par la Société éduenne d'archéologie. Le travail de M. Devoucoux est fort ingénieux; et si l'auteur n'a pas réussi à nous convaincre de la réalité de la science gématrique et de celle de ses appréciations archéologiques, il a réussi à nous intéresser très-vivement. Il a été suivi dans la même voie, mais avec certaines restrictions, par M. l'abbé Crosnier, vicaire général de Nevers. Dans son *Iconographie chrétienne*, M. l'abbé Crosnier consacre un chapitre entier au symbolisme des nombres. Les explications de M. Crosnier ne sont pas moins intéressantes que celles de son confrère d'Autun. Aussi nous avons cru utile de mettre ici de longs extraits de ce curieux chapitre.

Que tous les peuples de l'antiquité, dit M. l'abbé Crosnier, aient eu pour certains nombres qu'ils regardaient comme sacrés, une vénération toute particulière, qu'ils aient attribué aux combinaisons des nombres une vertu secrète dont ils ne pouvaient souvent se rendre compte, parce que le temps en avait altéré ou détruit les motifs, qu'ils aient établi certains rapports entre les idées dominantes et les nombres; c'est ce que doit reconnaître tout homme qui s'est adonné à l'étude de l'histoire. On dirait que le monde entier avait entendu cette parole de nos saintes Ecritures : « Dieu a tout disposé avec mesure, nombre et poids. » *Omnia in mensura et numero et pondere disposuisti* (*Sap.* xi, 21).

On a donc cherché à se rendre compte des nombres le plus souvent répétés, et avec leurs caractères on a établi une espèce d'alphabet hiéroglyphique.

Les Egyptiens trouvaient dans le nom du Nil, écrit en caractères grecs, la période solaire de 365.

Ν — 50
Ε — 5
Ι — 10
Λ — 30
Ο — 70
Σ — 200

365

Les Mithriaques retrouvaient le même nombre dans le nom de Mithras.

Μ — 40
Ε — 5
Ι — 10
Θ — 9
Ρ — 100
Α — 1
Σ — 200

365

Pythagore faisait du carré le symbole de la terre, dont il voyait les quatre points cardinaux dans les quatre angles; et le cercle, dont tous les points correspondent au centre par les rayons, était à ses yeux l'image du ciel qui environne notre globe.

Les Juifs surtout ne pouvaient méconnaître, dans certaines mesures et dans certains nombres, un dessein marqué de la Providence; c'étaient pour eux des monuments commémoratifs ou des prophéties mathématiques. Ils professaient pour ces nombres un respect d'autant plus grand que le sens leur en était plus caché; il ne devait, en effet, être dévoilé que par l'accomplissement des promesses. C'était seulement en rapprochant la figure de la réalité qu'on pouvait en découvrir les rapports.

Les mesures que Dieu lui-même avait indiquées pour la confection du tabernacle et du temple, les ornements qui devaient être employés à leur décoration, le nombre de ces ornements variés, tout était pour les Juifs autant de mystères. Les chrétiens seuls purent en donner l'explication; c'est ce que fait Eusèbe, en nous exposant le plan d'une église bâtie par Constantin, et dans laquelle ce prince avait cherché à reproduire les différentes dispositions du temple de Jérusalem. (Euseb. *Hist. eccles.*, lib. x, cap. 4.)

La science des nombres dut donc faire de nouveaux progrès à mesure que les chrétiens méditèrent les saintes Ecritures et en

découvrirent le sens caché. Ils trouvaient dans l'Evangile un motif qui les portait à cette étude; Jésus-Christ, en rapprochant les nombres de la loi nouvelle de ceux de la loi ancienne, semblait indiquer aux fidèles que tout était figure chez les Juifs. *De même que Jonas fut trois jours et trois nuits dans le ventre de la baleine, de même aussi le Fils de l'homme restera trois jours et trois nuits dans le sein de la terre* (*Matth.* XII, 40). Nous ne devons pas être étonnés de l'importance que les Pères attachèrent à l'étude et au développement de cette science. Tertullien, saint Cyprien, Origène, emploient souvent la raison des nombres. Saint Augustin surtout et saint Ambroise font voir, à chaque page de leurs œuvres, les rapports qui existent entre les nombres consacrés par la loi nouvelle et ceux de la loi ancienne; et saint Bernard établit en partie sur les nombres la division de ses sermons et de ses explications ascétiques.

« Nous ne saurions douter, dit saint Augustin, et notre conviction est basée sur des fondements solides, que l'Ecriture contient des nombres sacrés et pleins de mystères; nous pouvons nous en convaincre par ceux dont nous avons déjà découvert le sens. » *In Scripturis esse sacratissimos et mysteriorum plenissimos ut quibusdam quos inde nosse potuimus dignissime credimus.* (S. Aug. *in Genes.*, lib. I, quæst. 152.)

Avant saint Augustin, Tertullien avait reconnu la même vérité : selon lui, les douze sources et les soixante-dix palmiers que les Israélites rencontrèrent à Elim, dans le désert, étaient la figure des douze apôtres et des soixante-dix disciples; il trouve la même figure reproduite par les douze pierres précieuses que portait le grand prêtre sur sa poitrine, et par les douze pierres que Josué retira du Jourdain, pour dresser son autel commémoratif. (*Adv. Marcionem*, lib. IV.)

Saint Ambroise, expliquant, comme Tertullien, les sources d'Elim, ajoute que le double symbole de l'eau et des palmiers convient bien à la vie des apôtres.

Saint Augustin et saint Ambroise, en donnant des explications sur les nombres dans la plupart de leurs ouvrages, semblent parler une langue familière à leur siècle; et en attribuant à un nombre une idée, ils paraissent n'être que les échos de ceux qui les ont précédés; cependant le saint évêque d'Hippone se plaint de ce que la science des nombres n'est pas plus connue.

« Nous rencontrons, dit-il, des hommes qui méprisent les nombres, tout en estimant la sagesse; c'est qu'il est plus facile de compter que de suivre les leçons que nous donne la sagesse... Ne les voit-on pas préférer l'or à la lumière? Le mendiant, en effet, peut se procurer la lumière, tandis que l'or ne se trouve qu'entre les mains du plus petit nombre. Qu'on ne pense pas que je veuille placer ici la sagesse au-dessus du nombre, car ces deux choses se confondent et n'en font qu'une. » (*De lib. Arbit.*, lib. XI, cap. 2, n° 2.)

« La vérité des nombres est éternelle; je ne sais pas jusqu'à quand le ciel et la terre subsisteront, mais je sais que toujours 3 et 7 ont produit 10, et que jamais nulle part ce résultat ne changera. » (S. Aug. *ibid.*, cap. 8, n° 2.)

« Regardez le ciel, la terre, la mer et tout ce qu'ils renferment; leur beauté vient des nombres qui les composent; retranchez ces nombres et ils retombent dans le néant, leur existence dépend de celui qui est le principe des nombres. Tous les arts que les hommes exercent consistent dans la disposition des nombres; l'artiste imprime à son œuvre les nombres qu'il a combinés dans sa pensée, et ce sont encore les nombres qui mettent en mouvement ses membres pour exécuter ce qu'il a conçu dans son esprit. C'est le nombre qui plaît dans la danse; la beauté des formes n'est qu'une heureuse combinaison des nombres; la beauté des mouvements est produite par la cadence régulière des nombres. » (S. Aug., *ibid.*, cap. 16, n° 2.)

Ecoutons maintenant ce grand docteur nous développer la théorie et la raison des nombres.

1. « *L'unité principe* ne peut se rencontrer dans les corps, car ceux-ci étant composés de parties et par conséquent divisibles, ne sauraient nous donner l'idée de cette unité; nous pouvons cependant, à l'aide même des corps, parvenir à la connaissance de cette unité, parce que nous savons pourquoi les corps ne la possèdent pas.

« L'unité est donc le principe, le nombre générateur; en partant de cette unité, nous arrivons à dix, pour revenir à l'unité et compter jusqu'à cent par dizaines, en suivant les mêmes nombres, et à mille par centaines, et jusqu'à l'infini, toujours guidés par les mêmes règles

2. « Tout nombre, pour être parfait, doit être composé de trois termes : le principe, le moyen et la fin. *Deux* ne sauraient posséder ces trois termes; c'est l'unité répétée, il faut donc qu'il soit principe comme l'unité qui le complète.

3. « *Trois* est un nombre parfait; car les trois termes de la perfection s'y rencontrent, et si on veut l'analyser, on voit qu'on ne peut le diviser en deux parties égales, on est réduit à constater son principe qui est l'unité, son moyen qui est l'unité, et sa fin qui est l'unité, et on trouve toujours unité parfaite.

« Le second *principe* est engendré par l'unité génératrice. Le premier engendre tous les autres par le moyen du second, et le troisième est l'union de deux unités; c'est un uni à deux.

« Ces trois nombres n'ont pas besoin des autres; ils sont indépendants, tandis que les autres sont produits par eux : on ne peut concevoir quatre sans ajouter un à trois, cinq sans ajouter deux à trois.

« Trois est donc le nombre divin, mais il est aussi le nombre de l'âme créée à l'image de Dieu. Aussi l'homme doit-il être uni à

son créateur d'une triple manière, en l'aimant de toute son âme, de tout son esprit, de toutes ses forces. »

4. «*Quatre* est le nombre terrestre. Tout ce qui regarde la créature matérielle reproduit ce nombre; les quatre points cardinaux, le Nord, le Midi, l'Orient et l'Occident; les quatre vents; les quatre saisons; les quatre qualités principales des corps, le sec, l'humide, le froid, le chaud; les quatre éléments, le feu, l'air, la terre et l'eau. » (Saint Augustin, saint Cyprien, saint Ambroise, saint Basile, etc.)

« Adam, dit saint Cyprien, fut formé de la terre prise aux quatre extrémités du globe.» Le saint docteur s'appuie sur ces paroles de la Genèse : *J'ai formé l'homme de tout le limon de la terre* (la Vulgate ne dit pas *omni limo*, comme on le trouve dans saint Cyprien). » Aussi, ajoute-t-il, dans le nom d'Adam, Dieu semble perpétuer le souvenir de cette origine; il plaça une étoile à chacun des quatre points cardinaux ; à l'Orient, celle qui est appelée *Anatolé*, *Dusis* à l'Occident, *Arctos* au Nord, et *Mesembris* au Midi. En réunissant les premières lettres de ces quatre étoiles, on trouve le nom d'*Adam*, et si on leur donne leur valeur numérique, on aura le nombre 46.

A	1
Δ	4
A	1
M	40
	46

« Or dans 46, on trouve le nombre de la pénitence et de l'expiation, 40, auquel est joint 6, nombre de la perfection. » (Sanct. Cyprian., *de Mont. Sion et Sina.*) Ce nombre devait être prophétique, car Jésus-Christ seul pouvait unir *la perfection à l'expiation.*

« *Quatre* n'est pas seulement le nombre terrestre, il devient par le nouvel *Adam* le nombre évangélique. C'est le nombre des fleuves du paradis terrestre, figures mystérieuses de ces quatre sources divines qui devaient répandre dans le monde les eaux salutaires de la grâce. La grande nappe liée par les quatre coins que saint Pierre aperçut en vision, annonçait que l'Evangile devait être prêché dans toutes les parties du monde, et que tous les hommes étaient appelés à être régénérés par le baptême au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit. C'est pour cela, ajoute saint Cyprien, que cette nappe s'abaissa à trois fois différentes. Les quatre colonnes, placées à l'entrée du tabernacle, désignaient aussi la loi évangélique. »

5. « *Cinq*, d'après la tradition, serait le nombre judaïque, le caractère de la Synagogue. Il rappelle les cinq livres de Moïse, les cinq portiques qui contenaient les malades, les cinq pains distribués aux cinq mille hommes dans le désert. Le Sauveur n'a pas choisi sans raison dix, nombre de la loi, dans la parabole des vierges, pour diviser ensuite ce nombre; les cinq vierges sages ont pratiqué la continence en exerçant la vigilance sur les cinq sens, et ont mérité par là d'être admises en présence de l'Epoux; les cinq vierges folles, au contraire, comme la synagogue, ont été repoussées par suite de leur imprévoyance. » (Saint Augustin.)

6. « *Six* est le nombre de la perfection et de la création; c'est Dieu se manifestant par les œuvres, trois reproduit. Ce fut à la sixième heure du jour que Jésus-Christ commença le sacrifice d'expiation qui devait réparer le mal que le péché avait fait au monde en détruisant la perfection.

7. «*Sept* est le nombre du repos, du pardon, de la charité et de la grâce. Que ce nombre soit simple, dit saint Cyprien, ou qu'il soit multiple, il fait naître dans l'esprit des idées sans lesquelles il est difficile d'expliquer les saintes Ecritures. C'est Dieu lui-même qui l'a consacré. Il est composé de *quatre*, nombre de la créature, et de *trois*, nombre du Créateur; c'est le nombre du Saint-Esprit qui procède du Père et du Fils, et qui vient sanctifier la créature en l'unissant au Créateur par les liens de l'amour. » (S. Cyprian. Opera Christ. *de Spiritu sancto.*)

8. « *Huit* est le nombre de la résurrection : c'est la reproduction de quatre. C'est le jour du repos des chrétiens, qui leur rappelle le jour du véritable repos, comme la Circoncision figurait les moyens nécessaires pour y parvenir. Les huit personnes sauvées du déluge, et échappant à la mort qui frappait le reste des hommes, étaient une figure de la résurrection : l'arche fut comme leur tombeau, et elles en sortirent pleines de vie. » (S. August., *Ad Inquisit. Januarii*, lib. II, epist. 55.)

9. « *Neuf*, nombre angélique, carré de trois, nombre générateur. Les anges sont continuellement en union avec Dieu, et par la prière l'homme se rapproche de l'ange et se met aussi en union avec Dieu. Le centurion Corneille était en prière à la neuvième heure, dit saint Cyprien, lorsque l'ange se tint à ses côtés. Pierre et Jean montèrent au temple à l'heure de la prière, c'est-à-dire à neuf heures. Ce fut à cette heure que Jésus-Christ sur la croix nous unit à Dieu par son sang, c'est pourquoi les Pères appellent aussi ce nombre, le nombre de la prière. » (S. Cyprian., *de Oratione Dominica.*)

10. «*Dix*, nombre de la loi de crainte, source de la perfection et de la justice. C'est un second générateur qui doit entrer dans la combinaison de tous les autres nombres qui le suivent. » (S. Aug., *in Psalm.* CL.)

C'est avec ces dix termes de la science des nombres que les Pères de l'Eglise composèrent des phrases, toujours en prenant les saintes Ecritures pour guide. La combinaison de ces nombres leur dévoilait à chaque instant de nouveaux secrets; bientôt, s'aidant de la valeur numérique des lettres de l'alphabet, nos artistes du moyen âge, dit M. Crosnier, dans les dimensions qu'ils donnèrent à nos basiliques, inscrivirent, avec leur règle géométrique, des noms sa-

crés, des expressions de foi, d'espérance, de repentir et d'amour.

M. l'abbé Devoucoux, dans un travail des plus remarquables sur la cathédrale d'Autun, fait voir que toutes les dimensions de cette église sont établies d'après ces principes.

Ainsi, le nom de Dieu, EL, est indiqué par la largeur qui se trouve entre les arcs doubleaux de la coupole; la largeur totale de l'église exprime celui d'Adonaï, et la largeur de la grande nef, celui de Jéhova. Le savant archéologue autunois a fait les mêmes observations dans un grand nombre d'autres églises.

En visitant les principales églises du midi de la France, dit encore M. Crosnier, nous avons trouvé aussi des inscriptions mystérieuses dans leurs dimensions. L'église de Saint-Sernin, dont la

longueur est de	321 pieds,
et la largeur de	169 pieds.
	490

nous a rappelé le nombre des sacrifices, les 70 semaines d'années de Daniel, les 490 ans après lesquels le Christ devait être mis à mort.

12. *Douze*, nombre apostolique. Jésus-Christ voulant retracer l'image de Dieu dans le cœur des hommes, choisit 12 apôtres pour remplir cette mission : *Allez*, leur a-t-il dit, *enseignez toutes les nations, et baptisez-les au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit*. 12 produit de 3, nombre du Créateur, indique le règne de Dieu sur la terre. Il est impossible de ne pas reconnaître les 12 apôtres, dans les 12 colonnes, les 12 fondements, les 12 portes dont il est parlé dans l'Apocalypse. Saint Cyprien, commentant ce passage, dit : « J'ai vu la nouvelle Jérusalem descendant du ciel; la ville est carrée et indique les quatre Evangiles; elle a 12 fondements, c'est-à-dire les prophètes, et 12 colonnes qui sont les apôtres. » (S. Cypr. *de Montibus Sion et Sina.*)

14. Saint Grégoire appelle *quatorze* le nombre de la perfection : la loi ancienne 10, unie à la loi nouvelle 4. Il ajoute : si l'on multiplie 14 par 10, on arrive au comble de la perfection 140, qui est la vie de l'Eglise.

300. *Trois cents* est le nombre de la rédemption; c'est la valeur numérique de la lettre T, figure de la croix. Ce nombre est le résultat de 50, nombre de la résurrection et de la béatitude, multiplié par 6, nombre de la perfection. C'est encore le nombre de la plénitude de la loi, 100, multiplié par 3, nombre divin.

Ce nombre 300, étant contenu dans la lettre T, figure de la croix, dit saint Grégoire, rappelle les 300 hommes qui suivirent Gédéon et qui représentaient ceux dont il est dit dans l'Evangile : *Si quelqu'un veut venir après moi, qu'il se renonce lui-même et qu'il porte sa croix.* Ce caractère T, qui marquait les soldats de Gédéon, signifiait que c'est avec la croix de Jésus-Christ que nous pouvons briser les armes des ennemis de Dieu. (S. Greg. *Moral.* lib. XXX, cap. 17.)

Saint Augustin ajoute à ces explications : Ce n'est pas sur le nombre des combattants que nous devons compter pour vaincre nos ennemis, mais sur la croix de Jésus-Christ (S. Aug., serm. 36). Le Seigneur, dans Ezéchiel, ordonne d'imprimer le T sur le front de ceux qui gémissent et qui sont dans la douleur, et il veut qu'ils soient ainsi à l'abri de la mort qui doit frapper tous les autres (Ezech. IX, vers. 4 et 6). Ne semble-t-il pas indiquer par là que la croix, après avoir été notre consolation et notre espérance, doit être pour nous un gage de salut et de bonheur.

888. Ce chiffre présente la valeur numérique des lettres qui entrent dans le nom du Sauveur :

Ι	10
Η	0
Σ	200
Ο	70
Υ	400
Σ	200
	888

GÉMINÉ. — Le mot *géminé* signifie *double*, et s'emploie assez fréquemment dans la description des monuments. Ainsi l'on dit des baies, des fenêtres, des arcades *géminées*. C'est au XIIe siècle principalement que l'on voit apparaître les fenêtres géminées, c'est-à-dire formées de deux ouvertures égales, placées à côté l'une de l'autre. On appelle *colonnes géminées* deux colonnes voisines l'une de l'autre et ayant un chapiteau commun, ou bien ayant chacune un chapiteau avec un tailloir commun.

GÉOGRAPHIE DES STYLES D'ARCHITECTURE AU MOYEN AGE. *Voy.* SYNCHRONISME.

GÉOMÉTRAL ou GÉOMÉTRIQUE. — On appelle quelquefois *moulures géométrales* et *ornements géométriques* les moulures et les ornements qui peuvent se dessiner à la règle et au compas.

GIROUETTE. — Les girouettes étaient autrefois des marques de noblesse sur les maisons; quand elles avaient des armoiries peintes ou évidées à jour, on les appelait *panonceaux*. Ces girouettes étaient en pointe comme les pennons, pour les simples chevaliers, et carrées comme les bannières, pour les chevaliers bannerets. (*Mémoire sur l'ancienne chevalerie*, par La Curne de Sainte-Palaye, Paris, 1826, tom. I, pag. 26.)

Suivant Renauldont, il y a deux sortes de girouettes, de simples et de carrées. Les nobles et les propriétaires d'un fief peuvent mettre de simples girouettes à leurs maisons, à leurs colombiers; mais il croit que le tenancier en roture n'a point cette faculté, parce que c'est une marque de la noblesse de la personne ou de l'héritage.

A l'égard des girouettes carrées, comme elles sont des marques seigneuriales, le seigneur peut empêcher le vassal et le tenancier d'en faire mettre, comme il a été

jugé par arrêt du parlement de Bordeaux, rapporté par Lapeyrère. (*Dictionn. des fiefs et des droits seigneuriaux*, etc., par Renauldont, 1765, 1 vol. in-4°, au mot GIROUETTE.)

Nous citerons, pour expliquer ce qui précède, le portail d'entrée de l'ancienne Chartreuse du Val-Dieu, près de Mortagne (département de l'Orne), portail construit au XVIII° siècle. On y voit deux girouettes carrées, portant les armoiries découpées des Rotrou, ses premiers fondateurs. Ces armoiries et le couronnement sont découpés dans le fer. (*Antiquités et chroniques percheronnes*, par l'abbé Fret, in-8°, tom. III, pag. 402.)

Il doit rester aujourd'hui fort peu de ces girouettes qui aient conservé leur caractère primitif du moyen âge. C'est à peine si l'on pourrait en signaler quelques exemples dans chacune des grandes provinces de l'ancienne France.

« Sur les tours des châteaux méridionaux, dit Marchangy (*Gaule poétique*, tom. III, pag. 99 et 100), on voyait des coqs en forme de girouettes. Ce simulacre de la vigilance, qu'on place encore de nos jours sur les flèches des clochers villageois, a, parmi nous, l'origine la plus ancienne.

« Le coq était le symbole de quelques tribus gauloises et des Visigoths établis dans notre Occitanie.

« Le droit de placer des girouettes sur un château, continue le même auteur, n'appartint, dans l'origine, qu'à ceux qui les premiers étaient montés à l'assaut, et qui avaient arboré leur bannière sur le rempart ennemi. Aussi donnait-on à ces girouettes la figure d'un drapeau, et l'on y peignait les armoiries du maître du lieu. »

Dans son *Rationale divinorum officiorum*, Guillaume Durand nous explique d'une manière très-curieuse le symbolisme de la girouette et du coq qui surmontent le clocher des églises. « Le coq, dit-il, qui est placé au sommet de l'église, est l'emblème des prédicateurs ; car le coq, toujours vigilant, même au milieu de la nuit, annonce les heures, réveille ceux qui sont endormis, prédit l'approche du jour, s'excite d'abord lui-même à chanter en battant des ailes. Il y a un sens mystérieux dans toutes ces particularités. La nuit, c'est ce monde ; ceux qui dorment sont les enfants de ce monde qui s'assoupissent dans leurs péchés. Le coq, c'est le prédicateur qui prêche avec hardiesse et excite les endormis à se défaire des œuvres des ténèbres en s'écriant : *Malheur à ceux qui dorment ! Réveillez-vous, vous qui dormez !* (*Cantique des cantiques*, IV, 4.) Ils annoncent encore l'approche du jour lorsqu'ils parlent du jour du jugement et de la gloire qui sera révélée.

« Semblables à des messagers prudents, ils commencent par s'arracher eux-mêmes au sommeil du péché par la mortification de leur corps, avant d'avertir et de réveiller les autres. Aussi l'Apôtre dit : *Je châtie mon corps et je le réduis en servitude* (*I Cor.* IX, 27.) De même que la girouette fait face au vent, ces prédicateurs vont courageusement à la rencontre des âmes rebelles, armés de menaces et d'arguments, de peur qu'on ne leur reproche d'avoir abandonné les brebis et de s'être enfuis lorsque le loup arrive (*Joan.* X, 12).

GLAND. — Beaucoup d'ornements de forme ovoïde ont pris leur origine de l'imitation plus ou moins complète du fruit du chêne, c'est-à-dire du gland. C'est au point que l'on nomme glands des houppes et d'autres objets qui ont subi des modifications telles qu'ils ne ressemblent plus au gland du chêne. Dans l'ornementation du moyen âge, on voit fréquemment des branches de chêne chargées de glands.

GLOIRE. — Dans son grand travail sur l'*Iconographie chrétienne*, M. Didron a établi avec beaucoup de justesse la différence qui existe entre le *nimbe*, l'*auréole* et la *gloire*. La distinction qu'il a faite entre ces divers signes de la sainteté et du triomphe dans le ciel, a été généralement admise par les antiquaires, par ceux surtout qui s'occupent de l'iconographie et du symbolisme. Nous allons donner ici l'analyse de son article sur la *gloire*.

Par *gloire*, il faut entendre la réunion du nimbe et de l'auréole. Dans le langage populaire, le mot *gloire* sert à désigner ces grands soleils qu'on étale à l'orient des églises, c'est-à-dire ces rayonnements en bois doré, dont on décore quelquefois le fond du sanctuaire : on en voit un exemple bien connu à la cathédrale d'Amiens et à l'église Saint-Roch, à Paris. D'ailleurs, les livres saints prononcent souvent le mot de *gloire*, et l'appliquent à des rayonnements qui s'échappent de la forme visible sous laquelle Dieu apparut aux hommes, ou à des nuages qui l'environnent lorsqu'il descend sur la terre. Ainsi le prophète Ézéchiel dit : « Je vis comme une figure de feu ; depuis les reins jusqu'en bas, c'était du feu ; depuis les reins jusqu'en haut, c'était comme de la flamme et de l'airain mêlé d'or (*Ezech.* VIII, 2 et 3). Là était la *gloire* du Dieu d'Israël. » — « La *gloire* du Dieu d'Israël s'éleva de dessus le chérubin où elle était (*Ezech.* IX, 3). La *gloire* du Seigneur s'éleva de dessus les chérubins jusqu'à l'entrée de la maison ; et la nuée couvrit la maison, et le parvis fut rempli par l'éclat de la *gloire* de Dieu (*Ibid.* cap. X, vers. 4). » *Et elevata est gloria Domini desuper cherub ad limen domus ; et repleta est domus nube, et atrium repletum est splendore gloriæ Domini.*

Ainsi David, dans ses psaumes, dit que Dieu se montre dans sa *gloire*, et l'Exode même déclare que la *gloire* de Dieu ressemble à la flamme (cap. XXIV, vers. 17) : *Erat autem species gloriæ Domini quasi ignis ardens.*

Ainsi, dans une foule de textes sacrés, il est question de Jésus qui, à la fin du monde, descendra dans sa gloire et sa majesté, pour juger les vivants et les morts. Or, toutes les fois que sur des sculptures, sur

des vitraux, sur des miniatures des manuscrits, les scènes signalées dans ces textes sont exprimées par des personnages; toutes les fois que l'on représente Dieu ainsi rayonnant ou placé dans les nuages, ces rayonnements et ces nuages prennent précisément la forme circulaire à laquelle nous donnons le nom de GLOIRE.

Que la nature du nimbe et de l'auréole, que l'élément qui les constitue l'un et l'autre soit le feu ou la flamme, il ne peut y avoir aucun doute sur cette proposition. On pourrait citer à ce sujet un grand nombre de textes. Mentionnons seulement la *sphère de feu* qui enveloppe l'âme de Germain, évêque de Capoue, et l'âme de saint Eloi. Voici encore un fait curieux tiré de la Vie de saint Antonin, abbé de Sorentino.

« Sur la paroi du mur où reposent les restes sacrés de saint Antonin, un peintre avait tracé l'image du saint; il se préparait à placer autour de la tête de cette figure une couronne d'or, et creusait la muraille, comme il était nécessaire. Mais voilà que par les fentes qu'il avait pratiquées éclate tout à coup une lumière ineffable et d'un prix infini. Elle vient frapper la figure du peintre qui travaillait, et qui, ne pouvant soutenir ces rayons intolérables qui se réfléchissaient dans ses yeux, était sur le point de tomber à terre. Cependant, soutenu par la dévotion, il put achever promptement son œuvre. » — *In latere muri ubi sanctæ ejus* (S. Antonini, abbatis Surrentini) *reliquiæ continentur, in imagine ipsius designata, cum pictor coronam inauratam capiti circumponere pararet, parietem, prout necesse fuit, cavabat. Et ecce per rimas factas lux inæstimabilis et inenarrabilis subito emicans vultum dolantis feriebat. Quam per intolerabiles radios oculorum acie reverberata non sustinens, ruinam dare in terra minabatur; sed tamen pro devotionis intentione confirmatus, opus festinanter consummavit.* (Acta SS. Ordin. S. Benedicti, tom. V. — Vie de S. Antonin écrite, vers 820, par un anonyme de Sorrento.)

Puisque le nimbe et l'auréole, dit M. Didron, sont l'efflorescence lumineuse de la tête et du corps, la couleur qui les anime, dans les monuments figurés et peints, doit être celle de la lumière elle-même. On peut donc surprendre ce fait sur les mosaïques, les fresques, les vitraux, les miniatures des manuscrits et les tapisseries historiées. Mais la lumière est versicolore; comme l'eau, elle se teint de couleurs diverses, suivant les objets qui l'entourent et qu'elle reflète, et suivant sa propre intensité. Les étoiles, source de la plus vive lumière, scintillent bleues, violettes, rouges et blanches. D'ailleurs la lumière se décompose dans le prisme en sept éléments principaux qui, en se combinant, multiplient les nuances à l'infini. La gloire, jouissant des propriétés de la lumière, devait donc, comme elle, varier de couleur, depuis le bleu foncé jusqu'au blanc le plus vif. Aussi les auréoles et les nimbes sont tantôt bleus, tantôt violets, tantôt rouges, tantôt jaunes et tantôt blancs. Mais de tout temps, le jaune, la couleur de l'or, a été regardé comme la plus précieuse, la plus noble et souvent comme la plus éclatante des couleurs.

La couleur donnée aux nimbes est quelquefois symbolique, comme le prouve le nimbe noir, nimbe en deuil, attribué au traître Judas; mais souvent aussi elle est purement hiérarchique. Puisque le nimbe, par sa forme, était un ingénieux et puissant moyen de hiérarchie, la couleur devait venir en aide à cette forme. En voici un exemple: La bibliothèque publique de Strasbourg possède un magnifique manuscrit que la tradition rapporte avoir été écrit et peint par Herrade, abbesse du monastère de Sainte-Odile, en Alsace. C'est une encyclopédie de toutes les sciences connues et pratiquées au moyen âge, et qui fait pressentir l'admirable *Miroir universel* de Vincent de Beauvais. Vers la fin de ce manuscrit est peinte la cour céleste, tout le paradis. En haut est le Christ, nimbé en or et couronné de même. Puis arrivent neuf ordres de saints, entremêlés d'anges, et ainsi disposés : les vierges, les apôtres, les martyrs, les confesseurs, les prophètes, les patriarches, les continents, les mariés, les pénitents. Les quatre premiers ordres, les plus élevés de tous, portent le nimbe doré. Les prophètes et les patriarches, ces saints de l'ancienne loi, et qui n'ont connu la vérité qu'imparfaitement et à travers des métaphores, ont le nimbe en argent. Les continents sont nimbés en rouge. Les mariés portent le nimbe vert, et les pénitents jaunâtre et légèrement nuancé.

GLYPHE. — Ce mot est grec et signifie littéralement *canal* et *rainure*. C'est, en effet, une espèce de canal creusé en portion de cercle ou en angle. On l'emploie en architecture pour orner un membre, pour tracer une inscription, pour graver une effigie et des ornements sur une pierre tumulaire. *Voy.* TRIGLYPHE, CANNELURE, ENTABLEMENT.

GLYPTIQUE. — I. La glyptique est l'art de graver des images sur des pierres dures à l'aide d'instruments particuliers. Les substances propres à la glyptique sont *animales*, *végétales* ou *minérales*. Parmi les substances animales, on compte les coquilles, le corail et l'ivoire. Parmi les substances végétales, on employait différents bois, tels que le citronnier, le buis et l'ébène. Les substances minérales sont les *bitumes*, les *métaux* et les *pierres*. Les pierres sont les substances que les artistes ont le plus souvent travaillées. Les anciens savaient imiter les pierres précieuses avec des verres colorés.

Les anciens ne nous ont laissé aucun détail sur les procédés de la glyptique. On trouve seulement quelques traits décousus et épars dans leurs ouvrages. Certains auteurs modernes les ont recueillis et interprétés. Nous citerons entre autres Mariette et Notter.

Aujourd'hui, les instruments employés par le graveur sur pierres fines sont la poudre et la pointe de diamant : en effet, la poudre

de diamant et la pointe peuvent attaquer, user et tailler les pierres les plus dures; une espèce de tour, appelé *touret;* la *bouterolle*, petit rond de cuivre ou de fer émoussé, propre à user la pierre et à l'entamer.

Les pierres gravées nous offrent une multitude de sujets, de signes et de symboles; ce sont des monuments très-intéressants pour l'histoire des mœurs et des usages civils, religieux et militaires des différents peuples. On y trouve les images des héros, des princes, des hommes célèbres, et ces portraits sont, en général, mieux conservés que sur les marbres et sur les médailles.

On appelle *cabochons* les pierres convexes; *scarabées*, les ovales qui ont servi de base aux figures de cet insecte; *Grylli*, les têtes très-laides, du nom d'un Athénien connu par sa laideur; *conjugées*, les têtes représentées sur le même profil; *affrontées*, celles qui se regardent; *opposées*, celles qui ne se regardent pas.

Les pierres gravées s'appellent *camées;* celles qui sont gravées en creux s'appellent *intailles.*

Nous nous écarterions trop de notre sujet si nous traitions avec quelque étendue de la science attrayante des pierres gravées. Nous renvoyons aux traités spéciaux. Nous ajouterons seulement ici quelques détails empruntés au grand ouvrage de Séroux d'Agincourt.

II.

On a dit avec raison que ce que la miniature est à la peinture, la gravure sur pierre l'est à la sculpture. Ses travaux ajoutent à l'éclat rose et pourpre de l'améthiste, au vert doux et velouté de l'émeraude, un intérêt qui rend ces pierres infiniment plus précieuses. C'était de ces productions charmantes de la nature et de l'art, que les dames romaines, au temps de Martial, ornaient leurs mains avec profusion: mais laissons à part l'abus que le luxe et la mode ont fait et font encore des ouvrages trop brillants de la gravure sur pierres fines, pour ne considérer cet art qu'en lui-même, c'est-à-dire, que comme soumis, dans des proportions presque toujours fort petites, aux mêmes principes qui guident l'esprit et la main des sculpteurs dans la composition des statues et des bas-reliefs.

L'art de graver les pierres a trouvé son origine, comme la sculpture en grand, dans les sentiments les plus chers au cœur humain, les plus universellement répandus parmi les hommes; le respect des dieux, l'attachement à la patrie et au souverain, toutes les affections qui résultent de l'état social. Ajoutons à cela, un emploi particulier dans une foule d'actes de l'autorité publique et de la vie civile, emploi d'où résultait l'authenticité des lois, la foi dans les conventions, le secret et la confiance dans les communications; et nous ne serons plus surpris des innombrables productions d'un art qui servait à des usages si variés et à des besoins si fréquents: sans doute l'abondance des travaux et la multiplicité des artistes durent contribuer à l'avancement rapide de ce genre de gravure; mais peut-être contribuèrent-ils aussi à sa décadence.

Pour fixer l'époque de sa plus grande perfection, rappelons-nous les noms d'Apollonide, de Pyrgothèle, de Solon, de Dioscoride. Voyons ces habiles artistes, tantôt graver à traits profonds sur une cornaline la majesté sombre d'une tête de Jupiter, la fureur impie d'une tête d'Ajax; tantôt, par un travail plus léger, mais non moins précieux, tracer sur une pierre d'une pâte plus fine les contours purs et coulants du corps d'Apollon, les formes mollement arrondies de celui de Vénus. Voyons-les encore, employant pour un camée les deux lits de couleur différente qu'offre une agate, laisser l'un à découvert pour servir de champ, et modeler sur l'autre une tête de face d'Hercule ou d'Auguste, avec un relief qui approche de la ronde-bosse; voyons-les enfin, loin d'être effrayés de la variété des couleurs et des nuances d'une sardoine onyx, en profiter dans leur travail avec une telle adresse, qu'on croirait que la nature, d'intelligence avec l'art, les leur avait préparées pour peindre les chairs et les draperies d'une manière victorieuse du temps.

On ne peut guère douter qu'un grand nombre de pierres gravées antiques, et même les plus belles, n'aient été des imitations des statues et des bas-reliefs exécutés par les plus habiles sculpteurs, comme les peintures étonnantes des vases grecs dits *étrusques* furent probablement inspirées par les ouvrages des peintres les plus célèbres. L'espèce de vénération qu'excitaient ces admirables produits des grands genres de l'art, devait naturellement conduire à les imiter de toutes les manières. Il est probable aussi que le travail mécanique de la gravure sur pierres imita dans son caractère et suivit dans ses progrès celui de la sculpture en grand. Ainsi les deux arts, liés entre eux par de nombreux rapports, éprouvèrent nécessairement les mêmes vicissitudes; et ils ne nous présentent, en quelque sorte, dans des monuments si différents par leurs dimensions, qu'une même histoire.

III.

Dans les premiers temps de l'établissement du christianisme, et surtout depuis qu'il fut devenu la religion dominante dans l'empire romain, on occupa fréquemment les artistes à graver, sur des pierres fines, destinées aux usages civils et religieux, des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les auteurs agiographes en font connaître, et nous en possédons un grand nombre. Si elles ne multiplient que trop les preuves de la détérioration de l'art, elles ont du moins l'utilité de servir à l'histoire des institutions, des arts et des mœurs. Il s'en est trouvé beaucoup dans les Catacombes. Il y en a une (n° 78, Séroux) qui représente Jonas rejeté par le monstre marin. Le style de la gravure n'est pas mauvais, et le lieu dans lequel la pierre a été trouvée fait présumer qu'elle est des premiers temps.

Des considérations analogues, et l'inscrip-

tion grecque portant le nom de l'empereur Nicéphore Botoniate, autorisent à penser que l'image de la Vierge (nº 79, Séroux) gravée sur une pierre de jaspe, est du xiᵉ siècle. On peut rapporter à la même date le buste de saint Basile (nº 80, *ibid.*), gravé sur un camée dont le relief est d'un rouge obscur sur un fond blanc.

Ce sont les mêmes idées pieuses qui dans le xvᵉ siècle dirigèrent encore en grande partie les travaux des artistes auxquels nous devons le renouvellement de la gravure sur pierre.

Une belle pierre est un portrait de Savonarola. Ses traits et sa physionomie sont rendus avec une simplicité qui semble garantir la ressemblance, et la gravure est d'une exécution moelleuse qui prouve l'habileté de l'artiste. C'est une des belles productions d'un Florentin qui dut, en partie, ses talents aux soins que Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, fit donner à son éducation, et qui, véritable restaurateur de son art, mérita par un grand nombre de beaux ouvrages le surnom de *Jean des Cornalines*.

Un talent égal, et qui se fit connaître à peu près à la même époque, valut aussi à un artiste milanais le surnom de *Dominique des Camées*.

Le xviᵉ siècle, celui de Raphaël et de Michel-Ange, compte au rang des meilleurs graveurs sur pierre Michelino et Maria da Pescia.

GODRON. — Les godrons forment un ornement consistant en une suite de renflements, et offrant ainsi l'aspect d'une réunion de tores juxtaposés. Les godrons sont exactement le contraire des cannelures. *Voy.* FUT et la fig. à la fin du vol.

On appelle aussi *godrons* une autre espèce d'ornement que l'on a comparé à la moitié d'une amande. Ce genre de godrons peut exister en creux, et alors les godrons sont bordés d'un filet et renferment quelquefois un fleuron. Quelquefois aussi les godrons sont séparés par un dard ou langue de serpent, comme les oves.

Dans les monuments de la période romano-byzantine, on voit parfois les chapiteaux ornés de *godrons*.

GODRONNÉ. — Les fûts de colonnes du xiiᵉ siècle, garnis de godrons, sont dits *godronnés*; il en est de même des chapiteaux où l'on rencontre cette espèce d'ornement.

GOLA. — Expression adoptée par les architectes italiens pour désigner la moulure communément désignée sous le nom de CYMAISE (*Voy.* ce mot). Ils disent encore *gula*.

GONFANON.—Cette expression n'est plus guère usitée à présent que dans le langage héraldique. On trouve quelquefois, dans les anciens auteurs, *gonfaron*, *gontferon*, ou *gonfalon*. Le gonfanon est une espèce de bannière d'église à trois ou quatre *fanons*, ou pièces pendantes et aboutissantes, non pas en carré, comme les bannières, mais en pointes ou en lobes, dont les plus usitées sont à trois pendants. Le *gonfanon* était la bannière de l'armée chrétienne prise par Baudouin, comte de Boulogne et d'Auvergne, frère de Geoffroy ou Godefroy de Bouillon, auquel elle avait été envoyée par le pape, comme au vrai défenseur de l'Eglise contre les infidèles.

Le *gonfanon* de l'église de Saint-Pierre, à Rome, est de gueules à deux clefs d'argent passées en sautoir. Le pape et d'autres prélats ont donné jadis des gonfanons à des séculiers, en leur accordant le titre d'*avoués*, de *défenseurs* des églises et des abbayes. Autrefois l'église de Lyon avait un *gonfanon* rouge chargé d'un lion d'argent, qu'elle faisait porter aux processions.

Le *gonfanon* était considéré comme la marque et le privilége des églises patriarcales.

Autrefois on appelait les comtes d'Anjou gonfaloniers de l'église Saint-Martin de Tours : l'origine de ce titre était fort honorable pour eux. Ce titre leur avait été accordé depuis que, par les soins du comte Ingelger, le corps de saint Martin avait été rapporté d'Auxerre à Tours, au xᵉ siècle. Les anciens comtes du Vexin avaient le titre de gonfaloniers de Saint-Denis en France, parce qu'ils portaient la fameuse bannière connue sous le nom d'oriflamme.

GORGE. — Moulure géométrique et creuse, dont le profil est un demi-cercle.

GORGERIN. — Membre cylindrique du chapiteau dorique, entre l'astragale et les filets. Il est quelquefois orné de fleurons, ou même de cannelures, quand même le fût n'en porterait pas.

GOTHIQUE. — En lisant l'histoire de l'architecture dans les auteurs italiens de la Renaissance, nous voyons que les artistes, tels que Palladio, appellent l'architecture à ogives *gothique*, *gottica* et *tedesca*. Cette dernière expression de *tudesque*, ne veut pas dire qu'ils attribuaient cette architecture aux *Allemands*, pas plus que la première ne signifie qu'ils en faisaient honneur aux *Goths*. Dans la pensée de ces écrivains et de ces artistes, ces deux expressions étaient synonymes et peuvent se traduire par celle de *barbare*. Les monuments en style ogival étaient, à leurs yeux, *gothiques* ou le produit de la barbarie dans les arts. Plus tard le mot gothique fut pris à la lettre, et on supposa, par ignorance ou par inadvertance, que l'architecture du moyen âge venait des Goths. Comment donc des peuples qui dominèrent au vᵉ siècle auraient-ils pu exercer leur action sur une forme architecturale qui a pris naissance seulement à la fin du xiiᵉ siècle?

« Le mot gothique, dit un auteur moderne, dans le sens où on l'emploie généralement, est parfaitement impropre, mais parfaitement consacré. » Malgré cette espèce de consécration qu'il a reçue de l'usage, ce mot ne peut que faire naître de fausses idées : il vaut mieux employer celui de *style ogival*, qui est propre et significatif.

Les artistes français, comme ceux d'Italie, ont contribué à jeter et à entretenir la défa-

veur qui a pesé si longtemps sur les édifices chrétiens du moyen âge. Tous les esprits, durant un temps beaucoup trop considérable, ont été imbus des plus aveugles préjugés à ce sujet. Nous devons avouer que même les plus fiers génies, les plus belles intelligences, n'ont pas pu se soustraire aux fausses opinions et à l'influence de ces préjugés. Fénelon, dans son *Dialogue sur l'éloquence*, compare les faux ornements du style à ces ornements capricieux dont les monuments gothiques sont parés, et qui annoncent un mauvais goût. Grâce à Dieu, un heureux changement s'est opéré dans les idées, et les monuments du style ogival ont été mieux appréciés et n'ont pas tardé à être entièrement réhabilités.

Nous conviendrons sans difficulté que le style ogival avait été fort mal défendu contre les attaques des architectes de la Renaissance par les premiers admirateurs. Ceux-ci, en effet, pour le mieux faire apprécier de leurs adversaires, avaient prétendu en faire un *sixième ordre d'architecture*. Mais comme ils n'en connaissaient pas assez les principes, les ressources et les règles, ils se trouvèrent dans l'impossibilité d'en formuler les caractères avec précision. Grand succès pour leurs adversaires, qui s'imaginaient que l'art ogival n'existait pas, parce qu'il n'avait pas son Vitruve et son Vignole !

N'insistons pas trop longuement sur un passé qui est aujourd'hui enseveli dans l'oubli. L'injustice a été réparée. Nos monuments chrétiens sont admirés comme ils méritent de l'être ! *Voy.* Ogive, Ogival, Romano-byzantin, Byzantin, Archéologie, Architecture.

GOTHS (Architecture des). — Nos pères, gaulois ou francs, avaient deux manières de bâtir, l'une qu'ils appelaient *ancienne*, l'autre qu'ils appelaient *nouvelle*. L'*ancienne* consistait à placer l'une auprès de l'autre, debout ou presque debout, des pièces de bois liées par le bas, formant avec le sol un triangle et enchâssées par le haut dans une pièce transversale. Les intervalles étaient remplis avec des pierres. La *nouvelle* était totalement en pierres. On les arrangeait en forme de murailles en dedans et en dehors.

L'une des deux manières venait des Gaulois, l'autre avait été apportée de Rome. Pour découvrir l'origine de la première, il faudrait remonter aux druides, dont le culte se pratiquait dans les forêts. Il faudrait même aller jusqu'aux Germains qui, n'ayant point de temples, exécutaient leurs cérémonies dans les bois. (Tacite, *Descript. German.* cap. 16 et 39.)

La même manière de bâtir avait plusieurs dénominations. On appelait la première *notre coutume, la coutume des Gaulois* (*mos noster gallicanus*); cette dernière était la plus ordinaire; elle était vulgaire, générale. De là la promptitude avec laquelle une église était élevée, la rapidité à la démolir, la multiplicité des incendies et les ravages qu'ils opéraient. On appelait la seconde manière *novum ædificandi genus*; la *coutume nouvelle*, *recens ritus*. On disait qu'une église était bâtie avec des *pierres taillées*, avec des *pierres grandes et carrées* (*dedolatis lapidibus, magnis quadrisque saxis*).

Saint Grégoire de Tours, Sulpice-Sévère, saint Fortunat citent un grand nombre de temples bâtis suivant l'ancienne manière. Adrien Levalois joint son témoignage à celui de ces auteurs.

Tandis que l'on construisait un grand nombre d'édifices en bois, comme nous l'apprennent les auteurs que nous venons de nommer, d'autres édifices se bâtissaient en pierre avec toute la solidité et toute la magnificence que Rome mettait dans ses ouvrages.

Namatius, huitième évêque de Clermont, construisit à la manière des Romains l'église de Saint-Julien. Il lui donna 150 pieds de long, 60 pieds de large et 50 pieds de haut sous le plafond, une abside arrondie, 70 colonnes, 8 portes et 42 fenêtres ornées de vitraux, qui produisaient, dit l'auteur, une grande clarté et une crainte de Dieu suffisante : *Terror namque ibidem Dei, et claritas magna conspicitur* (Greg. Turon., *Hist.* lib. II, cap. 16). Namatius en fut lui-même architecte, *suo studio fabricavit* (Ibid.).

Saint Didier, évêque de Cahors, construisit, en 630, une église « non sans doute suivant notre style gaulois, » *non quidem nostro gallicano more*.

Cette manière de bâtir s'étendait de contrée en contrée.

Vers l'an 674, Wilfrid, évêque d'York, voulant s'y conformer dans la construction de la cathédrale et de deux autres églises, appela des artistes de la France et de l'Italie, pour exécuter ces grands ouvrages d'un genre nouveau dans sa patrie : *De Roma quoque et Italia et Francia, et de aliis terris ubicunque invenire poterat cæmentarios et quoslibet alios industrios artifices secum retinuerat, et ad opera sua facienda secum in Angliam adduxerat.* (Apud Script. *Hist. angl.*, script. x, tom. I, col. 295.)

En 675, Biscops, abbé de Weremouth, vint pareillement d'Angleterre en France, chercher des constructeurs propres à lui bâtir une église en pierres, à la manière des Romains, manière, dit son biographe, qu'il aimait beaucoup. Il en trouva en effet : *Gallias petens cæmentarios qui lapideam sibi ecclesiam, juxta Romanorum, quem semper amabat morem, facerent, postulavit, accepit, attulit* (Ven. Beda, *Vita abbat. Weremutensium*, ed. 1664, pag. 27). C'est pour la même église que Biscops fit ensuite demander en France des vitriers, sorte d'ouvriers encore inconnus à cette époque en Angleterre, et qui enseignèrent leur art aux Anglais : *Factumque est ut venerunt* (vitri factores), *nec solum postulatum opus compleverunt, sed et Anglorum ex eo gentem hujusmodi artificium nosse ac discere fecerunt* (Ibid., pag. 28).

Ce qu'il faut surtout remarquer dans l'intervalle écoulé depuis l'entrée des Goths en France jusqu'à leur sortie, c'est que ces peuples, regardés comme des ignorants et des barbares, et uniquement propres à piller

et à détruire, étaient au contraire des *bâtisseurs* d'édifices d'une grande richesse.

Fastueux dans leur vie publique, amis des arts autant que pouvaient l'être des peuples dont l'éducation commençait, réputés les plus éclairés des barbares et *presque semblables aux Grecs*, suivant l'expression de Jornandès, leur historien, notamment ariens zélés, à peine furent-ils établis dans le Languedoc et la Provence, qu'on les vit élever des églises et lutter sur ce point avec les catholiques. Les Goths étaient à peu près ce que sont encore les Lombards : maçons, architectes, gagnant leur vie à bâtir, quand il s'agissait de gagner leur vie.

Les écrivains languedociens ne sont pas d'accord entre eux sur la question de savoir qui est l'auteur de *la Daurade*, église de la Vierge, désignée sous ce nom à cause de la mosaïque qui en couvrait l'abside. La Faille nie que ce soit un monument romain (La Faille, *Annales de Toulouse*, part. I, chap. 4, tom. I, pag. 9). Ils croient cependant les uns et les autres qu'elle a été bâtie ou par Théodoric II, prince goth, qui commença à régner en 452, ou par Enric, son frère, qui lui succéda en 466 (J. Chabanel, *Antiquité de la Daurade*, pag. 38, 39. — D. Vaissette, *Hist. du Languedoc*, tom. I, pag. 661. — *Series reg. goth.*, ap. D. Bouquet, tom. II, pag. 701, 704). Ce qui est certain, c'est qu'elle existait en 584, puisqu'à cette époque la princesse Rigonthe, fille de Chilpéric et de Frédégonde, menacée par une émeute, s'y réfugia (Greg. Turon., *Hist. Franc.* lib. VII, cap. 10).

Cette mosaïque, qui subsistait encore en 1793 (Martenne et Durand, *Voyage littéraire*, part. II, pag. 47), représentait les douze apôtres; et la dévotion particulière que les ariens avaient pour ces saints pourrait prouver qu'ils étaient auteurs de cet embellissement.

Enric, un de leurs rois, de qui les Etats s'étendaient depuis la Loire jusqu'aux Pyrénées, depuis l'Océan jusqu'à Arles, qui régna momentanément à Marseille, s'étant emparé de l'Auvergne, bâtit, ou du moins commença, deux églises à Clermont, pendant un séjour de neuf années, l'une dédiée à saint Laurent et saint Germain, l'autre à saint Julien. Toutes deux furent construites à la manière des Romains, ornées de colonnes, et avec une grande magnificence (Greg. Turon. lib. II, cap. 20, *mirifice construxit*. — *Chron. Moissiac.*, ap. D. Bouquet, tom. II, pag. 649).

A la même époque, Lunebodes, seigneur goth, gouverneur de Toulouse, fit élever dans cette capitale l'église de Saint-Saturnin ou Saint-Sernin, et Fortunat dit à ce sujet : « Ce ne sont point des artistes venus d'Italie qui ont exécuté ce grand ouvrage; il est dû à un homme de la race des barbares. » (Fortunat, lib. II, carm. 9.)

Quod nullus veniens romana gente fabrivit,
. . . barbarica prole peregit opus.

Enfin, vers l'an 657, Audoin, nommé aussi *Dado* ou saint Ouen, ancien référendaire de Dagobert, devenu archevêque de Rouen en 640, vint fonder en pierres l'église de Saint-Pierre-le-Vif. Clotaire III, encore enfant, ou plutôt la reine Bathilde, sa mère, concourt à cette grande entreprise. Cette église doit être « noblement construite : » *A Lothario, rege Francorum, nobiliter constructa.* On appelle des Goths; ils la bâtissent *en pierres carrées*, et cet admirable ouvrage est encore dû à des mains barbares : *Miro opere, quadris lapidibus, manu gothica* (*Vita S. Audoeni*, ap. Bolland., 24 aug., pag. 818, 819. — *Gallia christ.*, tom. XI, col. 13, 14, 15).

Ce fait a été cité plusieurs fois; mais les déductions qu'on en peut tirer n'ont pas été développées comme elles méritaient de l'être. Il prouve, en effet, que les Goths avaient adopté cette belle manière de bâtir, qu'on appelait alors *manière romaine* ou *nouvelle*, en grosses pierres carrées et taillées au marteau, *quadris lapidibus... dedolatis lapidibus*. L'armée des Goths était allée établir le centre de son gouvernement à Tolède, en l'an 542; mais tous les Goths, à beaucoup près, n'étaient pas partis. Il en restait encore un si grand nombre en France, et ils étaient tellement attachés à leurs lois, qu'en 759, les Sarrasins tenant la ville de Narbonne, et Pépin en faisant le siége, ceux qui étaient dans la ville firent dire à ce prince que, s'il voulait leur rendre leurs lois gothes, ils se chargeaient de tuer tous les Sarrasins et de lui ouvrir les portes. Ce prince promit tout, et ils tinrent leur parole (*Chronic. Moissiacens.*, ap. D. Bouquet, tom. V, p. 69).

Nous voyons encore, dans l'exemple de Saint-Pierre-le-Vif, que cette manière de bâtir, quoiqu'elle eût fait déjà des progrès dans l'opinion des prélats, n'était point généralement adoptée; souvent on préférait la construction en bois. Une révolution s'opérait, et les Goths y avaient une grande part. Nous y voyons enfin que les Goths louaient leurs œuvres en qualité d'architectes et de maçons, *manu gothica*. Cette manière était réellement trop belle et trop préférable à la construction en bois pour ne pas se répandre de jour en jour davantage.

On peut consulter avec avantage un savant mémoire sur ce sujet par M. Em. David (*Bulletin monum.*, tom. V, pag. 382). L'auteur y développe cette pensée, à savoir, que les Goths ont donné leur nom à la première manière de bâtir les églises en pierres appareillées. Ce serait le *gothique ancien* de certains auteurs. L'élan étant donné, on continua à construire les édifices religieux en pierres de grand appareil, et ainsi naquit, par une conséquence naturelle et presque nécessaire, le *gothique moderne*, qui fut plus tard appelé *style ogival*. Nous n'admettons pas entièrement cette opinion de M. Em. David. Elle est néanmoins établie dans son Mémoire de façon à intéresser par les faits qu'il cite à l'appui.

GOUSSE. — Ornement employé dans le chapiteau ionique; on en trouve aussi quelques exemples dans les monuments de la période romano-byzantine. Il ressemble à des gousses végétales.

GOUTTEREAU (MUR). — Quelques architectes appellent *le mur gouttereau* d'une église celui dans lequel est percée la claire-voie.

GOUTTES. — Petits cônes qui se détachent du soffite du mutule de la corniche dorique, ou qui pendent en petites pyramides au bas des triglyphes de la frise, sur l'architrave.

GOUTTIÈRE. — Canal creusé dans la pierre, et qui sert à conduire les eaux pluviales provenant des toits, et à les jeter loin des fondations au moyen des gargouilles. *Voy.* GARGOUILLES.

GRADIN. — Les *gradins* sont des degrés placés sur l'autel et vers le fond, pour recevoir les chandeliers. On en voit quelquefois deux et trois. Mais l'introduction des *gradins d'autel* est tout à fait moderne; on n'en rencontre jamais sur les anciens autels, ni dans la représentation des autels qui existe dans les vitraux peints, dans les manuscrits à miniatures et dans les autres monuments de l'iconographie. Ce n'est guère qu'à partir du XV° siècle que l'usage des gradins s'introduisit dans nos églises.

GRAPPE DE RAISIN. — *Voy.* FRUITS.

GRASSES (FEUILLES). — Un grand nombre de chapiteaux de colonnes ont été formés ou ornés de feuilles grasses, durant la période romano-byzantine. *Voy.* CHAPITEAU, FEUILLES.

GRECQUE. — Ce mot signifie la même chose que FRETTE. *Voy.* ce dernier mot.

GRENADE. — *Voy.* FRUITS.

GRIFFES. — La base attique est souvent imitée pour les colonnes de la période romano-byzantine, au XII° siècle. Cette base n'est pas toujours simple : elle est quelquefois décorée de figures, de feuillages et de moulures diverses. Les feuillages se replient souvent sur eux-mêmes aux quatre angles de la plinthe, et forment des espèces de *pattes* ou de *griffes*. *Voy.* EMPATTEMENT, APPENDICULE, BASE.

GRIFFON. — Le griffon est un animal fabuleux, dont le corps est composé de membres pris à divers animaux. Il a joué de tout temps un grand rôle dans l'ornementation. Dans l'antiquité, comme au moyen âge et dans les temps modernes, on a reproduit en mille manières la figure du griffon.

GRILLE. — Une grille, au point de vue le plus général, est un assemblage de pièces de bois ou de métal, croisées ou entrelacées, de manière à former une enceinte autour d'un objet quelconque que l'on désire protéger contre les approches de la multitude. Il est inutile de dire que ces espèces de barrières sont nées de la nécessité, et, par conséquent, qu'on peut en trouver des exemples et des modèles dans tous les temps et chez tous les peuples. Les souterrains sacrés des Catacombes romaines nous ont fourni, sous ce rapport, un modèle assez curieux, puisque l'on a observé des tombeaux entourés de pièces de marbre formant barrière. *Voy.* CATACOMBES.

Le transsept des basiliques était séparé des nefs par une barrière ou grille de même genre. Il en était de même des autels les plus anciens. Nous en avons parlé longuement à l'article AUTEL (*Voy.* ce mot).

Les tombeaux des saints étaient également entourés de grilles. *Voy.* CHANCEL ou CANCEL. Le tombeau de saint Martin, à Tours, était entouré d'une grille précieuse.

Quant aux grilles qui entouraient le chœur, ou qui se trouvaient à l'entrée des chapelles latérales des églises, elles remontent à une grande ancienneté. On en connaît différents modèles remarquables, depuis les grilles romanes de l'ancienne abbaye de Conques (départ. de l'Aveyron), jusqu'aux grilles élégantes de la Renaissance. Au XVII° et au XVIII° siècle, on a fabriqué des grilles en fer avec enroulements, feuillages et ornements variés, qui ne manquent ni de richesse ni d'élégance. On a publié, dans les *Annales archéologiques*, deux curieux modèles de grilles. *Voy.* tomes X et XI.

La portion de grille romano-byzantine de l'église de Conques, publiée dans le tome XI des *Annales archéologiques*, se compose de deux dormants latéraux, d'une frise supérieure et d'une porte. Les deux parties dormantes latérales sont formées de bandes horizontales, dont chacune est produite par une réunion d'éléments semblables par la forme, mais différents par les dimensions; ils s'amoindrissent à mesure que la longueur des bandes diminue par la saillie des bases des colonnes qui les limitent. L'élément de ces panneaux se compose de quatre volutes affrontées deux à deux, partant d'un nœud saillant d'où sortent également des tiges de fer plus minces, se contournant en sens inverse à leur extrémité. La bande supérieure du panneau de droite, plus étroite que les autres, fait seule exception; elle est composée de trois éléments, produits par deux volutes s'enroulant en sens contraire, de manière à former l'S.

La frise, fixée sur une traverse en bois, se compose de douze éléments disposés horizontalement en deux modèles différents, placés sans égard à la symétrie, et séparés par des tiges verticales, que termine une pointe aiguë. De chacun de ces montants part, en se recourbant en avant, une tige terminée alternativement par une fleur de lis et une tête de dragon. De plus, avec chaque volute terminée par une tête de dragon, s'épanouissent, dans le plan du grillage, deux palmettes en fer forgé; ces palmettes viennent se relier, en se recourbant, avec deux dards qui se détachent de la tige d'où part la fleur de lis. Ce couronnement, malheureusement un peu mutilé, est d'une grande richesse, à cause surtout des palmettes.

La porte est formée de cinq bandes verticales, composées de huit éléments chacune; ces bandes sont fixées sur six montants, dont les extrémités se recourbent en volutes et viennent se marier à celles des éléments qui composent le fond ou le réseau de la porte. De plus, les deux montants extrêmes

sont tordus en spirales. Ce système est fixé dans un cadre en fer qui s'ajuste dans un second encadrement servant de linteau et de chambranles à la porte (Alf. Darcel).

(*Voy.* deux beaux modèles de grilles, aux figures placées à la fin de ce volume.)

GRISAILLES.— Le mot de *grisaille* désigne une espèce de peinture faite avec une seule couleur noirâtre ou grise. Mais on l'emploie plus communément pour désigner certains vitraux d'églises formés de verres blancs sur lesquels le pinceau a tracé des dessins d'arabesques, ou des ornements variés. La couleur noire qui a servi à cette opération devient adhérente à la surface du verre en passant au fourneau de recuisson.

Depuis le XIII^e siècle jusqu'au XVI^e, on a placé aux fenêtres des églises une grande quantité de verrières en grisaille : quelquefois les grisailles occupent la superficie entière de la verrière, quelquefois elles en remplissent une partie seulement, et le reste est orné de verres de couleur. L'imagination des artistes a créé des motifs de décoration en grisaille, où le goût le plus épuré n'a rien à reprendre. Ce sont des fleurons, des rosaces d'ornementation, des feuillages, des fleurs, etc., agencés et disposés avec beaucoup d'élégance. On y remarque parfois des branches légères et flexibles, comme celles du chèvrefeuille, qui courent sur la surface de la fenêtre de la manière la plus gracieuse; le plus souvent la grisaille est égayée par la couleur. Les bordures qui en forment l'encadrement sont formées de verres de couleur et sont semblables en tout à celles qui entourent les verrières à légendes et à personnages.

Dans le grand ouvrage du P. A. Martin, sur les vitraux de la cathédrale de Bourges, on trouve de charmants modèles de grisailles empruntés à diverses églises, comme Auxerre, Strasbourg, Fribourg en Brisgaw, et quelques églises d'Angleterre.

GROTESQUE. — *Voy.* Figures grimaçantes, Fous, Gargouilles, Modillons.

GROTTE AUX FÉES.—C'est un monument druidique que l'on connaît encore sous le nom d'*allée couverte* ou de *coffre de pierres*. Il est composé de deux lignes parallèles de pierres brutes, dressées verticalement et contiguës. Ces pierres supportent d'autres pierres horizontales qui forment un comble, ou bien qui simulent un toit en terrasse. Des quartiers de roche, placés à l'intérieur, servent de cloisons et divisent le monument en plusieurs compartiments. *Voy.* Allée couverte.

GROTTES. — Les premiers habitants de l'Egypte ont habité dans des grottes. *Voy.* Egyptien.

GROTTES VATICANES. *Voy.* Catacombes. — On a quelquefois nommé grottes les principaux souterrains sacrés de Rome. *Voy.* Egypte.

GUEULE, synonyme de cymaise. — On dit *gueule droite* et *gueule renversée*. Voy. Cymaise et Gola.

GUILLOCHIS. — Les *guillochis doubles* sont la même chose que les grecques ou les frettes (*Voy.* ce dernier mot). C'est une espèce d'entrelacement de lignes se coupant à angle droit. Les *guillochis* peuvent être *simples*, mais alors ils n'offrent plus qu'une sorte de zigzag.

GUIRLANDES. — Il y avait autrefois des guirlandes de quatre espèces usitées dans les églises. 1° Les guirlandes de fleurs suspendues au-dessus des autels et dans les églises, aux jours de solennité; 2° les guirlandes de roses ou d'autres fleurs placées entre les mains ou autour de la tête des membres du clergé et d'autres personnes dans certaines processions; 3° les guirlandes d'argent et de pierres fines, placées sur des statues; 4° les guirlandes de fleurs artificielles employées aux funérailles des vierges.

Dans les anciens inventaires il est souvent question de guirlandes de feuilles d'argent ou de vermeil, entremêlées de pierres précieuses et de perles. On peut consulter à ce sujet le *Monasticon* de Dugdale. Cet ouvrage est une mine inépuisable en renseignements de ce genre.

La coutume de se servir de guirlandes d'ornement aux funérailles des vierges est très-ancienne en Angleterre et fort remarquable. On lit à ce sujet, dans le *Répertoire d'antiquités* (tom. IV, pag. 664) le passage suivant : « Outre ces couronnes, les anciens avaient encore les guirlandes funéraires, dont l'usage s'est conservé, en Angleterre, jusqu'à ces derniers temps, et persévère même encore dans quelques endroits. Ces guirlandes, aux funérailles des jeunes filles décédées, étaient portées devant le cercueil par deux jeunes filles, et déposées ensuite en quelque lieu apparent de l'église. Ces guirlandes étaient faites de la manière suivante : le bord inférieur, ou le cercle, était un large cerceau de bois, auquel de chaque côté, étaient fixés des fragments de deux autres cerceaux, se croisant l'un l'autre au sommet, à angles droits. Ces cerceaux étaient entièrement couverts de fleurs artificielles en papier, en corne raclée ou en feuilles d'argent, et plus ou moins belles suivant le rang de la personne dont on faisait la sépulture. On y voyait aussi des morceaux de papier blanc assez grands, où l'on inscrivait le nom, l'âge, etc., de la personne défunte. Quelquefois encore on y entremêlait des rubans de diverses couleurs. »

GUIVRÉ.—On appelle *tore guivré*, d'après les Instructions du Comité historique des arts et monuments, plusieurs tores ou boudins juxtaposés et décrivant des zigzags.

H

HACHE.— I. On trouve fréquemment dans les auteurs profanes la formule suivante : *Sub ascia dedicavit*. Elle s'applique à un grand nombre de monuments, et nous pouvons ajouter de plus qu'elle se rapporte à une grande quantité de faits. Un sens mystérieux et sacré y était certainement attaché ; mais les antiquaires jusqu'à présent ont-ils réussi complétement à le découvrir ?

Parmi les sarcophages qui sont encore dans les catacombes chrétiennes de Rome ou qui en proviennent, on en trouve quelques-uns qui portent gravé en creux ou en relief une espèce d'instrument qui ressemble quelquefois à une pioche, dont la forme est plus ou moins accusée. (*Voy.* l'ouvrage d'Aringhi, *Roma subterranea*, planches des pag. 259, 326, 335.) Cette forme varie sur les divers monuments où elle se trouve représentée. C'est ce qu'on nomme l'*ascia*, sorte de signe, qualifié même de formule funéraire, qui occupe depuis longtemps les antiquaires et les archéologues.

Que penser de cette formule lorsqu'elle se trouve sur des tombes chrétiennes ?

Le savant qui a essayé de répondre directement à cette question, et cela tout récemment, est un membre de l'académie des sciences et belles-lettres de Dijon, M. Rossignol. La présence de l'*ascia* sur les sépultures chrétiennes est fort rare ; mais on connaît des faits incontestables. Une tombe trouvée à Lyon en 1740, dans les ruines de l'ancienne église de Saint-Just, portait l'image de la croix avec deux colombes et la double représentation de l'*ascia*. Quelques sarcophages des catacombes offrent aussi le signe de cette formule funéraire. Le célèbre abbé Lebœuf, d'Auxerre, a publié un monument funèbre portant l'*ascia*. Ce monument est celui de saint Andoche, à Saulieu ; mais il a été détruit malheureusement pendant la révolution de 1789.

Si les chrétiens se sont servis de l'*ascia*, c'était sans doute, dit M. Rossignol, une manière de protester contre l'usage de brûler les corps, usité à une certaine époque de décadence. Ils semblaient en appeler aux Romains de la vieille république contre les Romains dégénérés de l'empire, en s'attachant à la formule. Les chrétiens mettaient leurs dépouilles sous la protection des lois, mais pour prouver qu'ils repoussaient le but tout païen que se proposaient les Romains imbus d'idolâtrie, ils joignaient à l'*ascia* profane une figure de la croix. C'était pour eux une espèce de prescription qu'ils invoquaient contre la violation de leurs tombes. Quelquefois l'*ascia* est accompagné de deux colombes, autre symbole éminemment chrétien, comme chacun le sait. Jamais, comme le fait remarquer M. Rossignol, les chrétiens, en se servant de l'*ascia* comme signe de protection de leurs tombeaux, n'y ont joint la formule consécratoire *Diis manibus*, qui faisait un dieu du mort et un temple de son tombeau. Pour les chrétiens l'*ascia* est un simple signe de l'inhumation qui proteste contre l'usage païen de brûler le corps. L'*ascia* est plutôt une pelle à manche qu'une pioche, et il a passé avec une forme tout à fait moderne dans la cérémonie des funérailles chrétiennes, telles qu'elles se font journellement. *Voy.* le *Dictionnaire iconographique* de M. Guénebault, dans les Appendices, ouvrage qui fait partie de l'*Encyclopédie* de M. l'abbé Migne.

II.

HACHES CELTIQUES. — Ces haches forment un des objets les plus curieux des antiquités des peuples qui ont habité avant nous le pays que nous occupons actuellement. Elles avaient des formes variées et des usages de plus d'un genre. Nous avons écrit sur ces haches une notice, insérée au tome II des *Annales de la société archéologique de Touraine*. Nous reproduisons ici cette notice, où l'on trouvera énumérés des faits nombreux et qui nous ont paru dignes d'intérêt.

Haches celtiques. Il existe peu de questions scientifiques plus débattues et plus obscures que celle des instruments en silex et en bronze, désignés généralement sous le nom de haches celtiques. Malheureusement, dans les dissertations archéologiques publiées déjà en assez grand nombre sur cette intéressante matière, les auteurs n'ont pas toujours tenu un compte suffisamment rigoureux des faits ; ils se sont lancés avec trop de complaisance et de facilité dans le champ vague et nuageux des conjectures. Cette fausse voie devait conduire nécessairement à une déplorable confusion d'idées ; il en est résulté plusieurs opinions contradictoires, où la critique est fort embarrassée. On ne saurait trop répéter ce principe, à cause de son extrême importance, que, dans les sciences d'observation, il faut avoir à son service une immense série de faits, avant de chercher à systématiser les conséquences qui ressortent de leur examen et de leur comparaison. Les aperçus précipités, les théories uniquement basées sur des idées préconçues ou sur des observations incomplètes, ne sont propres qu'à entraver la marche de la science. Ces réflexions nous viennent naturellement à l'esprit, au moment où nous quittons la lecture des nombreux travaux entrepris sur les antiquités gauloises. Elles peuvent recevoir leur application dans l'étude de la plupart des branches de l'archéologie ; elles naissent du sujet spécial sur lequel nous nous proposons d'attirer votre attention. Ces considérations, que nous présentons aujourd'hui, étaient esquissées depuis longtemps ; nous avons cherché à les compléter par des observations nouvelles.

Avant d'entrer dans l'exposé même des

études que nous avons ébauchées sur cette partie des antiquités celtiques, nous devons avertir que nous avons été sobres d'explications théoriques. Nous les avons évitées à dessein jusqu'à ce que la comparaison d'un certain nombre d'objets analogues nous ait donné le droit d'aborder ces questions toujours délicates. Nous allons donc d'abord faire passer sous les yeux les monuments eux-mêmes, comme les différentes pièces d'un procès, qui sont produites et discutées avant de prononcer un jugement sérieux et motivé. En plaçant à côté les unes des autres une grande quantité de pièces semblables, nous en verrons sortir des rapprochements naturels et peut-être inattendus : l'analogie et la déduction nous conduiront seules dans nos recherches, et nous osons espérer que cette méthode rationnelle produira d'heureux résultats.

Les haches en pierre ont été nommées *celtæ* par les antiquaires. La connaissance des endroits où on les trouve en plus grande abondance éclaircira la question d'origine, et aidera à déterminer à quelle race de peuples ces instruments servaient plus spécialement. La plupart des hachettes de silex ont été découvertes dans des fouilles au pied des monuments druidiques, tels que les tumulus, les dolmens et les menhirs. Souvent elles étaient enfouies à la base même du monument, sans qu'aucun indice pût montrer des précautions ou des intentions directes. Souvent aussi elles ont été rencontrées au milieu des débris, restes souillés des sacrifices sanglants. Elles se trouvaient mêlées avec des ossements à demi brûlés d'hommes ou d'animaux, avec des matières végétales carbonisées et des fragments de diverse nature. Parfois ces haches ont été ramassées sur le sol même, autour des grands autels celtiques. Lorsqu'on a ouvert des tombelles et que les fouilles ont été heureuses, on a fréquemment observé des *celtæ* près des squelettes rangés dans leurs chambres sépulcrales ; elles étaient quelquefois sous la tête même des guerriers, comme une arme qu'un soldat pose sur sa tête afin de s'endormir avec plus de sécurité ; quelquefois encore elles étaient placées à leurs pieds ou à leurs côtés comme des offrandes dernières. Enfin dans certaines localités on en a trouvé une quantité considérable, dont les unes étaient entièrement achevées et les autres à peine dégrossies. On a considéré ces lieux comme ayant été autrefois des centres de fabrication. Les haches parfaites, comme les haches à peine ébauchées, ont fourni dans cette occasion matière à des observations curieuses. On a surpris, pour ainsi dire, les procédés mécaniques de formation.

M. Jouannet, dans un travail remarquable sur le sujet qui nous occupe, donne des détails piquants. Un Gaulois voulait-il se fabriquer une hache, il choisissait d'abord quelque silex le plus approchant de la forme désirée, puis s'armant d'un marteau, il frappait son silex, tantôt sur un côté, tantôt sur l'autre, enlevant par écailles, d'abord assez grandes, toute la pierre inutile. A mesure que l'ouvrage avançait, les difficultés augmentaient pour amener la pierre au point de pouvoir être soumise au poli : on se fait à peine une idée du nombre et de la petitesse des écailles qu'il fallait détacher sans offenser les bords latéraux ni le tranchant. Quelquefois, au moment de terminer, la main s'égarait, un coup malheureux causait un dommage irréparable, et la pierre était jetée au rebut. J'en ai trouvé plusieurs dans cet état, j'en ai vu d'autres dont le tranchant, usé ou brisé après le poli, avait été refait.

Dans quelles contrées a-t-on observé ces haches curieuses de silex ? Un fait bien remarquable et qui mérite toute attention, c'est que la plupart de ces instruments singuliers ont été trouvés dans l'Europe centrale et septentrionale. A partir du Danemark jusqu'à la Garonne, on en trouve fréquemment, et il n'y a guère de collections d'antiques qui n'en présentent une série plus ou moins nombreuse. Nous devons ajouter que c'est principalement dans le pays compris entre la Seine et la Garonne qu'on a trouvé les dépôts les plus considérables et les formes les plus variées. Sur les bords du Rhin, on a mis à découvert, dans des fouilles pratiquées sur les points du sol les plus anciennement occupés, des instruments de cette espèce d'une conservation admirable, avec toutes les modifications possibles de forme et de dimension. En Angleterre, dans les lieux où les dolmens sont plus fréquents, dans le voisinage des kromlechs et des tombelles, les haches se sont montrées aussi grandes et aussi belles que sur le continent. En France, certaines provinces, telles que la Picardie, la Normandie, la Bretagne, l'Anjou, le Périgord, etc., en ont offert aux recherches de l'antiquaire des échantillons magnifiques, où toutes les nuances dans la matière, la forme, la taille, la coupe générale s'offrent à l'examen : en Touraine nous en avons vu quelques-unes fort curieuses. Si nous voulions citer les localités où les *celtæ* ont été recueillies jusqu'à présent, nous nous engagerions dans un interminable catalogue de noms propres, dont l'aridité ne serait compensée par aucun autre avantage. Il n'est pas de publication scientifique, dans laquelle l'archéologie ne trouve sa place, où l'on n'ait mentionné une grande quantité de découvertes de cette nature. Ces observations partielles ne sont pas sans importance dans l'histoire locale, mais elles ont été si fréquemment répétées, et c'est une chose tellement connue de toutes les personnes qui s'occupent d'études archéologiques, qu'il nous suffit de les mentionner en passant, sans nous y arrêter davantage. La présence des haches de silex a été constatée dans les provinces méridionales de la France ; mais le nombre de ces objets est si restreint, qu'on est naturellement porté à penser que c'est du dehors qu'ils sont venus, et que c'est uniquement par importation que les habitants les ont possédés. Les peuplades nomades des anciens Gaulois ont dû nécessaire-

ment semer partout sur leur passage les ustensiles qui étaient à leur usage. Soit que ces hachettes servissent aux besoins domestiques, soit que leur destination fût militaire, comme nous l'examinerons plus bas, on conçoit qu'elles aient pu être laissées dans les contrées méridionales de l'Europe, où les populations celtiques firent de fréquentes incursions. C'est ainsi que dans l'Italie septentrionale, dans l'Etrurie et dans les campagnes romaines, on a de temps en temps fait la rencontre des haches attribuées aux nations galliques. Ces objets singuliers, peu communs dans la péninsule italique, seraient donc comme des médailles antiques, témoins irrécusables des migrations et des luttes sanglantes des peuples gaulois dans les champs de l'Italie.

Quelques antiquaires Italiens, adonnés surtout aux études d'archéologie étrusque, ont prétendu que ces objets pouvaient aussi bien appartenir aux populations primitives de l'Etrurie qu'aux habitants des Gaules. Les arts ont de si frappantes analogies dans les œuvres qui sont sorties de leurs essais en tout genre, qu'il ne serait pas surprenant, suivant eux, que les Etrusques et les Gaulois eussent pratiqué en même temps des travaux semblables. Ils apportent encore, pour soutenir leur opinion, des considérations d'une valeur tout à fait secondaire. Il est évident, pour quiconque voudra se donner la peine d'apprécier l'autorité de leurs raisonnements, que leur système s'appuie sur des principes contredits par toute la puissance de la critique monumentale. Nous n'invoquerons pas ici les arguments de l'analogie et de la déduction qui militent très-fort en notre faveur. En montrant plus tard comment certains peuples de l'Asie centrale, et même de l'Amérique, ont possédé des haches semblables aux *celtæ*, nous ferons voir comment on peut se livrer à des considérations philosophiques, et comment certains auteurs ont cherché par cette voie à résoudre de hauts problèmes ethnographiques.

Avant de passer à d'autres observations, disons encore que quelques haches de silex et de bronze ont été vues dans les campagnes de la Grèce. Nous voulons ici simplement constater un fait, sans en vouloir faire pressentir les conséquences. Ces objets sont très-rares dans cette contrée, et ont été retrouvés à d'assez grandes profondeurs. Ne seraient-ce pas des reliques de ces vieux Gaulois qui, sous la conduite de leur brenn, traversèrent le pays tout entier, et s'avancèrent jusqu'au temple de Delphes ? De toutes ces observations nous pouvons légitimement conclure que les haches de silex ont été façonnées et employées par des races d'origine commune. Puisqu'on les retrouve principalement dans les régions habitées par les tribus celto-germaines, nous trouvons dans ce fait la solution la plus plausible de la question d'origine. Les déductions sont ici parfaitement logiques, et nous sommes appuyés, dans notre manière de raisonner, par les données philologiques autant que par les sources historiques les plus reculées.

Les monuments, même les plus minimes, font entendre un langage significatif, qu'il est aisé de contredire avec l'esprit de système, mais qu'il n'est pas aussi facile de faire taire. Il suffit souvent de remettre les choses dans leur état naturel pour leur conserver toute leur force historique et scientifique.

Quelles sont les formes principales affectées aux *celtæ ?* Après avoir comparé ensemble un grand nombre d'instruments de ce genre, nous croyons pouvoir rapporter ces formes à cinq types généraux. Le premier type reproduit la forme la plus généralement usitée et en même temps la plus élégante. Le bord tranchant est taillé régulièrement. La ligne arrondie qui le circonscrit s'incline doucement vers les flancs, également arrondis, pour se terminer en une pointe plus ou moins aiguë. Le plus souvent les côtes en sont taillées à une vive arête. En comparant cette hachette à une belle feuille lancéolée, on en donnera une idée très-juste. Si l'on veut employer dans cette description des termes d'une plus rigoureuse exactitude, on dira que les haches de silex de ce type ressemblent à des coins de forme pyramidale, terminés d'un côté par une pointe mousse, et de l'autre par un tranchant acéré, dont le fil décrirait une portion d'ellipse. L'abaissement de la ligne moyenne vers le tranchant commence ordinairement vers le tiers de la longueur totale, ce qui contribue particulièrement à donner à l'instrument des proportions agréables. On a trouvé dans ce type des objets de dimension assez considérable, depuis vingt-cinq centimètres jusqu'aux dimensions les plus réduites, de cinq à six centimètres. Ce type est le plus commun, et dans les collections on le rencontre le plus fréquemment.

Le second type diffère du précédent par la terminaison de ses deux extrémités. La partie supérieure offre un tranchant bien aiguisé, mais peu étendu. La ligne circulaire qui le borne est très-fortement abaissée. La partie inférieure, au lieu de se terminer en pointe, présente une simple diminution de celle qui lui correspond. Ce serait presque un second tranchant, si la ligne était un peu plus aiguë. Les flancs sont arrondis ou taillés à arête. Cette forme est beaucoup moins gracieuse que la première et beaucoup moins usitée. Elle montre un allongement qui n'est pas en rapport avec les autres dimensions.

Le troisième type ne semble au premier abord qu'une dégénérescence des deux premiers. Dans une série bien établie, il serait possible de passer par tous les intermédiaires entre les deux formes extrêmes. Cependant comme la modification est trop profonde pour qu'on puisse les rapporter à un type identique sans violer les analogies naturelles, nous avons cru devoir admettre ce nouveau type, qui peut être caractérisé de la manière suivante : Le sommet supérieur offre un tranchant semi-circulaire, mais d'un diamètre très-court. Les flancs sont travaillés de la même façon que chez les types

déjà indiqués, et la partie inférieure se prolonge en pointe mousse. L'aspect de ce type est bien différent des deux autres, la forme en est maigre et peu harmonieuse. Les hachettes ainsi façonnées sont rares.

Le quatrième type nous donne en extension ce que le troisième possède en diminution sur le type premier. Le tranchant est large, acéré, fortement courbé. La pointe en est plus obtuse encore que dans les autres : du reste, le dos et les flancs sont taillés de la même manière. Cette forme est presque aussi commune que celle du type premier. Quoique moins régulière et moins agréable à l'œil, elle est d'une exécution remarquable et d'un effet aussi savant.

Enfin le type cinquième ne paraît être qu'une exagération de celui qui précède immédiatement. La partie tranchante est beaucoup plus développée et le corps moins considérable. La pointe est arrondie et presque coupante. Cette forme n'est pas trop rare; elle se montre dans des dimensions très-variables. Il est à noter que ces types, quoique bien caractérisés, ne sont pas propres à certaines régions limitées; on les trouve indistinctement dans les endroits où l'on a rencontré ces sortes d'antiquités.

Après avoir fait connaître les cinq principaux modèles des hachettes celtiques de silex, nous pourrions indiquer à présent les transitions curieuses que l'on a remarquées d'une forme à une autre forme. Ces changements, pour ainsi dire imperceptibles, nécessités souvent par des conditions matérielles autant que par des intentions directes, nous contraignent d'avouer qu'il ne faut pas attacher une trop grande importance aux idées systématiques que l'on voudrait faire découler de l'établissement de ces cinq types. Nous n'y attachons qu'une importance d'ordre et de méthode, c'est-à-dire tout à fait extrinsèque.

Les *celtæ* ne sont pas toutes de la même matière. Il y en a qui sont d'une matière plus recherchée, plus brillante et plus solide; d'autres, au contraire, où l'on ne voit pas de grandes précautions dans le choix de la matière et dans la perfection de l'exécution. Généralement elles sont formées d'une roche siliceuse jaune, noire, rougeâtre ou blanchâtre. Ce sont des silex que l'on rencontre fréquemment dans les productions minéralogiques de notre sol. Quelques haches sont faites d'une roche amphibolique verdâtre, de granit, de marbre, de grès, de pierre ollaire, de serpentine, de calcédoine, de jaspe, etc. Ces dernières sont des instruments de luxe : elles sont travaillées plus finement et appartenaient sans doute aux personnages éminents de la nation.

Si nous abordons actuellement la question de destination de ces singuliers instruments, nous sommes arrêtés dès les premiers pas. Il y a une si grande distance de notre civilisation à ces mœurs demi-barbares des tribus galliques, que nous ne pouvons comprendre l'usage de plusieurs objets qui leur ont appartenu. Ces hachettes de silex sont si communes, qu'il est évident qu'elles étaient d'un service important et journalier. Plusieurs antiquaires ont vu dans ces instruments de véritables haches. J'ai vu au musée d'antiquités d'Amiens une hache de silex emmanchée dans une corne de cerf. — C'est un fait à peu près unique, qui jette une certaine lumière sur cette question. Ainsi fixée, cette hache devient facile à mettre en œuvre. Quand on a regardé cette disposition curieuse, on conçoit aisément qu'on puisse adapter ces instruments à des manches de bois et s'en servir commodément. D'autres ont dit que les *celtæ* se portaient à la main et que, dans le combat corps à corps elles servaient à porter de rudes coups à l'ennemi, lorsqu'on savait les lancer d'une main sûre et vigoureuse à la tête ou dans la poitrine de son adversaire. De là l'origine du nom de casse-têtes, qu'on a donné quelquefois à ces instruments.

On est porté à croire que ces hachettes ont servi dans les sacrifices, et que l'arme terrible des batailles s'est ensanglantée dans la main des druides, lorsqu'ils offraient sur les dolmens des victimes humaines. C'est ce qui nous explique la présence de ces objets au milieu des restes des sacrifices enterrés au pied de l'autel druidique. Il est plus raisonnable de penser que ces haches avaient un usage multiple. Elle pouvaient rester armes de guerre, instruments de sacrifice, et cependant servir à tous les besoins de la vie domestique. D'ailleurs ces petites hachettes n'eussent offert qu'un moyen de défense très-insignifiant en temps de guerre, tandis qu'elles ont une destination naturelle dans les détails quotidiens de la vie intérieure; elles pouvaient alors servir à dépecer une proie, à couper des viandes, enfin à aider les mains dans mille nécessités du ménage.

Un texte cité par M. de Caumont, et extrait de Guillaume de Poitiers, fournit encore sur ce sujet des indications qu'il ne faut pas négliger. Il résulterait de ce passage que l'emploi des armes de pierre n'a pas été abandonné aussitôt qu'on le présumerait généralement. Au XI[e] siècle les populations du Nord se seraient encore servies des instruments de silex. Guillaume de Poitiers rapporte donc qu'à la bataille d'Hastings « les Anglais lançaient sur les Normands des épieux et des traits de diverse sorte, des haches terribles et des pierres appliquées à des morceaux de bois : » *Jactant (Angli) cuspides ac diversorum generum tela, sævissimas quasque secures et lignis imposita saxa.* (Guillelm., Pictav., *Hist. Guillelm. Vict.*) Ce fait véritablement étonnant pourrait peut-être s'expliquer, en songeant que l'armée d'Harold se composait non-seulement d'Anglais, mais encore d'un grand nombre de Danois, peuple chez lequel les arts sont demeurés très-longtemps dans l'enfance, et qui paraît n'avoir abandonné que fort tard l'usage des instruments de pierre.

Avant de terminer ce que nous avions à dire sur les haches de silex, nous allons jeter un coup d'œil sur les monuments analogues

qu'on a observés dans plusieurs contrées, surtout en Asie et en Amérique. Lorsqu'on pousse ses études sur les antiquités celtiques jusqu'à une certaine limite, on est surpris à chaque instant des rapports étonnants qui relient ensemble les populations galliques et les populations les plus anciennes de l'Asie centrale. Des monuments plus considérables attestent une communauté de mœurs et de coutumes, des usages généraux et privés, et montrent des relations évidentes dans la vie publique comme dans l'organisation de la famille. Nous avons émis déjà quelques idées sur ce sujet, dans un travail où nous comparions les monuments celtiques aux monuments des principaux peuples de l'Asie. Si nous avons été frappés de la ressemblance du tumulus chez les tribus nomades de la Scythie et de la Mongolie, et chez les races celtiques, nous le serons plus vivement encore en retrouvant dans ces régions lointaines des instruments d'une importance secondaire. Plusieurs voyageurs célèbres, entre autres Pallas, donnent des détails tellement précis et tellement circonstanciés sur le résultat de leurs observations, qu'il est permis d'asseoir sur leur témoignage des arguments difficiles à contester. En parlant des hachettes de bronze, nous constaterons encore leur présence chez des peuplades d'origine commune : nous les rencontrerons semées à profusion dans des pays où les Celtes ne semblent pas avoir porté leurs courses.

Dans les parties les plus sauvages et les plus pittoresques de l'Amérique méridionale, au Mexique et sur les bords des grands fleuves, on a découvert des monticules semblables à nos tombelles druidiques, à côté de ces restes d'une civilisation plus avancée. Les ruines de Palenque sont encore bien énigmatiques, les tumulus seront-ils environnés des mêmes obscurités? Au pied de ces tertres funéraires, comme au sein de nos tertres druidiques, comme aux mains des sauvages de l'Amérique, la hachette de pierre se rencontre fréquemment. Les formes, malgré l'éloignement des lieux, ne sont pas seulement analogues, elles sont véritablement identiques. Je possède une hachette de serpentine verte admirablement travaillée, polie avec le plus grand soin, qui vient d'une peuplade sauvage de la Caroline du sud. En la plaçant à côté de nos hachettes gauloises les plus finement exécutées, elle offre une similitude complète; elle ressemble aux hachettes du type premier. D'autres hachettes en casse-têtes présentent des modifications profondes et ne se rapportent qu'imparfaitement aux types que nous avons décrits. Mais le principe est toujours subsistant, quoique divers dans ses applications. C'est toujours la même idée exprimée en termes différents.

Nous ne répéterons point ici les idées que nous avons exposées ailleurs au sujet des déductions que ces faits intéressants amènent à l'homme studieux qui cherche à féconder ses travaux par la philosophie. Nous avons marché sur les traces des hommes les plus graves et les plus érudits, en indiquant ces recherches sur des objets antiques comme pouvant converger vers les hautes questions de l'ethnologie. Quelque minimes que puissent paraître les données fournies par des monuments secondaires, il ne faut cependant jamais oublier que les faits ont une importance immense, parce qu'ils apportent toujours des témoignages authentiques et irrécusables. Nous passons maintenant à l'étude d'instruments de bronze, dont l'histoire n'est pas moins problématique que celle des instruments de silex que nous avons examinés. On leur a donné le plus souvent le nom de haches, à cause de leur configuration générale et de leur ressemblance avec les *celtæ;* quelquefois on les a désignés sous le nom de coins, à cause de leur forme allongée et tranchante.

Depuis les premières recherches sur les antiquités celtiques, jusqu'à nos jours, on a publié, dans une foule de journaux scientifiques et même dans un grand nombre d'ouvrages assez volumineux, des travaux fort remarquables sur les haches de bronze. Depuis les articles de Caylus, de Montfaucon, jusqu'au mémoire de M. Jouannet et la monographie historico-archéologique de M. Heinrich-Schreiber, professeur à l'université de Fribourg en Brisgaw, on a imprimé une grande quantité de notes détachées, d'aperçus isolés, d'opinions plus ou moins solidement établies sur les questions ardues qui se rattachent à ce chapitre intéressant. Malgré la défaveur qu'on a cherché à jeter, dans ces derniers temps, sur l'archéologie celtique et sur les systèmes de plusieurs honorables savants, nous avons lu avec le plus grand plaisir un article fort curieux de M. Mangon de la Lande, inséré dans les *Bulletins de la Société des antiquaires de l'Ouest*, et surtout un compte rendu de M. Ulrichs, professeur-adjoint à l'Université de Bonn, au sujet du livre de M. Schreiber, où la question est envisagée sous un point de vue plus large que dans les publications précédentes. Dans cet essai sur les haches celtiques de bronze, nous avons eu pour but principal de résumer les connaissances acquises aujourd'hui sur ce point, et, par des considérations plus méthodiques, de compléter des idées éparses dans une multitude de traités peu connus et mal appréciés.

En disant que les haches de bronze se retrouvent dans les mêmes contrées que les haches de silex, nous aurons peu à ajouter pour faire connaître le gisement de ces singuliers débris. On les découvre donc en grand nombre dans les régions du Nord, dans la Grande-Bretagne, dans les provinces occidentales de la France, dans la Germanie Rhénane : on a rencontré quelques échantillons de ces instruments jusque dans les parties occidentales de la Russie. Cette seule considération des localités suffit déjà pour éclairer la question d'origine. Ces haches n'ont pas appartenu, comme on a voulu le soutenir, aux territoires proprement grecs ou romains. Quant à ce qui regarde les

quelques échantillons d'Herculanum, décrits par Caylus (*Recueil d'antiq.*, tom. II, p. 333), et dont M. Schreiber sanctionne et l'origine et l'identité, nous nous rangeons à l'avis de M. Kingt, en les regardant comme très-suspects, attendu que les riches collections de Naples n'offrent nul analogue. Le sol de l'Italie supérieure, où des races gauloises constituèrent longtemps la masse prépondérante de la population, en est, au contraire, abondamment pourvu. On ne saurait admettre que le commerce les prit au Sud pour les importer dans le Nord par les Alpes ou la mer du Nord; car, dans toutes les contrées précédemment désignées, les fouilles ont mis à la lumière des formes et des creusets marquant l'emplacement des fonderies. Nous parlerons plus bas de ces moules de bronze ou d'argile, dont la découverte est très-curieuse. Les antiquaires n'ont pas généralement attaché assez d'importance à ces formes, grossières, au point de vue de l'art, mais instructives au point de vue de la pratique matérielle. Leur présence, d'ailleurs, témoigne en faveur de la nationalité des haches de bronze. Les haches ou coins de bronze trouvées en France étaient enfouies en terre sans précaution. Ordinairement on les a rencontrées en plus grand nombre dans des vases de poterie très-grossière. M. de Gerville, un de nos plus habiles antiquaires, en a fréquemment observé dans le Cotentin, et précisément dans les endroits où des signes d'un autre genre indiquaient des habitations anciennes. Le même savant ajoute encore : « Enfin, c'est principalement dans le voisinage des pierres consacrées au culte des druides qu'on en trouve. » Sans vouloir grossir inutilement l'énumération des lieux où l'on a déterré ces haches de bronze, qu'il me soit permis de citer la Touraine, le Quercy, le Périgord, le Poitou et l'Anjou, comme ayant offert jusqu'à présent une mine abondante de ce genre d'antiquités. La vieille terre de l'Armorique est plus fertile en objets de cette nature, comme en toute espèce de monuments d'origine gauloise, que tous les autres pays de l'Europe.

Mais quelle ancienneté, quelle nationalité, peuvent revendiquer les haches, ainsi que plusieurs ornements découverts en même temps dans les tombes? Nous exposerons d'abord le système de M. Schreiber à ce sujet. Il ne donne pas une solution inattaquable d'un problème excessivement difficile, attendu l'absence de témoignages et d'inscriptions; mais il a l'avantage de s'autoriser d'une consciencieuse exploration et de produire une explication plausible et satisfaisante.

Le point de départ du savant professeur de Fribourg, sa pierre de touche, c'est le métal même dont se compose la presque totalité des haches. Celles de fer, bien moins nombreuses, sont évidemment plus récentes, l'espèce prédominante, c'est la hache de bronze offrant, d'après l'analyse chimique, deux spécialités: 1° mélange de cuivre et d'étain, avec ou sans addition de plomb; 2° mélange de cuivre et de zinc, tantôt avec addition, tantôt sans addition de plomb et d'étain.

Au premier *compositum* appartiennent, sans exception, tous les alliages grecs; au second les alliages romains, lesquels, dans la période primitive, s'opéraient par le mélange du minerai de cuivre et du minerai de zinc. Les haches et les ornements de bronze comprennent cuivre et zinc.

La conséquence c'est qu'elles n'appartenaient pas aux populations soumises à la domination romaine; et de deux choses l'une: ou elles proviennent de l'ère romaine la plus reculée, dont l'influence ne dépassait pas certainement l'Apennin, ou elles se réclament d'une autre nation. Que les Grecs entretinssent d'aussi actifs rapports avec le Nord, c'est une hypothèse inadmissible, par cela seul que nous ne pouvons supposer une exportation de leurs produits fabriqués, telle qu'il n'en restât échantillon dans leur propre pays. Insiste-t-on sur le fait de l'importation étrangère, nous ne voyons plus que les Phéniciens qui tiraient leur étain des Cassitérides.

Mais, sans parler de la haute ancienneté à laquelle ces bronzes se trouveraient ramenés, il devient difficile de s'expliquer comment ces hardis navigateurs, important par quantités aussi considérables dans les ports des mers du Nord et d'Orient, en auraient, en quelque sorte, inondé les contrées de l'intérieur, qu'il ne leur était pas donné d'atteindre.

Les fonderies indigènes accusent une fabrication indigène. Les haches ne sauraient être germaines, car les Germains se servaient d'armes de fer; la framée décrite par Tacite (*German.* VI) affecte une autre forme; l'art d'exploiter les mines était inconnu aux Germains au temps de ce même annaliste (*German.* V). Enfin, les contrées préservées du flot germanique, telles que l'Irlande, sont précisément celles qui abondent le plus en ce genre d'antiquités. Encore moins pourrait-on en faire honneur aux Slaves, dont les tombes contiennent une masse d'objets de fer, et à l'exception de quelques menus ornements : nul bronze.

Force sera donc d'attribuer les bronzes, les haches, les cylindres en spirale, les anneaux, aux plus anciens habitants des contrées du Nord, aux Celtes (Kimris, Gallois ou Galls), versés dans la connaissance des mines (César, *Bell. gall.*, III, 21; VII, 22), dont les établissements d'exploitation étaient les plus importants de la Gaule (Pline, *Hist. nat.* XXXIV, 2), dont les armées, chargées de bronze et d'or, frappaient de stupeur les phalanges romaines.

Ces considérations extraites textuellement du rapport de M. le docteur Urlichs, nous font apercevoir la question des origines sous un point de vue entièrement neuf. Jusqu'à présent personne ne s'était engagé dans cette voie ingénieuse qui a conduit M. Schreiber à des résultats si curieux. Sans doute cette méthode n'est pas à l'abri de toute ob-

jection, cependant elle fait honneur à la sagacité du savant professeur de Fribourg. Elle fournit à la complète solution d'un problème difficile des termes qui, jusqu'à ce moment, étaient demeurés inconnus. M. de Caumont (*Antiq. mon.*, tom. 1er, pag. 232), abordant d'une manière trop abrégée la question d'origine, émet certains faits, que nous n'avons nulle intention de contester, dont il tire des conséquences peut-être trop générales. Il a trouvé plusieurs haches de bronze au milieu de débris de poterie ou autres objets de fabrique romaine. Il en conclut que ces instruments pourraient, en partie, être classés parmi les antiquités gallo-romaines. Cette conclusion n'est pas suffisamment en rapport avec les prémisses. Il y a bien loin de l'usage des haches de bronze, conservé jusque sous la conquête, à l'admission de l'opinion qui tend à les rattacher aux antiquités gallo-romaines. Suivant les conséquences appuyées sur ce que la science a pu formuler de plus précis sur cette matière, il faut admettre que les haches ou coins de bronze sont de provenance celtique. Quelle que soit la limite du temps, plus ou moins rapprochée de nous, où ces instruments sont tombés en désuétude, la question d'origine reste toujours la même.

Je ne dois pas ici passer sous silence un fait très-curieux. Il est mentionné par M. Jassens, directeur du musée de Leyden. Il y a quelques années, on découvrit à Nimègue (à la porte dite Heczer-Thor), où jusque-là on n'avait rencontré que des antiquités romaines, une fort belle hache, portant sur l'une des surfaces planes, en *triplicata*, la lettre H, évidemment l'initiale d'une inscription. M. Jassens avait d'abord émis l'opinion que cette inscription était plus récente que la hache, se fondant, entre autres raisons, sur ce que le caractère paraissait celtique, et sur l'absence de rouille précisément à l'endroit de l'inscription. M. Jassens continue ses observations en ces termes: « Mais, tout considéré, le déficit de l'inscription me semble militer pour une ancienneté reculée, contemporaine de la fonte de l'arme; de même l'absence de la rouille, résultat probable du frottement, de l'usage; de même encore le caractère paléographique de la lettre, puisque le *punctum diacriticum* en partage la hauteur. Ce qui me confirme dans ma nouvelle manière de voir et me fait attribuer à cette hache une origine antico-italienne, ce sont les cinq haches d'Herculanum possédées par de Caylus; ce sont les douze haches que conserve le musée de Leyde, provenant de la collection du prince Corazzi, à Crotone, laquelle ne comprenait que des objets étrusques et romains. » Ce nouveau sentiment de M. Jassens, joint à celui du savant professeur Schreiber, nous fait connaître, d'une manière assez juste, à quel degré en est arrivée sur ce point l'érudition germanique. Il est impossible d'attacher une grande importance à l'opinion de M. Jassens, parce que les éléments sur lesquels elle s'appuie sont trop isolés et trop peu authentiques. Lui-même, d'ailleurs, ne paraît pas regarder son interprétation comme décisive, puisque, à la fin de sa note, il ajoute les paroles suivantes: « J'incline de plus en plus vers le système de M. Schreiber, mais je n'oserais mettre en doute que ces haches ne se rencontrent dans la basse et moyenne Italie. A la vérité, ni moi, ni feu mon ami le docteur Abeken, n'avons réussi à en découvrir dans ce territoire; mais le docteur Brown affirme en avoir vu à Rome. En tous cas, elles y sont fort rares. Mais ici se présente une explication plausible, elles auront été perdues par ces hordes gauloises sillonnant l'Italie, à diverses reprises, de part en part. » Ces dernières phrases de M. Jassens ramènent la question aux principes savamment soutenus par le docte professeur de Friburg. A l'exception de quelques faits excessivement rares, tels que la hache de Nimègue, il ne saurait y avoir maintenant de difficulté sérieuse sur l'origine des haches de bronze; ce sont des instruments celtiques. Nous serons heureux si, du rapprochement des opinions des principaux archéologues, nous sommes arrivés à jeter des lumières suffisantes sur ce fait intéressant. La question d'origine, dans les matières de cette nature, est toujours de première importance; quand on est parvenu à la résoudre, les autres questions viennent aisément se grouper tout autour.

Avant d'aborder l'exposé des principaux sentiments émis sur la destination des haches ou coins en bronze, nous indiquerons les types les plus remarquables sous lesquels se présentent à notre examen ces instruments antiques. Nous en distinguons trois, mieux caractérisés, auxquels des variétés nombreuses viennent se rapporter.

Le premier type nous montre un grand nombre d'instruments dont le corps, plus ou moins allongé, est prismatique et terminé par un tranchant arrondi. La ligne qui limite le coupant est souvent elliptique, quelquefois elle est semi-circulaire. Il y a ici de telles variétés, que l'on passe, par une série d'intermédiaires, de la forme de la hache à celle de la lame et du ciseau. Ces instruments sont creux intérieurement et présentent une tige centrale diversement façonnée.

La tige est d'abord arrondie à l'extrémité supérieure, puis elle devient hexagone à partir du crochet latéral. Ce qui constitue le caractère distinctif du premier type des hachettes de bronze, c'est la présence d'un anneau ou anse, servant sans doute à suspendre l'instrument, ou à le fixer solidement à une hampe.

Le second type offre encore une tige creusée intérieurement, mais la boucle latérale manque constamment. Cette forme, moins répandue que la précédente, présente dans sa fabrication des précautions non moins grandes. Les flancs coupés à angles, et s'en allant en décroissant jusqu'à la ligne du tranchant, sont à vive arête et symétriquement taillés. Si le corps n'était pas creusé à l'intérieur, nous comparerions volontiers

cette variété de haches à un de ces ciseaux de fer dont se servent aujourd'hui les sculpteurs pour dégrossir la pierre ou le marbre. Le troisième type, dont nous esquisserons aisément la forme, mais dont la bizarrerie a longtemps exercé la patience des antiquaires et l'exercera longtemps encore, sans doute, se montre plus fréquemment que les deux premiers. La tige centrale est solide, et les bords en sont relevés d'un bourrelet qui commence au milieu et descend en mourant vers les deux extrémités. Ce bourrelet offre parfois une saillie considérable, et quelques suppositions que l'on établisse, il n'est pas facile d'en déterminer l'usage. On voit des haches de cette dernière espèce se terminer par deux tranchants de même largeur; la plupart cependant ont une extrémité plus étroite que l'autre.

Rappelons maintenant les diverses opinions émises sur la destination de ces sortes d'instruments, et les objections qui ont été opposées aux usages présumés par les antiquaires. L'Encyclopédie a résumé parfaitement les recherches faites à ce sujet, et Mongez, l'auteur de l'article, a proposé une nouvelle solution que nous indiquerons, mais qui n'est pas plus décisive que celles qui l'ont précédée et qui l'ont suivie.

Quelques auteurs ont prétendu que ces instruments devaient être regardés comme des pointes de flèche, ou comme des fers de lance; ils n'en ont cependant nullement la forme, et leur emploi eût été, de cette façon, difficile, pour ne pas dire impossible. D'autres y ont vu des têtes de catapultes; mais, à bien considérer nos bronzes celtiques, on comprendra aisément que de semblables têtes eussent été par trop inoffensives. D'autres ont avancé que c'étaient des instruments de sacrifice chez les Romains, sans faire attention que nous connaissons assez exactement, par les monuments figurés, les instruments de cette nature chez les Romains et chez les Grecs; jamais on n'a remarqué entre les uns et les autres le moindre trait de ressemblance.

On a dit encore que c'étaient des ciseaux ou des coins, servant à tailler et à polir les pierres dont on construisait les murs d'un camp. Qui croira que les soldats en présence de l'ennemi, cherchant un abri passager contre des attaques imprévues, se seront amusés à tailler et à polir des pierres? Quelles opinions n'ont pas été avancées dans cette matière? Les uns ont voulu y reconnaître des haches d'armes, des coins, qui, enfoncés entre les joints des pierres d'un rempart, aidaient à l'escalader; des dents de roue pour bander les balistes. D'autres, et parmi eux M. de Gensane, dans son Traité de la fonte des mines, pensent qu'ils servaient à fixer le travail des mineurs, et qu'on les enfonçait à ce dessein dans le toit ou dans les parois des filons.

Après les opinions militaires et industrielles sont arrivées les explications agronomiques. Si quelques personnes ont reconnu là des outils de menuiserie ou de charronnage, d'autres, en bien plus grand nombre, ont regardé ces instruments comme des dents de herse, comme une sorte de bêche ayant servi à enlever les terres qui s'attachent au soc de la charrue en labourant. Quelles suppositions n'a-t-on pas imaginées? Ce sont des armes de guerre, et uniquement des armes offensives, a-t-on crié bien haut. Ce sont des instruments de cuisine et uniquement affectés aux besoins domestiques, ont répondu les autres avec la même chaleur. Vous avez tort, tous sans exception, ont dit les auteurs de l'Encyclopédie; écoutez: Les soldats portaient un certain nombre de ces coins de bronze pendus à leur ceinture par l'anse ou l'anneau que l'on voit à tous; ils y enfonçaient les piquets de bois destinés à retenir les cordes des tentes; ces coins de métal n'étaient ajoutés aux piquets de bois que pour faciliter leur entrée dans les terrains durs et pierreux.

M. Mangon de la Lande, dans un mémoire publié dans les *Annales de la Société des antiquaires de l'Ouest*, est l'auteur d'une nouvelle théorie. Il suppose ces coins de bronze adaptés à un long manche de bois, et les fait agir, tantôt comme marteau, tantôt comme hache, pour couper et travailler le bois. Il y voit surtout un usage avantageux pour les soldats qui, dans les continuelles vicissitudes de l'emplacement des camps, trouvaient commodément à faire des provisions de bois dans les forêts voisines.

Nous avons exposé toutes ces opinions, quelque singulières, quelque contradictoires qu'elles soient, pour faire sentir combien un pareil sujet est rempli d'incertitudes. On se persuade sans peine, dans cette question comme dans toutes les questions philosophiques soumises à notre examen, que l'inconnu peut recevoir mille interprétations contradictoires, et que l'imagination, à défaut de la science, est fertile en expédients. Nous ne chercherons pas à grossir davantage cet exposé, déjà trop long; encore moins tenterons-nous les hasards d'une explication nouvelle. Nous sommes convaincus que, pour les haches de métal, il faut agir comme pour les haches de silex, c'est-à-dire qu'il faut admettre une destination multiple. Plusieurs opinions des auteurs touchent peut-être à la vérité; elles sont fausses en ce qu'elles sont trop exclusives. Il ne répugne nullement d'admettre que ces instruments remarquables se changeassent en armes terribles dans les mains du soldat, servissent au sacrifice entre les doigts des druides, et fussent employés à ces usages sans cesse renaissants de la vie privée entre des mains moins nobles.

Nous allons clore cette dissertation sur les haches celtiques par une indication rapide qui la complétera. On a trouvé dans plusieurs localités des moules d'argile, dans lesquels ont été fondus ces instruments. Ce fait est digne d'attention, parce qu'il éclaircit grandement la question d'origine. La plupart des moules étaient eux-mêmes de bronze et composés de deux pièces faciles à sépa-

rer, semblables à ces moules assez grossiers dont on se sert vulgairement pour couler des instruments de cuisine. On a trouvé de ces sortes de moules en Angleterre, en Allemagne, sur les bords du Rhin et en France. Dans certaines localités, on a mis à découvert des scories, des fourneaux, des débris de creusets, des portions de bronze et de cuivre, en un mot tous les instruments usités dans les manipulations de cette nature. Nous citerons un seul fait; il suffira pour montrer les résultats, qui sont aujourd'hui nombreux, dans cette partie du domaine de la science des antiquités celtiques. Une fonderie a été trouvée, en 1821, dans le département de la Manche, par un cultivateur d'Anneville-en-Saire. M. de Gerville s'empressa de visiter les lieux; il vit, parmi plusieurs objets de différentes formes, une cuiller de fer contenant un culot de bronze du poids d'un kilogramme. Ce métal avait été mis en fusion, et avait pris la forme de la cuiller; le tout était entouré de cendres et de charbon. Ces restes, intéressants pour l'archéologie qui surprenait, pour ainsi dire, le secret de la fabrication sur le fait, étaient accompagnés d'autres fragments qui confirmaient dans la pensée que ce lieu avait été un centre d'opération.

HACHÉES (Moulures). — Les *dents de scie*, ornement fort commun dans les édifices du XII^e^ siècle, sont quelquefois désignées sous le nom de *moulures hachées*. Les antiquaires anglais les appellent ainsi : *Hatched-moulding*.

HACHURES. — On appelle *hachures* des lignes parallèles ou croisées, tracées sur un dessin ou sur une peinture, pour marquer les ombres, ou même quelquefois pour rendre un fond uni et transparent. Les peintres sur verre ont ordinairement procédé par hachures au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle; il en est de même des peintres à fresque. Dans les tableaux les plus anciens qui forment la décoration de nos églises, on voit que les artistes marquaient toujours les ombres de cette manière, et indiquaient ainsi les parties les moins claires, de sorte que ces mêmes parties ne perdaient pas leur translucidité et leur légèreté. Cette méthode a été abandonnée au XV^e^ siècle, et depuis on y a eu recours fort rarement. C'est donc un bon caractère, qui peut nous aider à reconnaître certains tableaux d'une époque douteuse et servir à les rapporter à l'âge auquel ils appartiennent en réalité.

Nous devons dire ici quelques mots des hachures qui ont été imaginées au siècle dernier, pour désigner les couleurs héraldiques du blason. Ces hachures sont des lignes parallèles, légèrement creusées, et auxquelles on attribue, par convention, une signification héraldique, bien connue de tous ceux qui s'occupent du blason et de la connaissance des armoiries. La présence des hachures sur les écussons indique une époque moderne. C'est un signe qui ne trompera pas sur l'âge que l'on doit attribuer à certaines armoiries qui se trouvent placées dans des chapelles ou dans des églises. Cette remarque peut être également utile à ceux qui travaillent à la restauration des monuments religieux. Quand ils auront à réparer ou à restituer des écussons armoriés, ils auront soin de n'y point représenter les couleurs par des hachures, lorsqu'ils voudront faire sculpter des écussons dans le style des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles. Voici la manière dont les hachures sont disposées pour figurer les couleurs. *Horizontales*, elles signifient *bleu azur ; verticales*, rouge ou *gueules ; croisées* carrément, noir ou *sable ; diagonales* de droite à gauche de l'écusson, vert ou *sinople*; *diagonales* de gauche à droite, violet ou *pourpre*.

HADRIANÉES. — Lorsque l'empereur Hadrien se montra plus favorable à la religion chrétienne, on construisit des édifices à l'usage du culte nouveau, et qui furent connus sous le nom d'*Hadrianées*.

Les antiquaires romains ont appelé *Hadrianæum*, ou tombeau de l'empereur Hadrien, l'un des monuments les plus remarquables dont ce prince ait embelli la ville de Rome. Dans les temps modernes on en a fait une forteresse, connue aujourd'hui sous le nom de Château-Saint-Ange.

HAGIOSIDÈRE. — Chez les Grecs qui sont sous la domination des Turcs, l'usage des cloches étant défendu, on se sert d'un fer avec lequel on fait du bruit pour assembler les fidèles à l'église, et ce fer s'appelle Hagiosidère, de deux mots grecs qui signifient *fer sacré*. Magi donne la description d'un *hagiosidère* qu'il a vu : il dit que c'est une lame de fer large de quatre doigts et longue de seize, attachée par le milieu à une corde qui la tient suspendue ; on frappe sur la lame avec un marteau de fer pour faire du bruit. Lorsqu'on porte le saint sacrement aux malades, celui qui marche devant le prêtre porte un *hagiosidère*, sur lequel il frappe trois fois de temps en temps.

HARMONIE. — L'harmonie en architecture est l'accord parfait qui règne entre les différentes parties d'un édifice. Les monuments des anciens sont généralement fort remarquables sous le rapport des proportions et de l'harmonie. Les édifices sacrés du moyen âge offrent communément beaucoup d'harmonie entre les divers membres qui en constituent le corps. L'ensemble et les détails sont établis dans de justes dimensions, de manière à satisfaire à la fois l'œil et la raison. *Voy.* Accord, Ensemble, Détails. La Sainte-Chapelle, à Paris, est un modèle sous le rapport de l'harmonie et de la grâce des proportions. Ce qui manque à plusieurs des édifices modernes, c'est précisément la justesse dans les proportions et l'accord entre les parties principales. Nous n'exceptons pas, sous ce rapport, certaines constructions où l'on a essayé de faire revivre le style ogival. Ces dernières sont plus irréprochables dans l'exécution des détails que dans la distribution des parties essentielles.

HARPES. — Les *harpes*, *amorces* ou *pierres*

d'attente, sont des pierres taillées en saillie à l'extremité d'un mur pour servir de liaison au mur qui doit suivre. On donne le même nom aux pierres qui, dans une *chaîne*, dépassent alternativement les autres sur la longueur.

HAUBERT. — Le haubert était une armure défensive fort usitée au moyen âge, et composée de chaînons ou de mailles de fer : c'est pourquoi on le désignait aussi sous le nom de *cotte de mailles*. Il était fait de manière à couvrir le corps entièrement, à l'exception du visage. On en voit des modèles fréquemment dans les monuments sculptés ou peints. Les chevaliers y sont figurés vêtus du haubert. Cette armure était à l'épreuve de l'épée ; mais elle ne l'était pas de la lance. Pour se garantir contre cette arme dangereuse, on portait une espèce de cuirasse sous le haubert. Les chevaliers seuls portèrent le haubert jusque vers la fin du XIII^e siècle. A partir de cette époque, on l'abandonna pour prendre une armure de fer plein. Sa pesanteur la fit également abandonner. Il n'est pas rare de rencontrer, dans nos monuments religieux, des statues et des images vêtues de cette armure de chevalier en fer plein. La statue de saint Michel est ordinairement vêtue de cette manière. Il en est de même des statues en pierre ou en marbre couchées sur des tombeaux.

HAUT-APPAREIL. — C'est la même chose que *grand appareil* (Voy. APPAREIL). Ce mot vient de ce que l'appareil est désigné d'après la hauteur des pierres.

HAUTE-LICE. — Espèce de tapisserie de soie et laine, qui représente de grands et de petits personnages, ou des paysages avec toutes sortes d'animaux. Elle est ainsi nommée de la disposition de la chaîne, qui est tendue perpendiculairement de haut en bas ; ce qui la distingue de la basse-lice, dont la chaîne est mise sur un métier placé horizontalement. *Voy.* TAPISSERIE, TISSU, ÉTOFFE.

HAUTEUR.—(*Moyen de calculer facilement la hauteur d'une église.* Calculer la hauteur des voûtes d'une église, au moyen des oscillations des lampes suspendues à ses voûtes. — La solution de ce problème est basée sur les propriétés du *pendule*. Or, il est constaté par l'observation, qu'en France la durée des oscillations d'un pendule qui a environ un mètre de long, est d'une seconde de temps, et par le calcul on démontre que les durées des oscillations de pendules divers sont entre elles comme les racines carrées des longueurs de ces pendules. Si, par exemple, on a deux pendules A et B, que la durée des oscillations du premier soit d'une seconde et sa longueur d'un mètre ou 100 centimètres, et que l'on veuille calculer la longueur du pendule B, dont les oscillations ont trois secondes de durée chacune, on fera ce raisonnement : — La racine carrée de 100, longueur du pendule A, est 10, la racine carrée de la longueur de B, dont les oscillations sont trois fois plus lentes, est donc de 3 fois 10 ou 30, dont le carré est 900. Ce dernier nombre 900 centimètres ou 9 mètres, exprime la longueur du pendule B.

Supposons maintenant qu'étant muni d'une montre on observe que la lampe suspendue à la voûte d'une église fait 15 oscillations en une minute, ou une oscillation en quatre secondes.

Raisonnant comme ci-dessus, on dira : 10 centimètres étant la racine carrée de la longueur d'un pendule à secondes, 4 fois 10 ou 40 centimètres sera la racine carrée de la longueur du pendule dont les oscillations sont 4 fois plus lentes ; le carré de 40 est 1600 cent. ou 16 mètres (48 pieds); telle sera l'expression de la hauteur de la voûte de l'église, après qu'on y aura ajouté celle de la lampe même au dessus du pavé.

Règle générale. — Multipliez par 10 centim. le nombre des secondes pendant lesquelles la lampe fait une oscillation ; faites le carré du produit, et le résultat exprimera en centimètres la hauteur cherchée de la voûte, en y ajoutant la hauteur de la lampe au-dessus du pavé.

HEAUME. — Le heaume est une ancienne arme défensive que les chevaliers portaient sur la tête, tant à la guerre que dans les tournois : on l'a employé comme ornement ou timbre sur les écus des armoiries. Sous François I^{er}, on l'appelait *armet*. Le heaume couvrait le visage, et il n'y avait qu'une ouverture à l'endroit des yeux, garnie de grilles et de treillis, qui servait de visière. Dans les tournois, on donnait le heaume pour prix à celui qui avait le mieux fait du côté des tenants, parce que c'est la première des armes défensives ; tandis que l'on donnait une épée à celui qui avait vaincu du côté des assaillants, parce que l'épée est la première des armes offensives. Beaucoup de figures, dans nos églises du moyen âge, ont la tête couverte du heaume.

HÉBRAIQUE (L'ART). — En plusieurs endroits de ce *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, nous avons traité, en passant, de l'art chez les Hébreux. *Voy.* ARCHE, ARCHITECTURE, TEMPLE. Nous devons en traiter ici dans son ensemble. Sans admettre le sentiment de certains écrivains qui ont considéré l'art hébraïque comme ayant eu la plus grande influence sur la naissance et les premiers développements de l'art chrétien, nous ne saurions nous refuser à croire que le premier n'ait exercé une action quelconque sur le second. Il suffirait d'ailleurs, pour s'en convaincre, de se rappeler des faits historiques, comme celui de Justinien, qui s'écriait, après avoir bâti le temple de Sainte-Sophie de Constantinople. « O Salomon ! je t'ai vaincu ; » parole qui montre que l'on se préoccupait toujours de la magnificence déployée par Salomon dans le temple de Jérusalem. Ce n'est pas sans restriction que l'on peut admettre la belle image de Châteaubriand sur *les deux mondes historiques séparés par la croix*, sur *le déclin qui s'arrête au Christ*, et sur *le progrès qui commence avec lui*, quand il s'agit des beaux-arts et des œuvres d'architecture en particulier.

Winckelmann, dans son *Histoire de l'art*, convient que « les notions que l'Ecriture sainte nous donne des images sculptées et fondues sont fort antérieures à tout ce que nous savons des Grecs sur cet objet, et que les figures ordinairement taillées en bois, et les statues jetées en bronze ont toutes leur dénomination dans la langue hébraïque. » Mais, au lieu d'en tirer une déduction en faveur de l'antiquité et du progrès de l'art chez les Hébreux, il passe légèrement sur ces considérations et consacre à peine quelques lignes à l'art des Hébreux. Il termine même par une conclusion qui ne saurait être acceptée : « Tout ce que nous savons de l'art des Hébreux, c'est que, dans les temps les plus florissants de leur monarchie, ils faisaient venir des artistes de Tyr et de Sidon pour exécuter leurs grands ouvrages : d'où l'on pourrait tirer l'induction que les beaux-arts, considérés comme superflus à la vie humaine, « n'étaient pas exercés par ce peuple. »

Dans son *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (tom. II, pag. 347 et suiv.), Châteaubriand constate qu'il ne reste rien de l'architecture primitive des Juifs à Jérusalem, si ce n'est « la *piscine probatique*, desséchée et à demi-comblée, nommée par Josèphe *stagnum Salomonis*, réservoir long de 150 pieds et large de 40, servant à la purification des brebis destinées aux sacrifices, et aux bords de laquelle Jésus-Christ dit au paralytique : *Levez-vous, et emportez votre lit.* » Or, cette construction à ras de terre, pourrait tout au plus donner l'idée de l'appareil employé par les Hébreux. Les autres monuments dont les traces subsistent encore appartiennent, selon le même écrivain, aux ères grecque ou romaine, sous le paganisme ou sous le christianisme.

Quoi qu'en dise Winckelmann dans son *Histoire de l'art* (tom. Ier, pag. 4), les Hébreux cultivaient les arts dès la plus haute antiquité. Mais ce fut surtout sous le règne des fils de David que l'art brilla du plus grand lustre chez eux. Nous trouvons, en effet, au livre des Rois une longue nomenclature des objets en bronze et en or qui furent exécutés pour le temple, par l'ordre de Salomon. La conception seule du temple et des dépendances de ce vaste monument indique déjà des idées fort avancées et une culture remarquable des beaux-arts. Est-il possible de former le plan d'un édifice aussi complexe et aussi étendu, sans avoir préalablement des connaissances approfondies dans le grand et difficile art de bâtir? Ne faut-il pas également d'habiles ouvriers en métaux pour exécuter l'autel et la table d'or pour les pains, les dix chandeliers de fin or, au-dessus desquels il y avait des fleurs de lis, et des lampes d'or, les pincettes d'or, les vases à mettre de l'eau, les fourchettes, les coupes, les mortiers et les encensoirs d'un or très-pur, jusqu'aux gonds d'or des portes de la maison intérieure du Saint des saints, et de la maison du temple?

Les ornements qui entrèrent dans la décoration des palais de Salomon annoncent encore des progrès considérables dans la pratique des arts. Ne peut-on tirer la même conséquence de l'exécution du fameux trône de Salomon en or et en ivoire?

Les Hébreux ont dû continuer à cultiver les arts dans leurs différentes branches, sous les successeurs de Salomon, puisque nous voyons dans leur histoire que les peuples voisins pillèrent souvent les richesses de Jérusalem, et que les objets consacrés au culte furent toujours renouvelés par des artistes indigènes.

Les versets 9 et 11 du chapitre XXVIII de l'Exode nous montrent que les Juifs connaissaient l'art de la gravure en pierres fines. *Vous prendrez*, y est-il dit, *deux pierres d'onyx, où vous graverez les noms des enfants d'Israël; vous y emploierez l'art du sculpteur et du lapidaire; vous enchâsserez les pierres dans l'or.* Au verset 28 du chapitre XXXVIII de l'Ecclésiaste, attribué à Salomon, on lit : *Celui qui grave les cachets diversifie ses figures par un long travail.*

De nombreux commentateurs de la sainte Ecriture ont pensé, avec beaucoup de vraisemblance, que le Seigneur avait interdit aux Juifs l'exercice de la sculpture et de la peinture, seulement dans la configuration des idoles. Cette interprétation s'appuie sur d'assez nombreux passages de la Bible. Nous conviendrons cependant que les livres saints, en général, se montrent peu favorables à l'exercice de la sculpture et de la peinture.

Quant au travail de l'ivoire, qui embrasse à la fois la sculpture et la confection des lits, meubles, etc., en ivoire, et surtout la marqueterie, genre de travail où les orientaux excellaient et excellent encore, on trouverait dans la Bible, comme plus tard chez les Grecs et chez les Romains, d'innombrables témoignages de l'emploi, en Palestine, de ces dents d'éléphant que les flottes de Salomon lui rapportaient de Tharsis. Nous citerons seulement le trône de Salomon, la maison *ornée d'ivoire* qu'Achab fit faire (III *Reg.* XXII, 39), les maisons d'ivoire, *a domibus eburneis*, citées dans les psaumes, les cordons de fin lin passé dans des anneaux d'ivoire (*Esther*, I, 6), les lits d'ivoire dont le prophète Amos, qui vivait 800 ans avant l'ère vulgaire, reprochait l'usage à ceux qui vivaient à Sion, dans l'abondance de toutes choses (*Amos*, VI, 1 et 4), etc., etc.

Le commerce de cette matière est encore constaté par le verset 15 du chapitre XXVIII d'Ezéchiel : *Les enfants de Dedan ont trafiqué avec vous; ils vous ont donné en échange de vos marchandises des dents d'ivoire et de l'ébène.*

Les monuments de la Judée, les ornements de Jérusalem, devinrent la proie des Babyloniens. La population juive fut transplantée, en partie, dans la Chaldée. La ville de David fut détruite : *Sion quasi ager arabatur*, dit Jérémie.

Une nouvelle ère de prospérité s'ouvrit pour le peuple de Dieu, lorsque Cyrus brisa les liens de la captivité. Les Juifs, sous la

conduite de Zorobabel, relevèrent le temple du vrai Dieu et rétablirent les murs de Jérusalem. Le temple bâti par Zorobabel, après la captivité, quoique situé sur un emplacement autre que celui de Salomon, fut élevé sur le même plan et avec des dispositions architecturales et d'ornementation semblables en tous points à celles de l'ancien édifice, qu'il s'agissait avant tout de reproduire, et non d'améliorer. L'impatience de jouir de ce sanctuaire fut telle chez les Juifs rendus à leur indépendance, que les travaux identiques à ceux auxquels Salomon, malgré l'immensité de ses ressources, consacra sept années, furent terminés en quatre ans.

Tous ces faits, que nous avons simplement énumérés, sans entrer dans aucun détail de discussion, prouvent évidemment la fausseté de l'opinion soutenue par Winckelmann, à savoir que *les beaux-arts n'étaient pas exercés par le peuple hébreu.* (*Hist. de l'art.*, tom. Ier, pag. 201.)

HÉLICE. — Ce mot vient du grec et signifie circonvolution ou spirale. Dans l'architecture antique, on appelle *hélices* les petites volutes qui se joignent au milieu de chacun des pans du chapiteau corinthien, sous le tailloir ou abaque. Dans les monuments du XVIe siècle et de la Renaissance, on voit quelquefois des espèces de meneaux ou d'encadrements d'arcatures tracés en hélices sur les piliers ou les colonnes. On en voit un curieux exemple dans les ruines admirables de l'église collégiale des Roches-Tranche-Lion, au diocèse de Tours.

Quelques colonnes de la période romano-byzantine ont des cannelures en hélice. Cette singularité se retrouve assez souvent aux colonnettes dont le fût est très-orné.

HÉMICYCLE.— C'est une construction ou une partie de construction dont le plan décrit un demi-cercle. *Voy.* Abside, Chevet, Rond-point.

On se sert encore de cette expression en parlant des arcs, des voûtes en berceau, des cintres qui les forment, quand les voûtes ont leur plein cintre et font un parfait demi-cercle.

HENNIN. — Le hennin est une espèce de bonnet à deux cornes très-élevées, dont se servaient les femmes au XIIIe et au XIVe siècle, pour se couvrir et s'orner la tête. Il y en a de magnifiques exemples aux vitraux de la cathédrale de Tours, dans la galerie du transsept septentrional. Quelques auteurs pensent que cette coiffure est moins ancienne et qu'elle a été mise à la mode en France par Isabeau de Bavière, femme de Charles VI. Les prédicateurs parlèrent fortement du haut de la chaire contre cette mode ridicule et extravagante. Ils réussirent seulement à faire déserter leurs sermons. Un religieux carme prêchait avec plus de vivacité que les autres: il ne fut pas plus heureux. « Après son départ, dit Paradin, les femmes relevèrent leurs cornes, et firent comme les limaçons, lesquels, quand ils entendent quelque bruit, retirent et resserrent tout bellement leurs cornes; ensuite, le bruit passé, ils les relèvent plus grandes que devant : ainsi firent les dames; car les hennins ne furent jamais plus grands, plus pompeux et plus superbes qu'après le départ du carme. »

HÉRALDIQUE (Art ou Science). — La science héraldique traite du blason et des anciens tournois des chevaliers. *Voy.* Blason. *V.* surtout le *Dictionnaire d'Héraldique* publié par M. l'abbé Migne dans son *Encyclopédie.*

HERSE. — Espèce de charpente ou de construction en bois fort compliquée, hérissée de pointes très-nombreuses, destinées à supporter des cierges, des armoiries et des chiffres ou monogrammes. La herse servait à recouvrir le cercueil ou le cénotaphe dans les cérémonies funèbres. Au nombre des cérémonies les plus touchantes qui se pratiquaient autrefois à la sépulture des morts, il n'y en avait pas de plus touchante que celle que l'on désignait sous le nom d'*obit* solennel. Les prières étaient chantées au chœur avec beaucoup de lenteur et de gravité. Le corps du défunt était placé sous une immense herse, ornée de devises héraldiques, d'armoiries, et chargée de lumières ardentes : c'était à la fois un emblème de la résurrection glorieuse et une marque de la haute dignité du personnage dont on faisait les funérailles. Quoique la coutume d'allumer des cierges autour du cercueil des morts soit très-ancienne, il n'est pas probable qu'on ait fait usage de ces herses pompeusement ornées et chargées de mille lumières avant la fin du XIVe siècle. Jusqu'à présent on n'en connaît pas de vestiges qui indiquent une époque plus reculée; mais, en compensation, nous possédons un grand nombre de descriptions et même de dessins, relatifs aux herses usitées au XVe siècle. Dans plusieurs livres d'église renfermant l'office des morts, on trouve la figure de herses plus ou moins considérables et décorées.

Montfaucon, dans son grand ouvrage intitulé *Monuments de la monarchie française*, a donné une longue description de l'enterrement de la reine Anne de Bretagne, morte en 1514. La planche Ire représente le corps de la reine, revêtu de ses habits royaux et couché sur un lit d'apparat, à côté duquel sont des flambeaux allumés; aux cierges sont attachés des écussons armoriés. A la tête, il y a également un écusson, tandis qu'aux pieds du lit, il y a une banquette, avec une croix et un bénitier. La planche IIe représente le corps de la reine mis dans le cercueil. La planche IIIe représente le lit d'apparat, avec le cercueil couvert d'un ample drap mortuaire, sur lequel est tracée une grande croix ; on voit sur cette croix la couronne et le sceptre; autour du lit, il y a toujours les mêmes chandeliers et les mêmes écussons que nous avons déjà mentionnés, mais la frange du couronnement est ornée également d'écussons armoriés. La IVe planche représente la herse ou la *chapelle ardente*, dressée dans l'église de Saint-Sauveur de Blois. La herse, appuyée sur quatre

piliers, était couverte de velours noir et surmontée de quatre doubles croix. Chaque croix était accompagnée de cinq cierges, et le nombre entier des cierges allumés était au moins de deux mille. Le cercueil, placé juste au centre, était recouvert d'un drap funéraire orné d'une croix, et on avait mis dessus un crucifix, une couronne et deux sceptres. Plusieurs chandeliers isolés étaient encore placés autour de la herse, avec divers écussons. La planche v° représente le cercueil porté en procession. On y aperçoit le portrait de la reine, surmonté d'un dais d'apparat. La planche vi° représente la herse élevée dans l'église de Notre-Dame de Paris. Cette herse était encore plus splendide que celle de Blois. La partie supérieure ou plafond était surmontée de pinacles ou de croix disposées en forme pyramidale, et soutenant environ 3000 cierges. Le plan de la herse était en forme de croix, avec quatre pignons et douze clochetons. L'effigie de la reine était figurée sur le cercueil. Dans toutes ces planches on remarque un grand nombre de moines et de religieux de tout ordre, à genoux autour du catafalque et priant. La planche vii° représente la herse élevée dans l'église abbatiale de Saint-Denis, où la reine fut inhumée. Elle est entièrement semblable à celle de Notre-Dame. La planche viii° représente une herse élevée dans l'église de Nantes, où le cœur de la reine fut transporté solennellement pour y être déposé auprès du tombeau de son père et de sa mère. Il y a quelques particularités dignes d'être remarquées à cette dernière herse : chaque croix est terminée par une bannière, surmontée d'une couronne royale. Sur le tympan de chacun des grands pignons, on voit une hermine, emblème de la reine Anne de Bretagne, avec cette inscription : A MA VIE; cette devise signifie que l'hermine est si pure, qu'elle aime mieux mourir que de se souiller. On connaît cette autre légende, qui exprime plus clairement encore la même pensée : *Potius mori quam fœdari*. Le cœur de la reine, déposé dans un vase d'argent, était placé au milieu de la herse, recouvert d'un voile blanc, avec cinq chandeliers isolés, portant des écussons armoriés.

La richesse des herses funéraires était tellement en rapport avec la position des personnes et la dignité des personnages, que les antiques coutumes d'Angleterre, sous ce rapport, survécurent aux changements opérés sous les règnes d'Edouard VI et de la reine Elisabeth. Ces usages remarquables, fondés sur les pratiques et les croyances catholiques, sont même en vigueur encore de nos jours pour la sépulture des grands personnages.

Il existe aussi des herses fixées à demeure sur la tombe de certains personnages. Elles sont disposées de manière à recevoir le drap mortuaire et plusieurs cierges tout autour. M. Pugin dit, dans son *Glossaire des ornements ecclésiastiques*, en avoir trouvé deux seulement, qui subsistent présentement. Le plus connu de ces vieux monuments est la herse dans la chapelle de Beauchamp (Warwick), qui est formée de tiges rondes de fer, avec le sommet des tiges émaillé; l'autre est en fer travaillé, sur le tombeau des Marmion, dans l'église de Tanfield, près de Ripon, dans le comté d'York. M. Bloxam en a signalé d'autres dans son Glossaire, notamment dans l'église de Bedell, dans le même comté d'York.

HERSE. — On trouve encore le mot de herse, *hercia*, dans les anciens inventaires du mobilier des églises et dans les vieux livres liturgiques, pour indiquer une espèce de chandelier garni de pointes nombreuses, en usage dans les églises, non-seulement pour les cérémonies funéraires, mais encore en beaucoup d'autres cérémonies religieuses, notamment pour l'office des ténèbres, durant la semaine sainte. On peut consulter, à ce sujet, le Glossaire de Du Cange, au mot HERCIA et HERCHIA. On lit dans les Constitutions de Lanfranc le passage suivant : *Feria quinta tot candelæ accendantur ante altari quot antiphonas et quot responsoria cantare oportet. Finitis tribus orationibus, sedentes psallant singuli silenter quindecim psalmos absque* Gloria Patri, *cum capitulis et collectis consuetis. Ad* Pater noster, *prosternant se super formas, et abbate signum faciente, surgant. Inter psallendum et ante Nocturnum pulsentur signa sicut in duodecim lectionibus. Pulsatis omnibus signis, inchoet hebdomadarius antiphonam* Zelus domus tuæ : *cum incipiunt psalmum, petant veniam super formas, et ad Matutinas et Laudes similiter per singulas antiphonas, et singula responsoria exstinguantur singulæ candelæ. Lectiones sine* Jube, Domine, *vel* Tu autem, *legantur. Primæ tres de Lamentationibus Jeremiæ sine cantu, et alphabetis præscriptis. In secundo Nocturno de expositione psalmi :* Exaudi, Deus, orationem cum deprecor. *In tertio de Epistola Pauli* Convenientibus vobis, *antiphonæ omnes et versiculi absque finis melodia. In matutinis laudibus cum incipiunt psalmum* Laudate Dominum de cœlis, *vadant magistri inter infantes, qui et versi sint ad priores, sicut et ipsi infantes. Juvenes vero qui in custodia sunt, mixtim sint in ordine seniorum. Candelæ exstinguantur in toto monasterio præter unam, quæ in choro ardeat, quæ et ipsa cantore incipiente antiphonam* Traditor autem *exstinguatur. Finita antiphona, curvantur super formas sub silentio dicentes,* Kyrie eleison, Pater noster : *preces* Ego, dixi Domine; *psalmum* Miserere mei, Deus, *solum, sine* Gloria Patri; *collectam* Respice, quæsumus, Domine; *signoque facto ab abbate vel priore, surgentes inclinent sicut solent, ante et retro, et stet unusquisque in loco suo usquequo magister infantum laternas accensas in chorum deferat, et ipsis infantibus tribuat ; secretarius quoque accendat lumen ante altare unde juvenes laternas suas accendant.* (Voy. CHANDELIER).

HERSE. — Dans les constructions militaires et les châteaux fortifiés, la herse était une sorte de grille, glissant dans des rai-

nures verticales, et que l'on pouvait faire tomber brusquement en interceptant ainsi tout à coup le passage au travers de la porte où elle se trouvait alors placée. Les herses étaient connues des Romains sous le nom de *cataractæ*

HEXASTYLE. — Cette expression s'applique aux monuments d'architecture antique qui ont six colonnes de front. Les temples de l'Honneur et de la Vertu, à Rome, étaient *hexastyles*.

HIÉRATIQUE. — L'art hiératique ou sacré est celui qui porte fortement empreinte l'influence des caractères primitifs que l'on peut considérer comme ses caractères essentiels. Les artistes qui ont contribué à l'exécution des œuvres de cette nature ont été sous l'influence de certaines conditions, qui font qu'elles portent toutes un cachet propre à les distinguer. L'originalité n'est pas le propre des œuvres hiératiques : on y retrouve plutôt la forte direction générale qui apparaît dans toutes, sans exception. Les traditions religieuses y ont trouvé une sorte de consécration, et les types religieux s'y reproduisent avec les mêmes données. Les formes principales y sont pour ainsi dire immuables : c'est le thème auquel l'artiste ne peut faire subir que de légères variations.

Les arts ont tous eu leur époque hiératique, et les ouvrages de cette époque sont plus ou moins remarquables : ils sont toujours fort précieux, au point de vue historique et archéologique

Les compositions hiératiques sont toujours naïves ; on n'y voit aucun apprêt, et la nature y est rendue avec la plus grande simplicité, et quelquefois avec une ignorance des ressources techniques qui n'est pas sans charme. Ces œuvres sont donc plus importantes au point de vue scientifique qu'au point de vue artistique proprement dit.

Les peintures des catacombes chrétiennes offrent un immense intérêt aux antiquaires, comme œuvres hiératiques. C'est une source inépuisable d'observations de tout genre. Il en est de même, quoique d'une époque bien plus rapprochée de nous, des verrières peintes du XII[e] siècle et du commencement du XIII[e] siècle. Ces verrières sont pleines d'attrait et de poésie. Ce qui en fait le charme, c'est la naïveté et le caractère hiératique. Vouloir aujourd'hui reproduire dans nos vitraux modernes cette naïveté, c'est tenter l'impossible. Respectons et étudions les œuvres hiératiques de l'art chrétien ; inspirons-nous de ce qu'elles ont de beau et d'admirable : nous ne réussirons jamais à les faire revivre dans nos modernes tableaux, parce que la naïveté ne saurait appartenir aux époques artistiques aussi avancées que celle à laquelle nous appartenons.

Les vrais amis de l'archéologie chrétienne apprécient justement le mérite des restes de nos vieux monuments hiératiques. On peut même dire qu'il n'y a que les antiquaires éclairés qui sachent les apprécier convenablement et à leur valeur. Les archéologues, comme il y en a tant aujourd'hui malheureusement, qui sont à peine initiés à la connaissance de nos antiquités ecclésiastiques, et qui en raisonnent avec une hardiesse qui est chez eux toujours de la témérité, ne sont pas assez instruits pour en comprendre le mérite.

HIÉROGLYPHES. — L'écriture hiéroglyphique des anciens Egyptiens a longtemps été indéchiffrable. Malgré les nombreuses tentatives faites à ce sujet à diverses époques, surtout dans le cours du siècle dernier, elle était demeurée muette : c'était une énigme, et l'Œdipe du P. Kircker n'avait pu la deviner. On pressentait néanmoins que sous ces caractères mystérieux étaient cachés des renseignements précieux, et que chaque monument égyptien couvert d'hiéroglyphes était un livre écrit où l'on pouvait retrouver de magnifiques documents historiques. Il était réservé à notre siècle de découvrir le sens caché derrière les signes hiéroglyphiques, et c'est à un savant français, M. Champollion le Jeune, qu'est due cette découverte. Nous devons ajouter que la religion a été vengée des attaques de l'impiété moderne, à l'aide des résultats obtenus par la science des hiéroglyphes dès ses premiers débuts; de prétendus philosophes, tels que Dupuis, dans ses écrits astronomiques, avaient osé avancer que le récit de Moïse, dans les premiers chapitres de la Genèse, recevait un complet démenti de la part des monuments les plus anciens de l'Egypte. N'était-ce pas, en effet, une bonne fortune pour ces esprits forts que de pouvoir mettre en avant, dans leurs théories irréligieuses, des monuments mystérieux qu'ils reportaient à une antiquité fabuleuse, et qui appuyaient, disaient-ils, leurs théories jusqu'à la plus évidente démonstration? Mais la Providence se rit des tentatives de ces pseudo-philosophes; au moment où ils avaient cru triompher, on lisait les inscriptions séculaires gravées sur ces antiques monuments, et bien loin d'y trouver des preuves contre le récit de la Bible, on y rencontra, à chaque ligne, de nouvelles confirmations de sa vérité et de son authenticité.

Les écrivains romains prétendaient que, déjà de leur temps, les prêtres égyptiens ignoraient le mécanisme de la langue des hiéroglyphes, et le sens des signes symboliques qui recouvrent leurs monuments. Clément d'Alexandrie était l'écrivain qui avait le mieux compris les combinaisons du système épigraphique des Egyptiens, et les *Stromates* de cet écrivain ecclésiastique devaient servir de point de départ à toutes les investigations des érudits modernes; aussi certain passage de son livre fut-il souvent commenté sans être jamais bien compris.

Ce qui a empêché les savants des deux derniers siècles de chercher avec succès l'interprétation des hiéroglyphes, c'est qu'ils pensaient que cette écriture ne se composait que de caractères dont chacun représentait une idée tout entière. Or, cette donnée était tout à fait fausse : on ne put, en

conséquence, que faire des hypothèses. On peut voir, dans l'*OEdipus Ægyptianus* du P. Kircker, tout ce que l'imagination humaine peut faire de suppositions ingénieuses pour interpréter des signes énigmatiques. Avec ces singularités, qui nous paraissent présentement extravagantes, mais qui excitèrent jadis l'étonnement et l'admiration, le P. Kircker réussit à fonder une école. Warburton, s'appuyant sur les ouvrages des auteurs anciens, et discutant, analysant leurs textes, approcha beaucoup plus de la vérité ; mais cependant il resta dans les idées générales et ne résolut aucune difficulté. L'abbé Pluche, doué d'une imagination riche et créatrice, ne fit que des rêves ingénieux, comme le P. Kircker.

Il semblait que les savants fussent condamnés à ne pas sortir de la sphère des hypothèses et des conjectures les plus vagues quand une découverte ouvrit tout à coup un champ vaste et fécond à leur érudition. Des ouvriers français étaient occupés à creuser les fondements du fort Saint-Julien, à Rosette, en Egypte. Ils trouvèrent une pierre qui portait, gravées en creux, trois inscriptions, en trois caractères différents. Les Anglais s'emparèrent de cette pierre et la déposèrent à Londres, au *Bristish Museum*. Bientôt on vit qu'elle était de la plus haute importance. Une des inscriptions était en grec, et apprenait que sur ce bloc était gravé un décret en caractères sacrés ou hiéroglyphiques, en caractères enchoriaques ou populaires, et en caractères grecs. Alors on put commencer une série de travaux qui ont amené les résultats extraordinaires et inespérés que l'on connaît. Pearson et Heine complétèrent et traduisirent le texte de l'inscription grecque, dont M. Ch. Lenormand a donné une nouvelle traduction dans ces derniers temps. M. Sylvestre de Sacy découvrit, dans le texte enchoriaque ou démotique, les groupes de caractères qui désignaient trois noms propres, ceux d'Alexandre, d'Alexandrie et de Ptolémée. Un diplomate suédois, M. Akerblad, démontra que la découverte de M. de Sacy était fondée. Il essaya de former un alphabet, mais il échoua dans son entreprise, parce qu'il crut que le texte de l'inscription était simplement alphabétique, et qu'il pensait trouver le même nombre de voyelles que dans la langue copte actuelle, langue que MM. Etienne Quatremère et Jablonski avaient prouvé être identique à celle qui fut parlée dans l'ancienne Egypte. En 1834, M. Thomas Young essaya une traduction conjecturale de la pierre de Rosette, et la publia dans l'*Archeologia Britannica* ; une seconde version, plus complète, parut ensuite dans le *Musæum criticum* de Cambridge. Mais avec toutes ces données il n'était pas possible encore de débrouiller le chaos des inscriptions égyptiennes : il restait une grave difficulté à surmonter ; il s'agissait de savoir si chaque signe phonétique était l'image d'un objet physique, dont le nom, dans la langue vulgaire, commençait par le son que ce signe lui-même est appelé à représenter. Cette loi épigraphique, qui a été la cause de toutes les découvertes relatives à l'Egypte, c'est Champollion qui l'a trouvée et qui l'a démontrée : c'est à lui qu'en revient la gloire. Cependant une grande partie de cette gloire appartient aussi au docteur Th. Young. Avant Champollion, il avait annoncé que les caractères phonétiques avaient été employés dans les inscriptions hiéroglyphiques, mais seulement pour exprimer les mots étrangers, tout en soutenant que les systèmes d'écriture des anciens Egyptiens étaient purement idéographiques. Cette dernière partie de la proposition était une erreur fondamentale. L'ouvrage de Champollion, qui a opéré une révolution dans la science, est le *Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens*. C'est dans ce livre que se résument tous ses travaux et toutes ses découvertes ; et c'est ce travail qui a servi de base et de point de départ à toutes les recherches, à toutes les investigations subséquentes. La publication de la *Grammaire égyptienne* vint mettre le comble à la réputation de Champollion, qu'une mort prématurée a enlevé trop tôt à la science qu'il avait, pour ainsi dire, fondée.

Aujourd'hui, il est généralement admis dans la science que le système d'écriture égyptienne se compose de la manière qui suit : on distingue l'*écriture hiéroglyphique*, qui représente directement les objets, ou les idées métaphoriques des objets ; l'écriture *hiératique*, qui semble être une abréviation, une simplification des signes hiéroglyphiques ; et enfin l'écriture *démotique*, qui se rapproche de l'hiératique, mais qui est encore plus simple et plus alphabétique.

C'est en partant de ces principes que les travaux sur l'antiquité égyptienne sont continués avec succès. Nous devons mentionner ici, avant de finir, les grands travaux de Rosellini. Il y a dans son ouvrage de curieux aperçus des monuments égyptiens et des inscriptions hiéroglyphiques dans leurs rapports avec la Bible.

HIRONDE (Queue d'). — On dit aussi *Queue d'aronde*. C'est un tenon d'assemblage de deux pièces de charpente ou autres, taillé en s'élargissant. *Voy.* Aronde, Appareil.

HISTORIÉ. — L'épithète d'*historié* convient à tous les membres d'architecture sur lesquels on a tracé, au moyen de la sculpture et de la peinture, des personnages ou des sujets tirés de l'histoire sainte, de l'histoire profane, de la légende, du symbolisme, ou de l'allégorie. C'est ainsi qu'on a appliqué cette expression aux chapiteaux, aux colonnes, aux vitraux, aux stalles, etc. Nous n'avons point à décrire chacun de ces objets au point de vue spécial de leur ornementation historique ou historiée. *Voy.* Chapiteaux, etc.

HORLOGE. — Pierre de Chalus, abbé de Cluny, vers le milieu du XIV^e siècle, introduisit dans son église une grande quantité d'embellissements. Il porta la magnificence jusqu'à faire placer, dans l'église abbatiale,

une horloge mécanique, merveille de ces temps-là, dit M. Lorain, et telle qu'on en vit une plus tard à la cathédrale de Lyon. « On voyait à la fois, dans cette vaste machine, un calendrier perpétuel qui marquait l'année, le mois, la semaine, le jour et les minutes, et un calendrier ecclésiastique qui désignait les fêtes et offices de chaque jour, les positions, oppositions et conjonctions des astres, phases de la lune, mouvements du soleil. On voyait, par la complication du mécanisme, représentés tour à tour dans une niche, aux divers jours de la semaine, le mystère de la résurrection, la Mort, saint Hugues, saint Odilon, la fête du Saint-Sacrement, la Passion, la sainte Vierge. A minuit chaque représentation cédait la place à une autre. Toutes les heures étaient annoncées par un coq qui battait de l'aile et chantait à deux reprises. En même temps un ange ouvrait une porte et saluait la sainte Vierge; le Saint-Esprit descendait sur sa tête en forme de colombe, le Père-Eternel la bénissait, et, au milieu d'un carillon harmonique de petites clochettes et des bizarres mouvements d'animaux fantastiques, qui agitaient à la fois leur langue et leurs yeux, l'heure sonnait, et toutes les figures rentraient dans l'intérieur de l'horloge. » Ce mécanisme aurait sans doute quelque analogie avec celui de l'*horologium ex aurichalco arte mechanica confectum*, dont parlent les *Annales Francorum, anno* 807, comme envoyé par Aaron-al-Raschid à Charlemagne, en ajoutant : *In quo 12 horarum cursus ad clepsydram vertebatur, cum totidem æreis pilulis, quæ ad completionem horarum decidebant, et casu suo subjectum sibi cymbalum tinnire faciebant, additis in eodem ejusdem numeri equitibus, qui per 12 fenestras completis horis exibant, et impulsu egressionis suæ totidem fenestras, quæ prius erant apertæ, claudebant.*

Peut-être, dans les traditions sur l'horloge de Cluny, y a-t-il quelques détails amplifiés par l'imagination. Des horloges du XIVe siècle, dont parlent les historiens, et notamment Falconnet, dans son mémoire inséré dans le Recueil de l'Académie des Inscriptions, il n'y aurait que celle de Jacques de Dondis, né à Padoue, qui aurait accompli quelques-unes des évolutions de celle-ci, en marquant, outre les heures, le cours annuel du soleil, suivant les douze signes du zodiaque, avec le cours des planètes; mais ce chef-d'œuvre, signalé comme ayant excité l'émulation des ouvriers de toute l'Europe, et engendré les horloges à roue, à contrepoids et à sonneries, qui se produisirent bientôt en France, telles que le Jacquemart de Courtray, que le duc de Bourgogne Philippe le Hardi fit démonter en 1382, emporter et remonter à Dijon, celle de Henri de Vic et de Jean Jouvence, placées en 1370 et en 1380 sur la tour du Palais, à Paris, et au château de Montargis.

Les horloges à sonnerie et à carillon se trouvent ordinairement placées dans les clochers, auxquels elles servent souvent d'ornement. Sous un certain rapport, elles appartiennent à l'architecture. Plusieurs sont des monuments curieux du moyen âge. On voyait sur le pont Saint-Pierre, à Caen, une horloge faite par un certain Beaumont, en 1314, comme l'indiquait l'inscription gravée sur le timbre. L'horloge de Courtray a été très-célèbre dans son temps. Nous venons de dire que Philippe le Hardi l'avait amenée de cette dernière ville à Dijon, où elle est encore. Dans le procès de Robert d'Artois, en 1335, il est question d'un Gérard de Juvigny, *horlogeur*, demeurant au Louvre et gagé par le roi. Il y avait autrefois, dans presque toutes les églises importantes, des horloges semblables à celles dont nous avons indiqué ci-dessus le mécanisme compliqué. Il est inutile de donner, à ce sujet, de longs détails : on en trouve dans toutes les histoires locales. Aujourd'hui on n'estime, dans ces instruments, que la justesse et la précision. Pourquoi ne pas y ajouter cependant quelques-uns de ces mouvements ingénieux dans le genre de ceux qui ont conservé une si grande réputation populaire? Ce genre de beauté pittoresque ne saurait déparer un bel instrument, et l'œil de la multitude aime à suivre les mouvements capricieux de ces figures animées par la mécanique qui viennent en procession se promener autour de l'horloge, pour marquer et sonner les heures.

HOSTIE. — Il n'est personne qui ne sache avec quel respect on s'appliquait autrefois à la préparation de la farine et du pain qui devait servir à l'oblation de la messe. Des religieux et des religieuses choisissaient les grains de froment, en récitant des prières, les broyaient et en séparaient la farine toujours en priant. Sainte Radégonde, à Poitiers, aimait à passer une grande partie de son temps à préparer les pains d'oblation. On conserve encore l'instrument avec lequel elle imprimait dessus le signe de la croix. On s'est servi ordinairement et on se sert encore aujourd'hui d'un fer disposé dans ce but pour imprimer la croix et quelques lettres sur les pains qui doivent être consacrés. Il en existe encore un grand nombre du XVe siècle, et dans nos églises rurales on en rencontre fréquemment. Nous citerons, en particulier, pour le diocèse de Tours, les églises paroissiales de Sainte-Catherine de Fier-Bois, de Courçay, de Crouzilles et de Savigny-en-Verron.

HOTEL-DIEU. — Les anciens ignorèrent absolument l'une des plus admirables institutions du christianisme, c'est-à-dire ces asiles où la maladie et l'indigence trouvaient des secours et des soins affectueux, les *hôtels-Dieu*, ou hôpitaux. C'est qu'ils ignoraient la charité, cette fleur des vertus chrétiennes. Jésus-Christ voulut que les pauvres représentassent sa personne sacrée, et il nous a enseigné que tout ce que l'on faisait en faveur des pauvres, c'était à lui-même qu'on le faisait. En construisant les maisons d'asile où la souffrance et la pauvreté devaient trouver quelque rafraîchissement et quelque soulagement, on leur donna le nom

d'*hôtels-Dieu*. C'étaient donc les maisons de Dieu ou des pauvres, ce qui est la même chose pour les chrétiens. Quelle belle idée et comme elle est féconde en vertus de dévouement et d'abnégation ! L'institution des hôtels-Dieu, bien comprise, sera toujours le chef-d'œuvre de la charité chrétienne. L'institution des hôpitaux modernes n'en est que la contre-façon : c'est le chef-d'œuvre de la philanthropie. La première est compatissante, pleine d'attention, de soins, de consolations; la seconde est une *œuvre administrative*, et c'est tout dire.

Dans le voisinage de la plupart des cathédrales, on construisit un hôtel-Dieu, au moyen âge. Tout le monde connaît l'hôtel-Dieu qui s'élève auprès de l'église de Notre-Dame de Paris. Il y en avait un semblable à Orléans, à Tours, etc., etc.

Le premier établissement chrétien, dans le genre des hôtels-Dieu, remonte vers l'année 380. Saint Jérôme nous apprend que Fabiola, dame romaine distinguée par sa piété, construisit pour la première fois une maison destinée à recevoir des infirmes et des malades.

Il y a peu d'hôtels-Dieu bâtis au moyen âge qui soient arrivés jusqu'à nous dans un état de conservation propre à nous faire connaître le style d'architecture employé à leur construction. Celui d'Orléans était incontestablement un des plus curieux de ce genre : mais il a été presque entièrement démoli dans ces dernières années; il portait les caractères de l'architecture romano-byzantine de la transition. Aucun édifice de cette nature n'était comparable au magnifique établissement de Saint-Jean d'Angers.

L'hôtel-Dieu d'Angers fut bâti par Henri II, roi d'Angleterre et comte d'Anjou. Il créa cet établissement non-seulement pour les pauvres malades, mais aussi en faveur de ceux qui, en santé, étaient dénués de tout secours ou de moyens d'existence. *Ego aut pietate motus super inopia et necessitate tam sanorum et infirmorum.* (*Archiv. des hosp.*, liasse H. D.) On le construisit sur un terrain appartenant à la bienheureuse Marie-de-la-Charité, autrement du Ronceray, qui n'en céda la propriété que plusieurs années après les premiers fondements jetés, c'est-à-dire en 1188, à la requête d'Etienne, sénéchal d'Anjou, qui s'obligea, entre autres devoirs, à payer à l'abbesse 100 livres, monnaie d'Angers.

Cette fondation commença en 1153 (Ménage, *Sablé*, pag. 144), date qui détruit la croyance que l'hôtel-Dieu fut érigé par Henri II, en vue d'expier le meurtre de l'illustre Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, car celui-ci fut assassiné en 1171, c'est à-dire vingt-un ans plus tard. Il ne serait pas impossible cependant que Henri eût, à cette intention, augmenté les bâtiments de quelques constructions importantes. L'hôtel-Dieu d'Angers ne doit pas toutefois être entièrement attribué à Henri II ; on lit, en effet, dans un titre du XII^e^ siècle, qu'Etienne, sénéchal d'Anjou, fonda une certaine maison aumônière à l'usage des pauvres et des infirmes, sur le terrain propre de l'église de de la bienheureuse Marie d'Angers (Le Ronceray) : *Quod prædictus Stephanus fundavit quamdam domum elemosynariam ad usum pauperum et infirmorum in proprio fundo beatæ Mariæ Andegavensis.* (Archives de la ville d'Angers.)

Henri et Etienne assignèrent des revenus pour l'entretien des malades. Le comte d'Anjou fit don notamment de l'île de Désert, située près de Rochefort.

En bâtissant le grand édifice d'Angers, Henri paraît avoir pris à tâche d'ennoblir la pauvreté. C'est un palais qu'il a élevé à l'usage des pauvres, des malheureux et des infirmes. Peu de salles en France peuvent être comparées à celle de l'hôpital d'Angers. Tous les voyageurs, tous les artistes, admirent la majesté de ces vingt-quatre voûtes ogivales, qui, gracieuses et légères, tombent sur deux rangs de colonnes, dont les fûts minces, et couronnés de chapiteaux à feuillages, divisent la grande salle en trois nefs égales.

Henri étendit cette magnificence à la chapelle, qui fut dédiée, en 1184, sous l'invocation de saint Jean l'Evangéliste. Les voûtes hardies de cet oratoire reposent sur deux colonnes plus semblables à des pendentifs qu'à des points d'appui.

La cave et les greniers à blé montrent encore sa sollicitude pour l'indigence. Ils sont vastes à étonner l'œil. Le grenier surtout a la majesté d'une salle de concile; on douterait de sa désignation si l'histoire ne nous donnait certitude à ce sujet. Toutefois, le doute cesse en songeant à Henri, le prince le plus populaire du moyen âge, et possédant une parfaite intelligence de l'architecture. La salle, la chapelle et le grenier de l'hôtel-Dieu d'Angers sont de beaux types des monuments du XII^e^ siècle.

HOULETTE. — Bâton de berger recourbé par le sommet. Notre-Seigneur est représenté souvent, dans les peintures des Catacombes de Rome, tenant en main la houlette. Toutes les fois qu'il est figuré dans un tableau sous l'emblème du *Bon Pasteur*, il porte toujours en main le *bâton pastoral*, le *pedum pastorale*. Ce bâton pastoral est l'origine de la crosse que portent les évêques.

HYPÈTHRE. — C'était chez les anciens une espèce de temple découvert et exposé à l'air. Selon Vitruve, c'est un édifice ou un portique à découvert, comme étaient anciennement quelques temples qui n'avaient point de toit.

HYPOGÉE. — Les hypogées ou souterrains étaient destinés, chez les anciens, à la sépulture des morts. Les plus célèbres sont ceux d'Egypte. *Voy.* CATACOMBES.

I

ICHNOGRAPHIE. — L'ichnographie d'un édifice n'est autre chose que le plan horizontal de cet édifice ; on dit aussi le plan par terre.

ICONOCLASTE. — Les empereurs iconoclastes de Constantinople, en persécutant leurs sujets orthodoxes, qui rendaient aux images l'honneur que l'Eglise approuve qu'on leur rende, ont contribué, sans le savoir, à la diffusion de l'art byzantin dans les contrées occidentales de l'Europe. Les moines et les artistes poursuivis furent bien accueillis en Italie, en France et en Allemagne : et il n'y a pas de doute à élever sur l'influence que leur présence a exercée sur la pratique des arts, dans ces différents pays, dès le IXe siècle. Plus tard, d'autres artistes suivirent, pour d'autres raisons, les migrations occasionnées par la persécution, et ainsi s'expliquent aisément les réminiscences et les imitations byzantines qui se montrent chez nous. Plus tard encore, les croisades nous procurèrent une espèce d'importation byzantine plus marquée encore.

Les princes iconoclastes, en soutenant leur doctrine hérétique et en brisant les images, ont fait une guerre aussi injuste que déraisonnable à l'art chrétien, dans une de ses plus admirables manifestations. Le génie religieux, inspiré par la foi, a produit de tout temps des œuvres magnifiques. L'Eglise s'est toujours empressée de le seconder, et, de siècle en siècle, nous voyons des faits significatifs, qui montrent évidemment le haut patronage exercé par elle. Depuis les Catacombes jusqu'aux Loges du Vatican, les souverains pontifes ont favorisé constamment le développement des beaux-arts, dans leurs rapports avec le sentiment chrétien. Le beau n'est-il pas la splendeur du vrai? Le beau dans les arts n'est donc qu'une face de la vérité religieuse ! N'est-ce pas à cause de son principe erroné que le protestantisme a commencé par proscrire les œuvres d'art? Le faux n'a pas de splendeur ; il ne saurait engendrer que des ténèbres. Et voilà comment toutes les erreurs marchent dans la même voie, et comment les iconoclastes de la prétendue réformation donnent la main aux iconoclastes de Byzance.

Nous ne sommes pas étonnés, en effet, que l'Eglise ait constamment protégé le culte des images et leur introduction dans les monuments religieux. Toutes ces images contribuaient à donner plus d'intérêt aux instructions des pasteurs, car ces instructions n'étaient que le développement des sujets qui ornaient le temple saint ; la foi pénétrait donc dans les cœurs et par les yeux et par les oreilles. Saint Augustin fixe les regards de ses auditeurs sur les peintures qui représentaient saint Etienne lapidé, tandis que Saul gardait les vêtements des bourreaux, et en même temps le saint docteur leur parle de la charité du martyr et des admirables effets de la grâce de Dieu : « Comme ce double tableau, s'écrie-t-il, remplit l'âme de douces émotions; l'un était un tendre agneau, l'autre un loup ravissant : maintenant ce sont deux agneaux. » *Dulcissima pictura est hæc ubi videtis sanctum Stephanum lapidari. Videtis Saulum lapidantium vestimenta servantem... Ille tunc agnus erat, ille autem lupus : modo autem ambo agni sunt.* (Sermo 316, *de Stephan. mart.*)

Nous ne devons plus être étonnés d'entendre le pape saint Grégoire blâmer sévèrement Sérénus, évêque de Marseille, de ce qu'il avait privé son peuple de ce moyen d'instruction. Cet évêque, n'écoutant qu'un zèle peu éclairé, sous prétexte que les peuples rendaient aux images qui couvraient les murailles de son église un culte qui lui parut excessif, fit détruire ces images. « La peinture, lui écrit saint Grégoire, est le livre des ignorants ; il ne faut pas leur enlever le moyen le plus efficace, peut-être, pour les amener à la connaissance de nos vérités. » *Quod legentibus scriptura, hoc idiotis præstat pictura cernentibus.* (S. Gregor., *lib.* IX, *Epist., cap.* 9.)

Ecoutons saint Paulin, disciple de saint Ambroise ; il nous expliquera le but des images pieuses placées dans nos églises. « Partout, dit-il, on rencontre les différents traits rapportés dans les cinq livres de Moïse, et les actions de celui qui porta le nom du Sauveur (Josué). Si vous me demandez pourquoi nous sommes dans l'habitude de couvrir de peintures nos temples saints, je vous répondrai : Vous savez la foule qu'attirent en ce lieu la gloire et les miracles de saint Félix ; le plus grand nombre des personnes qui viennent est composé d'ignorants ; ils ne savent point lire ; mais, en fixant leurs regards sur ces représentations, ils se sentent portés à imiter les faits qui frappent leurs yeux. Ils considèrent les combats et les triomphes des martyrs de tout âge et de tout sexe ; ils sont témoins des épreuves de Tobie et des tentations de Job ; et les faibles femmes elles-mêmes peuvent sentir leur cœur s'enflammer d'ardeur en contemplant le courage de Judith et la gloire de la pieuse Esther. » (*Poem. de S. Felice*, 24.) — « Que les peintres, dit saint Nil, s'appliquent à retracer sur les murailles de nos églises l'histoire des deux alliances, qu'ils nous racontent les belles actions de ceux qui ont été fidèles à Dieu, afin que les ignorants deviennent les imitateurs de ceux dont ils contempleront les vertus. » (Lib. IV, epist. 61.) *Voy.* Images, Iconographie, Animaux symboliques, Emblèmes, Patrons, etc.

ICONOGRAPHIE. — L'iconographie est la science des images. Elle peut être considérée sous un double rapport, 1° comme science pratique, 2° comme science théorique.

Comme science pratique, l'iconographie

est l'art exercé par les sculpteurs, les peintres et les imagiers de tous les siècles : tantôt elle représente des figures ou des faits réels, tantôt elle se sert de symboles, d'emblèmes et d'allégories, pour représenter par des formes sensibles des êtres abstraits et incorporels.

Comme science théorique, l'iconographie est la connaissance de ce langage naturel ou mystérieux que nos pères ont confié aux monuments, et que ces monuments nous transmettent. Cette science nous donne les notions à l'aide desquelles nous pouvons expliquer les figures qui ornent nos anciens édifices.

L'iconographie, dit M. l'abbé Crosnier, est la partie poétique de l'archéologie; de même que le langage ordinaire est souvent impuissant pour rendre certains sentiments de l'âme, qui est alors obligée de recourir aux harmonieuses expressions de la poésie, de même aussi l'homme a besoin de la sculpture et de la peinture pour exprimer ce qu'aucune humaine langue ne saurait dire, ce que nombre d'individus ne sauraient comprendre sans ce puissant secours. Il y a longtemps qu'on a dit que l'iconographie et la poésie sont deux sœurs, habituées à suivre la même route, sachant l'une et l'autre écarter toute entrave :

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
Horat. *Art. poet.*

L'iconographie chrétienne a pris des développements si considérables en ces derniers temps, qu'elle est devenue une branche distincte de l'archéologie sacrée, comme la paléographie, la glyptique, la céramique, etc., étaient autrefois des branches séparées de l'archéologie générale. Nous renvoyons donc aux traités spéciaux ceux qui voudraient avoir des notions étendues sur l'iconographie chrétienne. M. Guénebault a publié récemment un *Dictionnaire iconographique* fort intéressant, faisant partie de l'*Encyclopédie théologique* éditée par M. l'abbé Migne. Ce Dictionnaire forme un volume grand in-8° de plus de 1200 colonnes, où l'on peut puiser des renseignements nombreux et sûrs, vu l'érudition de son auteur. M. Didron aîné a publié un beau volume in-4°, sorti des presses de l'Imprimerie nationale, sur l'*Iconographie chrétienne.* Ce volume fait partie des Instructions du Comité historique des arts et monuments. M. l'abbé Crosnier, vicaire général de Mgr l'évêque de Nevers, a également publié, en 1848, un volume plein de science, intitulé : *Iconographie chrétienne*, ou *Etude des sculptures, peintures*, etc., *qu'on rencontre sur les monuments religieux du moyen âge*, in-8°, à Paris, chez Derache, et à Caen, chez Hardel. Nous ne donnerons pas ici la *Bibliographie* de l'iconographie; nous avons tenu seulement à signaler ces ouvrages, qui sont les plus importants existants sur cette matière.

Pour étudier l'iconographie chrétienne sur les monuments eux-mêmes, il faut consulter : 1° les peintures des Catacombes de Rome, les sculptures des tombeaux qui en proviennent, et qui sont placées depuis longtemps dans le musée sacré du Vatican et dans divers musées de l'Europe.

2° Les peintures et les sculptures des anciennes basiliques de Rome et des églises de l'Italie, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de la France, de l'Espagne, etc.

3° Les mosaïques chrétiennes publiées par Ciampini, Nicolas Alemanni et d'autres savants antiquaires.

4° Les peintures murales des anciennes églises, des chapelles, des baptistères, des cryptes, qui offrent des figures et des tableaux du plus grand intérêt.

5° Les diptyques, les triptyques, les anciens calendriers avec miniatures, ou avec gravures en bois, les martyrologes de l'Eglise latine et de l'Eglise grecque, les ménologes, etc.

6° Les Missels, Bréviaires, livres d'Heures, Antiphoniers, Graduels, Psautiers, et autres livres liturgiques ornés de miniatures.

7° Les vitraux des églises, ceux des divers monuments religieux, tels que salles capitulaires, cloîtres, bibliothèques, réfectoires, trésors des cathédrales; ceux même des monuments civils, tels que hôtels de ville, hospices, tribunaux, châteaux, etc.

8° Les sceaux des églises cathédrales, des abbayes, des églises collégiales et autres, des communes, des villes, des colléges, des universités, des corporations d'arts et métiers; les monnaies des villes, des royaumes, des provinces, qui offrent un grand nombre d'images de saints patrons, protecteurs et fondateurs.

9° Les œuvres des vieux maîtres, dont les gravures en bois sont toujours si recherchées.

10° Les Bibles, les Vies des saints, les légendes ou fleurs des saints, etc.

11° Les ouvrages d'orfévrerie chrétienne, les ornements peints ou sculptés, les châsses, les vases sacrés, les reliquaires, les croix, les crosses, les couvertures de livres, ornées de sculptures en ivoire ou en métal, les couvercles des fonts baptismaux, des bénitiers, les lustres, candelabres, ostensoirs, retables d'autels et autres objets d'ameublement des églises.

12° Les émaux sur or, sur argent ou sur cuivre ; il existe une grande quantité de pièces émaillées de toute époque, depuis les pièces de Limoges dites *byzantines*, les plus anciennes, jusqu'aux pièces du siècle dernier.

13° Les ornements en broderies des chapes, des mitres, des bannières, des étendards, des confréries religieuses, civiles ou militaires, les tapisseries, tentures et autres décorations des autels et des murailles.

14° Les sculptures des stalles, des orgues, des autels, des confessionnaux, des jubés, des portes, des clôtures, des murailles intérieures et extérieures des églises, des cloîtres, etc.

Voy. Emblèmes. Nous avons fait précéder

cet article d'indications sur plusieurs ouvrages d'iconographie.

ICONOLOGIE. — Quelques auteurs ont employé le mot *iconologie* comme synonyme d'*iconographie*. On a coutume cependant d'employer la dernière de ces expressions pour désigner la science des images, et la première pour la connaissance des signes et des attributs de convention qui servent à caractériser les êtres fictifs ou surnaturels. Les signes iconologiques sont donc des espèces de signes hiéroglyphiques dont le sens ne peut être compris que de ceux qui en ont la clef. *Voy.* Allégorie, Emblème.

ICONOSTASE. — Le sanctuaire, dans les anciennes basiliques chrétiennes, élevé au-dessus du sol de toute la basilique, était fermé du côté de la nef par une balustrade, *cancelli*. Cette balustrade était surmontée de l'*iconostase*, dans l'Eglise grecque. Cette *iconostase* ou cloison du sanctuaire, composée de colonnes, d'images peintes, etc., s'élève sur la balustrade proprement dite, et dérobe la vue du sanctuaire, où le regard ne peut pénétrer que par les portes. Elle semble avoir été remplacée autrefois, et communément en Occident, par des tapisseries ou voiles suspendus, qui couvraient même l'entrée jusqu'à ce que les catéchumènes et les pénitents fussent congédiés.

On peut consulter, sur l'*iconostase* des Grecs, les écrits de Goar, de Sarnelli, et quelques articles de M. Roberts, publiés dans l'*Université catholique*, en 1839. Allatius en parle également, *de solea*, n° 13, 14.

Plusieurs écrivains ont confondu mal à propos l'*iconostase* avec le *solea*. Celui-ci était un large degré qui formait comme un lieu de pause, ou un seuil à l'entrée du sanctuaire. Les fidèles ne pouvaient pas aller au delà; c'était comme le terme des pèlerinages entrepris pour vénérer les reliques déposées sous l'autel. De là l'expression : *Ad limina apostolorum* ou *martyrum proficisci*, etc. *Voy.* à ce sujet saint Grégoire de Tours, *Miracul. S. Martini*, lib. IV, cap. 14 : *Ut basilicæ S. Martini limina oscularetur... efflagitat...; ante pedes sancti foris sepulcrum, filium devotus exposuit* (pater).

IMAGES. — I. Les images forment une partie considérable de la décoration des monuments ecclésiastiques. Dès que la doctrine sublime et mystérieuse de la croix eut triomphé du paganisme, et qu'il n'y eut plus aucun danger pour les nouveaux convertis de retourner aux superstitions de l'idolâtrie et de rendre aux idoles un honneur dû à Dieu seul, alors l'Eglise permit à l'art de la sculpture, jusqu'alors consacré au service de l'erreur, de s'exercer à l'honneur du vrai Dieu et des saints. C'était un excellent moyen pour augmenter la piété et contribuer à l'instruction des fidèles, en mettant sous les yeux la représentation des scènes et des mystères principaux de l'Evangile. Depuis les anciens iconoclastes qui brisèrent une grande quantité des sculptures exécutées dès la naissance de l'Eglise, jusqu'aux iconoclastes modernes, inspirés par les doctrines de Calvin, qui ont détruit ou défiguré les plus curieuses productions de l'art, nos églises ont été cependant ornées d'images de tout genre. Les plus grandes églises de la chrétienté montrent encore aujourd'hui de magnifiques spécimens de cet art qui a créé de si belles œuvres, sous l'inspiration de la foi, pour reproduire les traits les plus remarquables de la vie et de la passion de Notre-Seigneur, de la vie des saints et des gloires du royaume des cieux. Depuis la fin du XIIe siècle jusqu'au XVe siècle, l'art de la sculpture fut très-florissant ; les immenses cathédrales catholiques, élevées durant cette période, furent couvertes ou remplies de chefs-d'œuvre et de produits de l'art de l'*imagier*, en tout genre. Ces images étaient exécutées avec le plus grand soin et suivant les traditions de l'art ecclésiastique, pour l'instruction et l'édification des fidèles. A la fin du XVe siècle, un changement s'opéra dans la manière d'exécuter les images sacrées. On abandonna trop souvent les antiques traditions ecclésiastiques, pour adopter les profanes nouveautés et même les réminiscences du paganisme. Quelques années plus tard, les images n'étaient plus uniquement un moyen puissant de propager la vraie doctrine et d'encourager à la pratique des vertus, c'étaient des échantillons du savoir des praticiens et des connaissances anatomiques des artistes. On y regrette l'inspiration chrétienne, et la modestie qui convient aux œuvres chastes de l'art catholique. Nous pouvons convenir sans difficulté qu'un des grands défauts des artistes du moyen âge a été de négliger la connaissance de l'anatomie et des proportions du corps humain ; il y a néanmoins quelques-unes de leurs œuvres où les plus harmonieuses proportions sont établies dans l'ensemble et dans les détails de la composition. Ce qui n'est pas moins remarquable, c'est que leurs images, avec leurs draperies larges, flottantes, parfois mal ajustées, avec certaines incorrections de dessin, produisent cependant plus d'effet et sont d'une expression plus pieuse, que d'autres images plus correctement dessinées et plus artistement groupées. Le but que se proposaient ces artistes était principalement de travailler au profit de l'avancement spirituel des peuples qui devaient regarder leurs œuvres ; ils s'attachaient spécialement à ce qui leur paraissait plus propre à exciter la dévotion de la multitude. Ce serait toutefois s'abuser étrangement que de penser que les artistes chrétiens du moyen âge ont laissé subsister dans leurs œuvres l'incorrection de dessin que nous y remarquons, dans une intention et dans un but convenu d'avance. Non, ces artistes n'agissaient pas ainsi. Il faut attribuer à l'impuissance de l'art et à l'enfance des procédés ces incorrections, auxquelles ils ne pouvaient échapper. N'est-ce pas là, d'ailleurs, la marche naturelle et nécessaire de l'art? Il y a une époque hiéra-

tique dans l'art de chaque grand peuple, et elle est caractérisée par un faire plus ou moins barbare, qui montre le génie aux prises avec des difficultés qu'il est encore impuissant à surmonter. Dire que cette incorrection est plus favorable à l'expression mystique de notre art chrétien, c'est, selon nous, professer un trop grand respect pour ceux qui ont ouvert la voie à cet art et pour leurs œuvres qui sont les prémices de l'inspiration artistique religieuse. La pureté du dessin n'est pas incompatible avec l'expression religieuse, par une raison toute simple, c'est que *la beauté n'est que la splendeur du vrai*, et que le beau convient nécessairement à toutes les œuvres artistiques de la religion catholique. Les compositions de nos artistes primitifs seront toujours admirées des connaisseurs et des vrais amis des arts chrétiens, mais c'est à un autre point de vue que celui de la perfection. La conclusion à tirer de ces réflexions, c'est que les œuvres des artistes de la renaissance sont moins religieuses que celles des artistes anciens, non parce qu'elles sont mieux dessinées, mais parce que ces artistes travaillaient sous l'influence d'idées qui n'étaient plus les mêmes. Nous sommes intimement convaincus que si les artistes du XIIIe siècle, par exemple, vivaient au XIXe siècle, ils dessineraient autrement leurs compositions artistiques qu'ils ne l'ont fait, tout en leur laissant le caractère pieux et mystique qu'ils ont eu le soin de leur imprimer.

Quant à l'usage des images sacrées, nous pouvons l'indiquer de la manière suivante. Les images religieuses sont utiles : 1° pour l'instruction des peuples ; 2° pour aider la mémoire et fixer les souvenirs; 3° comme une confession de la vraie foi ; 4° comme une expression de notre amour envers Dieu et de notre charité envers le prochain ; 5° pour l'imitation des beaux exemples; 6° pour l'invocation des saints ; 7° à l'honneur du vrai Dieu ; 8° pour réfuter et réprimer l'hérésie ; 9° pour exciter la dévotion dans les fidèles ; 10° pour nous représenter les gloires du royaume céleste. Tels sont les dix avantages que Sander nous présente dans son ouvrage intitulé : *De honoraria imaginum adoratione*, cap. 8. (*Voy.*, à la fin de cet article, *de l'usage des images sacrées*.

Quant à la proportion qu'il est convenable de donner aux images religieuses, il y a une règle générale qui nous apprend que leur dimension ne doit pas dépasser la grandeur des proportions naturelles du corps humain. On peut en excepter seulement quelques statues qui sont placées dans les édifices de manière que la perspective et les circonstances de leur position les réduisent à l'œil aux proportions communes. Les images qui représentent le Père éternel ou Notre-Seigneur ont été quelquefois faites plus grandes que les proportions de la nature humaine, pour marquer symboliquement leur dignité et leur supériorité. Dans les plus anciens tableaux nous voyons quelquefois que la dignité des personnages est indiquée par la grandeur de la taille.

Quant à leur position, les images ou statues peuvent être placées dans des niches ou sous un dais, soit à l'intérieur, en signe d'honneur, soit à l'extérieur. En plaçant les images, il faut encore avoir égard à la dignité du lieu ; c'est ainsi que le côté droit est plus digne que le côté gauche. Quand on met les images de Notre-Seigneur, de saint Pierre et de saint Paul, à un retable d'autel, Notre-Seigneur doit être placé au centre, saint Pierre du côté de l'évangile, et saint Paul du côté de l'épître. Le même ordre doit être observé pour le placement des statues aux portails principaux des églises. Dans la disposition des anges, il ne faut point oublier les règles de la hiérarchie céleste.

On peut faire les statues en toute espèce de matière, mais surtout en celles dont les noms suivent : 1° en or et en argent : on trouve mentionnés plusieurs de ces métaux précieux dans les anciens inventaires ; elles étaient alors communément ornées de pierres précieuses et d'émaux ; 2° en cuivre doré ; 3° en laiton ou en cuivre jaune ; 4° en ivoire ; 5° en bois : ces images en bois étaient quelquefois recouvertes de vêtements fort riches ; 6° en pierre ou en albâtre, ou en marbre. C'est ainsi qu'étaient faites souvent les statues placées à l'intérieur des monuments et qui étaient ornées de dorures et de peintures. *Une image*, disaient les anciens, *est destinée à représenter la réalité : elle doit par conséquent reproduire la couleur aussi bien que la forme*. On remarque, en effet, des restes de peinture sur les plus anciennes statues, et quelques spécimens sont fort remarquables sous le rapport de la conservation des couleurs et de la magnificence des ornements. Les détails de décoration sont communément exécutés avec un goût exquis, avec une grande précision et un soin particulier pour en assurer la durée. Plusieurs des statues les plus anciennes, et spécialement celles de la sainte Vierge, d'après une vieille coutume, étaient revêtues, aux jours de grande solennité, de robes brodées et d'ajustements d'une extrême richesse, où le prix de la matière était souvent dépassé par la délicatesse et le choix des broderies. Ces robes étaient souvent admirables ; mais aussi elles touchaient parfois au ridicule : c'est ce qui a fait tomber complétement l'usage ancien. Nous avons vu il y a peu d'années, dans la belle église de Saint-Quentin, une statue admirable en pierre représentant la sainte Vierge et couverte de vêtements bizarres.

II.

Nous allons donner ici quelques extraits d'anciens inventaires concernant les statues.

Inventaire de la cathédrale de Lincoln.— D'abord, une image de notre Sauveur, argent et or, appuyée sur six lions, ayant un espace à la poitrine pour y placer l'eucharistie le jeudi saint ; la tête est couronnée

d'un diadème; elle tient une croix à la main; elle pèse 37 onces.—*Item*, une grande image de Notre-Dame assise dans une chaire, en argent et en or, avec quatre saillies, dont deux sont décorées d'armoiries; la statue a une couronne d'argent doré, avec des perles et des pierreries; elle tient un sceptre en main, surmonté d'une fleur avec des pierres fines et des perles; l'enfant est assis sur les genoux de sa mère, avec une couronne en tête et un diadème orné de pierres et de perles; il tient en main une croix, argent et or, et à ses pieds il y a un écusson d'armoiries; ce don de M. Marston, chantre.

Inventaire de la cathédrale d'York.—Item, images de la sainte Vierge Marie: l'une de ces statues d'argent doré est assise dans une chaire, et pèse 19 livres; une autre, en argent doré, tenant l'enfant Jésus, avec un saphir dans sa main, que le semainier porte au grand autel quand il y doit célébrer la messe; elle pèse 5 livres et 11 onces.—*Item*, une image de la sainte Vierge en or, pesant 3 onces et demie, le don de M. Thomas Ebden, pour être placée sur l'extrémité orientale du tombeau de lord Richard Scrope, ancien archevêque d'York.—*Item*, l'image de la sainte Vierge Marie d'argent doré, avec l'enfant sur son bras droit et des lis dans sa main gauche.—*Item*, une image de saint Paul, avec un livre dans la main droite et une épée dans la main gauche.—*Item*, l'image de saint Pierre, argent et or, avec les clefs dans sa main droite et un livre dans sa main gauche.—*Item*, l'image de saint Jean-Baptiste avec l'agneau et la croix. —*Item*, l'Assomption de la bienheureuse Vierge Marie, avec des joyaux, placée sur quatre colonnes, avec les armoiries de Scrope.—*Item*, l'image de saint Gabriel, avec les armes de Scrope par derrière.—*Item*, l'image de sainte Marguerite, argent et or, avec une croix dans sa main droite et un livre dans sa main gauche, marchant sur un dragon vert, qui rampe sur une montagne verte, avec un pied en argent doré et les armoiries de lord Thomas Rotheram, autrefois archevêque d'York. Ses armoiries sont au-dessus du dragon.

III.

Les images des saints nous montrent toujours leur tête entourée du nimbe, parce qu'ils ont gagné une couronne incorruptible et glorieuse, dans le séjour de la vie et du bonheur, suivant la promesse faite par Dieu à ceux qui l'ont aimé et servi sur la terre. (*I Petr*. v, 4; *Jacobi* I, 2; *Apoc*. II, 10.)

Dans l'ouvrage intitulé: *Historia SS imaginum* par Jean Molanus ou Jean de Meulen, on trouve de bons renseignements sur les images. Cet ouvrage a été enrichi de notes. Il a été édité de nouveau par M. l'abbé Migne, *Theologiæ Cursus completus*, tom. XXVII. Nous allons en placer ici un seul extrait, sur le nombre des catholiques qui se sont distingués par leur zèle pour défendre le dogme orthodoxe relativement aux images et au culte qu'il est permis de leur rendre.

« L'Eglise catholique romaine compte, parmi ses enfants, de nombreux défenseurs de la foi orthodoxe, qui se sont recommandés au souvenir de la postérité par de savants travaux. On compte parmi eux Jean Manzur Damascène, ou Jean de Damas, qui vécut du temps du pape Grégoire III et écrivit trois livres contre ceux qui, dans la Grèce, attaquaient et détruisaient les images: il habitait au milieu des Sarrasins et des barbares, dans une ville dépendante des Arabes. Ces livres furent traduits en latin par Godefroy Tillmann, en 1555. Dans un synode hérétique, on s'éleva fortement contre l'auteur orthodoxe de ces trois livres: « Anathème à Manzur, l'infâme, le sarracénique; anathème à Manzur, l'iconolâtre et le menteur; anathème à Manzur, le docteur d'impiété et l'interprète pervers de la sainte Ecriture. » Jean, patriarche de Jérusalem, ajoute, dans la Vie de saint Jean Damascène, que l'empereur Léon l'Isaurien, irrité de la hardiesse de ce pieux écrivain, qui ne craignait pas d'attaquer ses doctrines impies, ayant en sa possession des lettres autographes de saint Jean, les fit imiter, quant à l'écriture par les notaires, et envoya à l'émir de Damas ces lettres supposées, dans lesquelles il était question de livrer la ville par trahison. En recevant ces lettres, le prince barbare, furieux, ordonna de couper la main droite de saint Jean, sans vouloir entendre aucune explication, ni aucune raison de défense. La main fut donc tranchée, cette main qui avait écrit de si admirables pages pour la défense des doctrines orthodoxes: elle est couverte de sang, elle qui avait si vaillamment tenu la plume pour venger la foi catholique. Cette même main fut rattachée au poignet et la blessure guérie miraculeusement, grâce à l'intervention divine et à l'intercession de la sainte Vierge, à la grande surprise des Sarrasins. Le prodige s'opéra pendant que le courageux martyr priait devant une image de la mère de Dieu, et, entre autres prières, prononçait les paroles suivantes: *Très-sainte mère de Dieu, ma maîtresse et ma patronne, cette main a été coupée pour avoir défendu les sacrées images.*

« Le peuple italien manifesta fortement sa dévotion et son zèle envers les saintes images. « Toute l'armée de Ravenne et de Venise, dit Paul Diacre (lib. VI, cap. 14) résista unanimement aux ordres de Léon: et si le pontife ne s'y était opposé, ils auraient élu un autre empereur pour les commander. » « Jamais, dit Anastase, ils ne consentiraient à laisser leur pontife subir la mort; ils étaient préparés à combattre vaillamment pour sa défense. » Quelques lignes plus bas, le même écrivain ajoute: « Connaissant la méchanceté de l'empereur, toute l'Italie forma le projet d'élire un empereur et de le conduire à Constantinople; mais le souverain pontife réussit à faire tomber cette résolution, espérant que l'empereur se convertirait à de meilleurs sentiments. »

« Pour connaître la piété des habitants de la Gaule envers les sacrées images, il suffit de consulter les écrits de Wilfrid Strabon, *de Rebus ecclesiasticis*, cap. 8.

« Il serait trop long de nommer tous ceux qui ont subi les horreurs du martyre, pour défendre les saintes images, sous tant de princes, ou plutôt sous tant de tyrans cruels, qui ont attaqué le culte des images. Il suffira de consulter le 25e chapitre du cinquième dialogue d'Alain Copus, pour en voir une longue et intéressante énumération. »

IV.

Comme nous l'avons dit précédemment, à l'article ICONOCLASTE, l'Eglise catholique a constamment recommandé le culte des saintes images, comme propre à nourrir la piété des fidèles. Elle a condamné à plusieurs reprises et sévèrement l'erreur des *iconomaques*. Nous ne saurions mieux terminer l'article présent, qu'en citant un passage de Bosio relatif à l'usage antique des images et le passage du saint concile de Trente relatif à *la vénération des sacrées images*.

V.

Dell' uso antico delle sacre imagini.

Ora cominciando dall' uso delle imagini, certo è che il primo istitutore di esse fu l'onnipotente Iddio, quando comandò a Mosè che facesse l'arca e il propiziatorio con due cherubini : e quando ordinò al medesimo che formasse un serpente di bronzo, e lo ponesse sopra un legno; acciocchè quelli ch' erano morsicati da serpenti fossero sanati guardando a quel segno ed imagine, che figurava il Salvator nostro posto in croce; come esso medesimo dichiarò in S. Giovanni, dicendo : *Sicut Moyses exaltavit serpentem in deserto, ita exaltari oportet Filium hominis*, etc.

È ben vero, che il re Ezechia con santo zelo tolse via quel serpente, dopo esser conservato 600 anni in circa : perchè in detto tempo, che vi furono tanti sacerdoti, giudici, e re santi ed insigni, il popolo governato successivamente da quelli, se ne serviva per memoria del benefizio ricevuto; e solo per legno, e figura, come era stato ordinato da Dio a Mosè con queste parole : « Fac serpentem æneum et pone eum pro signo, etc. » Quando poi l'istesso popolo cominciò ad idolatrare, e non tenerlo più per segno, ma offerirgli incenso, come a Dio, fu conveniente e necessario che fosse dissipato, e si togliesse l'occasione di tanto male. Questo dice S. Agostino nel suo libro *de Civitate*, lib x, c. 8, e si raccoglie dal testo medesimo della Scrittura; dove descrivendosi il zelo di quel re in distrugger l'idolatria, si dice : *Ipse dissipavit excelsa et contrivit statuas, et succidit lucos, confregitque serpentem æneum, quem fecerat Moyses; siquidem usque ad illud tempus filii Israel adolebant ei incensum*, etc.

Salomone ancora nel tempio da lui edificato pose con particolar misterio molte imagini di cherubini, palme, bovi ed altre, come leggiamo nel libro dei Re e nel Paralipomeno.

S. Germano Constantinopolitano, il quale avendo saputo l'ordine di Leone Isaurico iconoclasta di abolire l'imagini sacre, lo riprese, mostrandogli l'uso antico delle dette imagini.

S. Epifanio Sardicense disse nel concilio Niceno queste parole : *Quod autem cum multis aliis, quæ in Ecclesia observantur sine Scriptura, nobis imaginum veneratio tradita est.*

Non solo poi furono istituite e comandate da Dio le sacre imagini, ma gli apostoli medesimi, nel principio della predicazione loro, le ordinarono in un sinodo, che fecero in Antiochia, come afferma Innocentio Iº (Innocent. I, epist. 8) nell'epistola che scrive ad Alessandro vescovo : nel qual sinodo si legge questo canone : *Ne decipiantur salvati ob idola : sed pingant ex opposito divinam humanamque manufactam impermixtam effigiem Dei veri, ac Salvatoris Domini nostri Jesu Christi, ipsiusque servorum, contra idola et Judæos : neque errent in idolis, nec similes sint Judæis.* Il medesimo canone si trova citato da Gregorio vescovo di Pessinunte nel secondo concilio Niceno, e dell' istesso fanno menzione Turriano contro Magdeburgensi, e Baronio ne i suoi Annali (Baron, *Ann.* tom. I, ann. 57.)

Negli atti ancora di S. Niceta confessore si legge che Eutimio vescovo Sardense, per provar il medesimo uso antico delle sacre imagini, disse a Leone Armeno, che si meravigliava molto, come si trovasse persona tanto ardita ed arrogante, che volesse opporsi all' adorazione delle sacre imagini, continuata nella chiesa dalla venuta del figliuolo di Dio in terra, per antica tradizione degli apostoli, e de' martiri, e de' SS. Padri; fin a quel tempo, ch'erano scorsi più di ottocento anni. Queste sono le sue parole : *Audiat imperator, ex quo tempore Christus in terram descendit usque ad hunc diem, per octingentos annos et amplius, in ecclesiis, quæ ubicumque gentium sunt, Christus ipse depingitur, et in imaginibus adoratur. Et quisnam tam arrogans est, qui audeat tot annorum traditionem a sanctis apostolis, martyribus, ac piis patribus profectam dissolvere, vel paululum movere?*

S. Giovanni Crisostomo nell' orazione che fece *pro Meletio*, dice di se stesso, che quando leggeva o scriveva, teneva l'imagine di S. Paolo avanti di se.

Adriano papa nella sua epistola che scriveva a Carlo Magno (*Epist. I*) in materia delle imagini, afferma che S. Celestino (il quale fù nell' anno del Signore 424) ornò il suo cimiterio di figure sacre, dicendo : *Iterum de sancto tertio concilio sanctus Cœlestinus papa proprium suum cimiterium picturis decoravit*, etc., intendendo nel suo proprio cimiterio quelle di Priscilla, come fu detto.

Conc. Nicæn. II, act. 6, tom I : *Epiphanius ait : Utinam erubescant, cum in priscos Christianorum mores inspiciunt, qui nunc*

dici volunt hoc nomine : sane non damnarent picturarum apparatum qui ab eo tempore fuit, quo prædicatum est Evangelium : nam ab eo tempore quo celebrata est sacrosancta synodus usque ad conciliabulum quo hic convenere qui contra imagines sanctas steterunt, non plusquam septuaginta anni elapsi sunt. Omnibus autem notum est, illis annis sanctorum picturas non fuisse contemptas; omnibus, inquam, notum est. Verum ab illis temporibus, imo, ut verius loquar, ab apostolorum prædicatione exstiterunt, quemadmodum omni loco ex earum inspectione in templis sacris docemur : id quod et Patres sancti testificantur, et historiarum enarratores tradunt; quorum commentaria etiam in hunc usque diem servantur.

VI.

Conc. Trident., sess. 25, de Venerat. *Mandat sancta synodus omnibus episcopis*, etc., *ut juxta catholicæ et apostolicæ Ecclesiæ usum a primævis Christianæ religionis temporibus receptum, sanctorumque Patrum consensionem, et sanctorum conciliorum decreta, in primis de sanctorum intercessione, invocatione, reliquiarum honore et legitimo imaginum usu, fideles diligenter instruant......*

Imagines porro Christi, Deiparæ Virginis et aliorum sanctorum in templis præsertim habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam; non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas, vel virtus, propter quam sint colendæ, vel ab eis sit aliquid petendum; vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, qui in idolis spem suam collocabant; sed quoniam honor qui eis exhibetur refertur ad prototypa, quæ illæ repræsentant : ita ut per imagines, quas osculamur, et coram quibus caput aperimus, et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos, quorum illa similitudinem gerunt, veneremur; id quod conciliorum, præsertim vero secundæ Nicænæ synodi decretis contra imaginum oppugnatores, est sancitum.

S. Basilio (hom. 20, *in* XL *Martyres*) dice che i pittori con le figure fanno l'istesso che gli oratori con le parole; ed ambidue egualmente servono a persuadere l'imitazione e muover alla virtù. *Nam magnifica in bellis gesta et oratores sapientissime et pictores pulcherrime demonstrant : hi oratione, illi tabulis describentes, atque ornantes, amboque plures ad fortitudinem imitandam inducentes. Quæ enim sermo historiæ per inductionem, eadem et pictura tacens per imitationem ostendit.*

S. Giovanni Damasceno (Orat. 1, *de Imagin.*), nell' orazione che fa dell' imagini, afferma che le pitture fanno l'istesso effetto che fanno i libri, dicendo così : *Imagines sunt monimenta quædam. Etenim illitteratis hominibus hoc sunt quod litteratis libri; et quod auribus oratio est, idem est oculis imago.*

IMAGIERS.— Les imagiers étaient occupés à sculpter ou à peindre les images.

Il y avait deux corporations de faiseurs d'images de saints : la première, qui apparemment était la plus distinguée, puisqu'elle déclare dans ses statuts qu'elle ne travaille que pour l'Eglise, les princes, les chevaliers et les hommes riches, sculptait en ivoire, en or et en bois. Outre les figures des saints, elle s'occupait aussi à tailler des manches de couteaux et sans doute à les orner de figures. Dans la suite, on leur enleva cette occupation mondaine pour qu'ils ne fissent que des ouvrages sacrés. La seconde corporation des faiseurs d'images travaillait plus en relief qu'en statuaire; elle dorait, argentait, ou recouvrait de peinture les objets sculptés. Celle-ci fut conservée dans les siècles suivants, l'autre disparut.

IMBRICATIONS. — Les *imbrications* sont des ornements disposés les uns sur les autres, comme les écailles d'un poisson. Il y a des imbrications de plusieurs espèces et la dénomination en est tirée de la forme des ornements, qui sont arrondis, aigus, en ogive, en trilobe, etc.

Au XII[e] siècle, les imbrications sont communes dans la décoration des monuments religieux. Au XIII[e] et au XIV[e] siècle, on ne les rencontre que sur la flèche des clochers ou la pyramide qui couronne les contreforts.

IMITATION. — Depuis que l'on travaille avec ardeur à la réhabilitation de l'architecture chrétienne, trop longtemps décriée, on a cherché en même temps à faire revivre les anciens procédés de l'art de bâtir. Les rares édifices imités de ceux du moyen âge sont plus ou moins remarquables, et il est à noter qu'ils sont d'autant plus dignes de louanges, qu'ils offrent une imitation plus parfaite. Les innovations n'ont pas été heureuses; et cela se conçoit aisément, lorsqu'on se rappelle qu'elles ont été tentées par des architectes qui n'étaient pas entièrement débarrassés des préjugés de l'ancienne école et qui n'étaient pas suffisamment nourris de fortes études sur les monuments du moyen âge. Les premiers essais ont été tentés à Munich, sous l'impulsion du roi de Bavière. Ce sera un honneur pour ce prince et pour les artistes qu'il a employés, d'avoir travaillé à faire renaître dans notre siècle les styles de l'architecture antique, malgré les fautes, quelquefois assez lourdes, que la critique trouve à y reprendre. Nous commencerons notre critique des monuments modernes par ceux de la Bavière. Les lignes qui suivent sont empruntées à Piel, jeune artiste plein de foi et de dévouement, mort sous l'habit des Frères Prêcheurs, d'une mort prématurée.

Critique des monuments religieux récemment construits à Munich.

Arrêtons-nous en face de la Sainte-Chapelle; à Munich, on l'appelle la Chapelle Byzantine. En effet, si l'on vous avait imposé l'obligation de la classer sous une dénomination quelconque, elle semblerait se rapprocher du style byzantin plus que de tout autre, bien qu'il n'ait de commun avec cette chapelle que la silhouette extérieure de la façade seulement : encore faudrait-il retrancher les clochetons qui la décorent; enfin, c'est la Sainte-Chapelle, et nous ne pensons

pas que l'architecte ait voulu construire un monument byzantin. Non. M. Klentz, qui en est l'auteur, n'a voulu, comme nous le verrons tout à l'heure, imiter complétement l'architecture d'aucune époque; il a senti que l'architecte devait être créateur, et nous verrons s'il a réussi.

Le plan est un parallélogramme allongé, divisé dans sa longueur en trois sections par des pieds-droits accouplés qui supportent la retombée des voûtes de plein cintre des bas-côtés, et les deux coupoles de la nef, où sont peintes sur un fond d'or, dans la manière des églises d'Italie, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. A l'extérieur, la croix qui domine le fronton n'est point le prolongement des lignes de celui-ci; elle est piquée dans des feuilles d'acanthe formant un chou d'un goût assez mauvais. Les lignes du fronton lui-même forment à leur réunion un angle trop obtus pour se rapprocher des frontons byzantins, et qui lui donnent plutôt la proportion d'un fronton romain. Les arceaux en saillie au-dessous du profil du fronton, au lieu d'être profilés de l'un à l'autre, sont arrêtés sur de petits modillons largement cannelés; on en retrouve quelques exemples dans les constructions du IXe siècle, entre autres à l'église de Rosheim, à l'entrée des Vosges. Deux de ces modillons se confondent dans l'angle de la saillie du pilastre, contre lequel s'arrête le fronton; et son profil supérieur, ressauté, forme l'entablement de ce pilastre, qui descend jusqu'à la base de l'édifice, et dont le socle est ressauté par des lignes qui se profilent tout autour. Les fenêtres sont de plein cintre; elles sont ornées d'une archivolte en retrait, formée d'une doucine aplatie et palmée, d'un boudin, d'un espace très-large en bossage, d'un bandeau, puis d'un talon. Tout cela se profile sur un glacis de quarante-cinq degrés à peu près. L'archivolte des fenêtres supérieures s'arrête sur une architrave ou bandeau rehaussé, pour faire place au fronton de la porte d'entrée; il est à peu près semblable au premier. La rosace est dans le style qui marque la transition du byzantin à l'architecture catholique. Pour établir la baie des fenêtres au milieu d'une partie lisse, l'architecte a placé dans la façade deux pilastres en saillie, dans lesquels deux colonnes sont engagées, et qui indiquent à l'extérieur la position de deux colonnes intérieures. Ils ne supportent rien, et les profils de leurs chapiteaux vont se perdre dans le lisse du mur. Ils sont surmontés, on ne sait pourquoi, de deux petits cônes engagés. Le chambranle de la baie de la porte, qui est carrée, est excessivement maigre et rentrant; il est surmonté d'un plein cintre archivolté, comme les baies des fenêtres, et retombant sur un quart de colonne engagée d'un angle de pilastre, et d'une colonne engagée d'un quart dans l'angle du pilastre du côté de la baie, ce qui forme le raccord d'un retrait assez considérable. Les moulures de cette archivolte se profilent autour de deux petits stylobates qui sont à droit sur la colonne. Le plein cintre est de plus surmonté d'un fronton, garni au milieu d'une petite rosace à ronds de compas et d'une refouillure de fantaisie qui rappellent celles de la décadence catholique, mais qui n'ont jamais pu se rencontrer dans un édifice byzantin. Les clochetons qui surmontent les pilastres où vont s'arrêter les lignes du fronton et les lignes des versants des toits des bas-côtés qui leur sont parallèles, ont été, nous l'avouons, quelque chose de nouveau pour nous. Nous n'avons aucun souvenir d'avoir rien rencontré de pareil nulle part. C'est une malheureuse innovation de l'architecte, dont il eût pu se dispenser, et qui ne fait qu'accroître la confusion qui règne dans tout l'édifice.

Résumons. La masse serait byzantine et des premières époques, si l'on supprimait les clochetons; comme nous l'avons dit, ils sont une création de l'auteur, quant à leur ensemble, et une imitation dans les détails. Il y a des profils romains, grecs et byzantins, et quelques-uns même catholiques. Les archivoltes des fenêtres sont de fantaisie; les chapiteaux de la porte attestent une légère prétention à imiter ceux des colonnes byzantines; ceux des colonnes engagées dans les pilastres, au contraire, rappellent, par leurs tailloirs, leurs volutes et leurs feuillages, des compositions de la renaissance romaine. Les profils de la base, à leur tour, ressemblent à ceux d'un arc de triomphe construit en Espagne par les Romains. Pour servir de stylobate à la colonne engagée, les saillies de la base sont ressautées en s'arrondissant, comme en agissaient les architectes du XVe siècle. Enfin, dans le petit fronton, les parties laissées lisses par la petite rose sont refouillées aussi comme on eût agi à l'époque dont nous venons de parler.

Maintenant l'œuvre de M. Klentz est-elle une création? est-elle l'imitation d'un des styles connus de l'architecture passée? est-elle la déduction logique d'une synthèse qui constitue en puissance une formule propre à chacune des exigences de la vie civile ou religieuse? Dans les siècles futurs, les archéologues, en retrouvant un pareil monument vide de tous les attributs dont les artistes vont l'enrichir, pourraient-ils poser une hypothèse, vérifiable par l'analyse des parties qui le composent, pour en retrouver la synthèse, comme on le fait aujourd'hui pour les sublimes créations des monuments du XIIIe siècle? Non; rien de tout cela. L'auteur a cherché, nous ne dirons pas le beau, l'école de Munich n'en est plus là, mais ce qu'on nomme le caractère; il a puisé à toutes les sources, ramassé les débris de toutes les formes dont le christianisme, après son triomphe, a respecté les ruines, afin que l'humanité pût compléter son histoire; il les a rapprochées les unes des autres, et il a comblé les lacunes par des innovations malheureuses. Nous le répétons, il a agi en architecture comme d'autres l'ont fait en histoire et en philosophie; il a fait un éclectisme monstrueux, nous allions dire un syncrétisme; car en architecture la science de la confusion

n'est pas faite encore, et, nous disons plus, elle ne se fera jamais. Toute période architecturale qui aura pour point de départ l'éclectisme ne tardera pas à aboutir à la monstruosité.

Mais voyons comment M. le professeur Gernert a compris le mouvement que nous signalons, car enfin les travaux dont nous venons de faire l'analyse, et ce qui va suivre, prouvent que les professeurs de l'école de Munich ont ressenti l'impuissance d'une langue païenne pour parler la foi de nos pères. Qu'ils y prennent garde! des mots pris dans toutes les langues passées n'ont pas plus de valeur. Nous ne pouvons savoir jusqu'à quel point cette école peut être sensible aux éloges de M. Saint-Marc Girardin, qui l'a louée en disant : « Elle est éclectique comme nous le sommes tous d'un bout de l'Europe à l'autre. » Qu'elle ne l'oublie pas ; des louanges ainsi tournées dans la bouche d'un autre écrivain pourraient fort bien passer pour une critique spirituelle.

Revenons à M. Gernert et à l'église Saint-Louis. Le roi de Bavière l'a fait bâtir pour recevoir le tableau du jugement dernier dont M. Cornélius a fait un carton à Rome. Elle est située dans le quartier neuf, à deux pas de la Bibliothèque, vis-à-vis de l'établissement des Sourds-Muets, deux édifices dont la direction est confiée au même architecte. Les dispositions de cette église sont plus vastes que celles de la Sainte-Chapelle. Le plan n'en est plus un parallélogramme; la croix s'y fait sentir; mais les saillies de la croisée sont légères. On peut s'en faire une idée par les plans de quelques édifices religieux de l'école florentine. On ne peut douter que M. Gernert n'ait cherché à imiter le style byzantin, cependant avec une liberté excessive : ainsi les arcs du porche retombent sur deux colonnes et deux pilastres à cinq pans; ainsi les fenêtres, en partie, sont garnies de meneaux et de nervures qui leur donnent un aspect florentin, au point que l'architecte les a replacées presque sans changement dans la façade de sa bibliothèque, qui est une réminiscence complète de certaines constructions de Florence, non-seulement par l'aspect extérieur des mâchecoulis, mais encore par la disposition intérieure des voûtes et des colonnes qui les supportent. Puis vient une frise entaillée de palmettes et d'entrelacs, qui, malgré quelques modifications, est inspirée certainement des ornements qui couvrent à profusion les murs de l'Alhambra. Une grande partie des profils sont une création de l'auteur. Néanmoins, malgré l'éclectisme qui se fait remarquer encore dans cette conception, l'ensemble exprimera un caractère religieux que M. Klentz a vainement cherché dans la Sainte-Chapelle. Toute la partie postérieure de l'édifice est une bonne combinaison des formes chrétiennes employées avant le XIIIe siècle. Les arcs-boutants des flancs et les piles formant contrefort qui arrêtent leur poussée forment un jeu de lignes qui ne manque pas de grandeur. Aux deux extrémités extérieures de la croisée, faites quelques modifications aux détails des pilastres où s'arrêtent les lignes des frontons, retranchons les fenêtres dont nous avons déjà parlé, et vous aurez une imitation assez parfaite de quelques constructions catholiques antérieures à la synthèse. Comme M. Klentz, le professeur Gernert a dédaigné l'emploi des proportions et des formes dont les architectes de l'antiquité revêtissaient leurs pensées sur le dogme et le mythe religieux qu'ils avaient à exprimer : plus que M. Klentz encore, il a préféré les combinaisons romaines transformées par les artistes de la catholicité naissante : mais est-il entré dans la route que doit suivre un architecte chrétien aujourd'hui? Nous ne le croyons pas : en nous résumant, nous dirons les raisons qui nous font penser ainsi.

Nous avons critiqué ces deux monuments dans l'ordre où leurs auteurs se placent dans la réaction qui se fait sentir à Munich contre l'architecture grecque et romaine. Comme on l'a vu, M. Klentz n'a pas copié franchement l'école byzantine, tandis que M. Gernert a dédaigné complétement tout ce qui était antérieur à cette époque. C'est en suivant cet ordre que nous arrivons à M. Ohlmuller, qui, plus hardi que ces messieurs, a conçu et exécuté dans un faubourg une église dans un style catholique. Malgré les qualités qui distinguent ce monument, il est facile pour un observateur de remarquer que M. Ohlmuller ignore la synthèse catholique, ou bien qu'il en dédaigne l'application; car si la majeure partie des formes employées par lui sont empruntées aux époques où elle a été appliquée, nous sommes portés à croire que la nature des matériaux (la terre cuite) qu'il emploie ne lui ayant pas permis une grande variété de combinaisons, il a opté pour les plus simples et s'y est maintenu. En effet, les grands frais de moulage qui en seraient résultés eussent été incompatibles avec l'économie qui paraît lui avoir été imposée. Ce qui le prouve, c'est qu'on évite les sculptures; on les remplace à l'intérieur par des pâtes aux chapiteaux des faisceaux de colonnes qui supportent la retombée des ogives des voûtes. Du reste, quand il a pu vaincre ces obstacles, il a rompu l'unité de style, comme il l'a fait dans les sculptures de différentes parties des portails latéraux dont quelques détails sont conçus tout à fait dans le goût de la décadence, comme il l'a fait encore au chevet dans les voûtes du pourtour de l'abside. Au lieu de réunir et de perdre les nervures des membres de ces voûtes sous la clef, il les a fait saillir au delà, et couper court à 6 pouces, comme nous l'avons remarqué dans le portail de Saint-Laurent de Strasbourg. M. Ohlmuller, comme les autres, a fait une imitation d'abord et de l'éclectisme ensuite, restreint dans une période architecturale moins longue, il est vrai; encore a-t-il confondu. Ce n'est pas ignorance archéologique chez lui ; il y a été poussé par la nécessité de l'*à posteriori* où il s'est placé en architecture. (PIEL, *Voyage en Allemagne*, 1836.)

IMPLUVIUM. — Dans les habitations des anciens Romains, on appelait *impluvium* la place au milieu de la cour qui était à découvert, et par conséquent exposée à la pluie.

IMPOSTE. — Le mot *imposte* vient d'un mot de la basse latinité, *impostare*, qui signifie *reposer sur*. On désigne sous ce nom l'ensemble des moulures qui couronnent le pied-droit d'une arcade et lui servent, en quelque sorte, de chapiteau. On donne encore ce nom au sommet dormant d'une fenêtre, ou à une petite fenêtre pratiquée au-dessus d'une porte.

Ce n'est que dans l'architecture à plein cintre qu'il existe des impostes proprement dites; elles sont ordinairement formées par la continuation du tailloir des chapiteaux appartenant aux colonnes engagées dans les pieds-droits.

On appelle *imposte cintrée* celle qui couronne un pied-droit, et retourne en archivolte, suivant le contour de la douelle d'une arcade, ou qui couronne un mur circulaire, comme une niche, la tour d'un dôme, etc.; *imposte coupée*, celle qui est interrompue par des colonnes ou des pilastres, dont elle excède le nu. On appelle *imposte mutilée*, celle dont on a diminué la saillie.

INCERTUM OPUS.—Vitruve désigne sous le nom d'*incertum opus* un appareil ou une manière de bâtir qui consistait dans l'emploi de petits moellons liés avec du mortier. *Voy.* APPAREIL.

INCRUSTATION. — On appelle *incrustation* toute sorte d'ouvrage d'architecture, de sculpture ou d'ornementation, en quelque matière que ce soit, qui consiste à introduire dans un corps quelconque, une autre substance qui est fixée dans des intailles pratiquées exprès. *Voy*. DAMASQUINURE et NIELLE. On connaît des exemples d'incrustations de divers genres dans les monuments du moyen âge. On a quelquefois incrusté des yeux émaillés ou simplement de verre coloré dans les yeux de statues en pierre. Par fois encore on a incrusté des pierres de couleur ou des pâtes propres à durcir à l'air dans les petits ornements, tels que galons, broderies, etc., de ces mêmes statues. Les pierres tombales, gravées avec soin, ont souvent été incrustées de cuivre, de plomb, ou de mastics colorés. On y incrustait parfois, aux figures, les mains et le visage en marbre blanc. Ces incrustations n'ont pas toujours résisté au frottement des pieds, et beaucoup de pierres tombales, ainsi incrustées, sont actuellement fort dégradées.

INFULE. — On donnait autrefois le nom d'*infules* aux ornements des pontifes. Festus dit que les infules étaient des filaments de laine, des franges de laine dont on ornait les prêtres et les victimes, et même les temples. Plusieurs confondent les infules avec la mitre, la tiare ou le bonnet orné que portaient les prêtres. Il y avait cependant beaucoup de différence. L'*infule* était proprement une bandelette, ou bande de laine blanche qui couvrait la partie de la tête où il y a des cheveux jusqu'aux tempes, et de laquelle tombaient de chaque côté deux cordons, *vittæ*, pour la lier, ce qui fait que l'on confond souvent le mot *vittæ*, cordons, avec le mot *infulæ*.

L'*infule* était aux prêtres ce qu'était le diadème aux rois, la marque de leur dignité et de leur autorité. La différence entre le diadème et l'infule est que le diadème était plat et large, et l'infule était entortillée et ronde.

Dans les auteurs ecclésiastiques, on donne quelquefois le nom d'*infules* à l'habit des évêques et des prêtres qui se nomme proprement chasuble. On peut voir ce que Du Cange dit à ce sujet au mot INFULA.

INFUNDIBULIFORME. — Chapiteau en forme d'entonnoir. *Voy.* CHAPITEAU.

INHUMATION. — Autrefois on fit beaucoup d'inhumations dans l'intérieur des églises; les autres se faisaient autour de l'église, car les cimetières alors entouraient communément les édifices consacrés par le culte. Cette coutume était inspirée par les idées chrétiennes. Il était, en effet, consolant pour la foi de voir les restes de ses proches, de ses amis, de ceux que l'on affectionnait le plus vivement ici-bas, reposer dans un lieu béni par la religion, et protégé par tout ce que les hommes ont accoutumé de respecter sur la terre. De là, les pierres tombales, les dalles funéraires, les cuivres funèbres, les simples pierres avec des signes rustiques, les tombeaux somptueux qui se trouvent encore en si grand nombre dans nos vieilles églises, malgré des siècles de mutilations et de destruction.

On a invoqué toute espèce de raisons contre l'usage d'inhumer les morts dans les églises ou dans le voisinage des églises. La philosophie moderne, c'est-à-dire cette fausse sagesse du monde, qui s'est montrée constamment l'ennemie de la religion, a prétendu que les lieux de sépulture inspiraient une horreur qui ne devait pas s'étendre sur une église, et que les inhumations ainsi pratiquées étaient nuisibles à la salubrité publique. Combien de déclamations ont été débitées à ce sujet et sur tous les tons! Quand la science moderne a été consultée sur cet objet, à l'occasion de certaines épidémies qui ont exercé leurs ravages dans nos cités les plus populeuses, sans que l'art de guérir ait pu en percer les mystérieuses influences, elle n'a pas osé soutenir les paradoxes si affirmatifs des prétendus philanthropes du siècle dernier et des premières années de notre XIX^e siècle.

Les inhumations à l'intérieur des églises, faites avec précaution et avec des conditions qui ont été constamment observées, même aux époques que notre orgueil a traitées de *barbares*, ne peuvent être la cause d'aucun accident, et elles sont la source de plusieurs avantages, au point de vue religieux. La vanité des grands, auxquels on érigeait de superbes mausolées, a été aussi un thème sur lequel on a répété, en mille variations,

de sottes attaques contre l'Eglise. Qu'est-ce que cela prouve? Rien, sinon que la jalousie et la basse envie trouveront toujours à s'exercer de quelque manière que ce soit. Les enseignements de la mort et la suprême égalité de la tombe en sont-ils moins éloquents parce que le marbre, au lieu d'une simple pierre, recouvre les cendres d'un homme? Non. Il semble au contraire que la leçon soit plus frappante encore par la comparaison que l'esprit fait naturellement entre la brièveté de la vie, le néant des choses d'ici-bas, la faiblesse de la puissance humaine, et les monuments qui semblent vouloir éterniser ces choses périssables, passagères, fugitives! *Voy.* TOMBEAU, PIERRES TOMBALES, ENFEU.

INSCRIPTIONS MURALES. — Une inscription est un récit succinct qui fait connaître un événement mémorable ou un personnage illustre, ou une action honorable digne de passer à la postérité, ou enfin un acte relatif à la fortune ou à l'intérêt d'un royaume, d'une province, d'une famille ou d'un établissement. Certaines inscriptions ont eu quelquefois seulement pour but de faire naître de graves pensées dans l'âme de ceux qui entraient dans les édifices consacrés à un culte religieux. Tous les peuples ont employé les inscriptions dans cette louable intention; mais jamais on n'en fit un plus grand usage que dans plusieurs édifices du moyen âge.

Les inscriptions vraiment monumentales furent ordinairement gravées sur le marbre, sur le bronze, ou sur une pierre d'une nature propre à résister aux injures de l'air et du temps. Primitivement on se contentait de placer les unes sur les autres de grosses pierres pour conserver la mémoire des événements remarquables. Dans la Genèse, on trouve très-souvent mentionnés des pierres ou des monceaux de pierres de cette nature. On comprit bientôt que des pierres brutes n'étaient pas suffisantes, à l'aide de la tradition, qui peut s'altérer ou s'effacer quelquefois, pour transmettre un fidèle souvenir des événements dont il importait de garder la mémoire. Les Egyptiens y tracèrent des signes hiéroglyphiques ou des inscriptions dans une langue longtemps inconnue pour nous, mais ressuscitée, pour ainsi dire, par la Providence, dans ces derniers temps pour la défense de nos livres saints. Les Assyriens pratiquaient la même chose et couvraient leurs édifices d'inscriptions cunéiformes, que recouvre encore un mystère qui tend chaque jour à s'éclaircir, surtout depuis les étonnantes découvertes de M. Botta et de M. Layard. Les Grecs, les Latins, tous les peuples en un mot furent conduits par les mêmes raisons à adopter la même pratique.

On comprend aisément de quelle importance historique sont les inscriptions monumentales. Ce sont des documents propres à jeter la plus vive lumière sur les graves événements qui ont exercé tant d'influence sur le monde. Aussi a-t-on entrepris de grands travaux pour les recueillir fidèlement, les restituer, les traduire ou les interpréter.

Il n'entre pas dans le plan de ce Dictionnaire de rendre compte des études faites par les érudits sur les inscriptions égyptiennes, phéniciennes, persépolitaines, assyriennes, grecques et latines, etc. Ce que nous ne devons pas omettre de dire, c'est que la connaissance des inscriptions antiques a été féconde en renseignements de tout genre. La religion chrétienne y a gagné, quant à certains points de la Bible en rapport avec les antiquités de l'Egypte et de l'Asie, des éclaircissements qui l'ont vengée des attaques des prétendus philosophes modernes.

Les inscriptions chrétiennes proprement dites commencent aux catacombes de Rome et se continuent à travers le moyen âge. Beaucoup de ces inscriptions primitives, gravées dans les cimetières souterrains de Rome par la main des premiers chrétiens ou de leurs successeurs immédiats, ont été relevées avec le plus grand soin et publiées par les antiquaires romains, tels que Bosio, Arringhi, etc. Nous en avons parlé assez longuement à l'article CATACOMBES (*Voy.* ce mot).

Un artiste et un antiquaire distingué, M. Perret, a recueilli récemment à Rome une immense quantité d'inscriptions inédites des premiers temps du christianisme, en même temps qu'il a dessiné ou fait dessiner par M. Savinien Petit un grand nombre de monuments du plus haut intérêt pour l'histoire de l'origine et des développements des arts chrétiens. Cette admirable collection sera publiée, sans doute, aux frais du gouvernement français. Une allocation a été demandée à l'Assemblée Législative, à cette fin (mai 1851), par M. le ministre de l'intérieur. Nous placerons ici quelques extraits du Rapport présenté à l'Assemblée. Ils donneront une juste idée du beau travail de M. Perret, et en même temps ils feront bien apprécier à nos lecteurs l'importance des inscriptions, des peintures et autres objets antiques retrouvés dans les entrailles de la Rome souterraine. Nous sommes heureux de voir l'érudition et l'art, entre des mains françaises, concourir si efficacement à la réhabilitation des arts chrétiens et à la glorification de l'Eglise. Faire connaître les œuvres de l'Eglise, à quelque époque que ce soit, n'est-ce pas toujours faire l'apologie de l'Eglise et la venger des attaques du protestantisme? Les réformateurs du XVI[e] siècle et leurs héritiers peuvent-ils regarder ces témoins de nos croyances catholiques, toujours invariables, toujours les mêmes, et persévérer dans leurs déclamations contre les prétendues innovations de l'Eglise catholique romaine? Bénissons de nouveau la divine Providence qui prend soin de mettre en évidence de plus en plus la sainteté et la pureté de la doctrine de l'Eglise fondée par Jésus-Christ, et la gardienne incorruptible des enseignements divins et de la tradition apostolique.

Voici les extraits du Rapport de M. le ministre de l'intérieur :

« Un artiste français, M. Perret, architecte et peintre de talent, s'est spécialement livré, en Italie, à l'étude des monuments des pre-

miers siècles de l'ère chrétienne. Ceux de ces monuments qui existent dans les collections romaines, et particulièrement dans le Musée du Vatican, et qui jusqu'alors avaient été seuls étudiés et reproduits, n'ont été que le point de départ des travaux de M. Perret. Il a voulu en quelque sorte remonter aux origines de cet art si longtemps négligé, et, pendant cinq années, confiné dans les catacombes romaines, il a exploré dans tous les sens cette cité souterraine qui s'étend sous la ville antique : il en a copié les peintures et les inscriptions, et partout il a signalé son passage par de nombreuses et importantes découvertes.

« De retour en France, et après avoir mis en ordre ses précieux documents, M. Perret éprouve le désir légitime de livrer à la publicité les richesses qu'il a recueillies. Dans ce but, il a sollicité du ministère de l'intérieur une aide indispensable pour conduire à bonne fin son importante entreprise, et qui sans doute lui serait bien légitimement due; mais les matériaux réunis sont si nombreux que leur publication doit occasionner des frais considérables, dépassant de beaucoup les ressources ordinaires du crédit des souscriptions.

« Le principal mérite de l'ouvrage de M. Perret consiste non-seulement dans la multiplicité, mais surtout dans la nouveauté des documents recueillis, et dans la lumière singulière qu'ils apportent sur les origines de l'art chrétien et sur l'authenticité d'un grand nombre de monuments dont la date est désormais certaine.

« Ces monuments abondent dans les catacombes romaines, dont ils composent, en quelques sorte, exclusivement la décoration. En effet, ces vastes souterrains servirent, dans les premiers siècles du christianisme, de refuge aux fidèles persécutés, de lieu sacré pour la célébration des saints mystères, et de dépôt pour les sépultures des confesseurs de la foi. Plus tard, quand la religion nouvelle eut triomphé, quand les chrétiens purent pratiquer leur culte en public, les catacombes restèrent des cimetières consacrés, et la piété des papes et des fidèles se plut à les enrichir de monuments et de peintures où l'histoire de l'art chrétien se trouve comme reproduite, époque par époque, pendant une longue suite de siècles.

« Jusqu'ici, les catacombes n'avaient été qu'imparfaitement étudiées. Quelques ouvrages avaient donné des spécimens curieux, mais peu exacts, des monuments qu'elles renferment ; les lacunes que présentent ces publications, et leur système de traduction infidèle, s'expliquent par leur date. Le travail de Bottari est de 1737, et les recueils de Bosio et de Arringhi datent de 1632 et 1651. Les seules planches moins imparfaitement représentées se trouvent dans l'ouvrage de Séroux d'Agincourt ; mais elles sont en petit nombre et de dimensions trop réduites pour donner une idée exacte des monuments qu'elles reproduisent.

« C'est à la restitution de cette partie de l'histoire de l'art, si inexactement présentée jusqu'ici, qu'elle était pour ainsi dire inconnue, que M. Perret a consacré cinq années de son existence. Dans la patiente et minutieuse exploration de plus de soixante catacombes, qui présentent un parcours de près de trois cents lieues, il a recueilli une foule de monuments, de dates certaines, qui lui ont permis de rattacher l'art antique à l'art moderne, et d'éclaircir même certains points de l'histoire du christianisme. En outre, et toujours à ce double point de vue de l'art et du culte, il a pu établir d'une manière plus sûre les origines des images traditionnelles du Christ, de la Vierge, des apôtres, et d'un grand nombre de saints personnages.

« Ainsi, par exemple, dans les catacombes de Sainte-Calixte, sur la voie Appienne, il a découvert les plus anciennes peintures connues où soient figurées les images du Christ, et retraçant des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ces peintures, qui remontent aux Ier et IIe siècles, seront reproduites par cinquante-huit planches de l'ouvrage de M. Perret. Le paganisme expirant et la religion nouvelle s'y combinent singulièrement et indiquent aussi clairement que possible la transition. Ainsi les sujets sont bien pris dans l'Ancien et le Nouveau Testament, mais la distribution des groupes, les accessoires, et en général l'aspect et tout ce qui tient au mode d'exécution, appartiennent à l'art païen encore florissant. Le christianisme fournit le fond, le paganisme la forme. De siècle en siècle, et à mesure que le christianisme gagne du terrain, cette forme se modifie; l'art nouveau cherche et trouve un nouveau mode de représentation. Il ne se borne plus à penser, il exprime avec un langage qui lui est propre.

« Les découvertes faites aux catacombes de Sainte-Agnès, sur la voie Nomentane, dont les peintures paraissent remonter aux IIe et IIIe siècles, ne sont pas moins intéressantes. Au nombre des cinquante-sept sujets recueillis par M. Perret, on remarque Adam et Eve, Tobie et l'ange, Hérode et les Mages, le Paralytique.

« Aux catacombes de Sainte-Cyriaque, sur la voie Tiburtine, M. Perret a découvert une curieuse image de la Vierge, et peut-être les plus anciens portraits que l'on connaisse de sainte Cécile, de sainte Cyriaque et de sainte Catherine. Ces peintures datent des IIIe et IVe siècles. A Sainte-Priscille, à Sainte-Sixte, à Sainte-Praxède et dans un grand nombre d'autres catacombes, les recherches de M. Perret n'ont pas eu de moins heureux résultats; il y a retrouvé plus de quatre-vingt-trois sujets, la plupart relatifs aux origines du christianisme.

« Mais les plus intéressantes de ces découvertes sont celles que M. Perret a faites lors de l'ouverture, opérée sous sa direction, du célèbre puits de la Platonia, qui servit de tombeau, pendant un certain temps, à saint Pierre et à saint Paul, que le pape Da-

mase fit orner de peintures à fresque en 365, et qui, depuis cette époque, était resté fermé. Ces fresques représentent Notre-Seigneur et les apôtres.

« Quant aux nombreux modèles de vases et de lampes, les peintures sur verre et les inscriptions recueillies en *fac-simile*, au nombre de cinq cents, par M. Perret, sont des quatre premiers siècles du christianisme.

« Ce simple exposé doit vous convaincre, messieurs les représentants, de l'extrême importance de l'œuvre de M. Perret. Nous devons ajouter que ce travail acquiert un grand prix par la fidélité scrupuleuse que l'auteur a apportée dans la reproduction de ces œuvres naïves des premiers temps de l'art chrétien. Les peintures ont été calquées, les monuments mesurés, les inscriptions prises en *fac-simile*, et les portefeuilles de M. Perret, qui se composent aujourd'hui de 360 études in-folio, présentent 154 fresques, 65 morceaux divers, 20 peintures sur verre, 26 études de vases, lampes, ornements, etc., et 95 planches épigraphiques, offrant plus de 400 inscriptions.

« Vous voyez, messieurs les représentants, de quelle importance serait pour l'art et pour l'archéologie la publication de ***Rome souterraine*** de M. Perret.

« La commission des monuments historiques, à laquelle cet artiste a soumis l'ensemble de son travail, en a reconnu sur-le-champ le singulier mérite, et elle a témoigné, à l'unanimité, qu'elle attacherait le plus vif intérêt à la publication d'une œuvre vraiment unique. »

II.

Les inscriptions de l'époque gallo-romaine intéressent spécialement notre histoire. Pour en faciliter l'intelligence, nous avons donné les abréviations qu'on y rencontre, avec leur interprétation, à l'article GALLO-ROMAIN (*Voy.* ce mot).

III.

Il serait difficile de faire connaître les diverses variations de la paléographie murale au moyen âge sans entrer dans des détails qui appartiennent en propre à la diplomatique. Nous renvoyons au ***Dictionnaire de Diplomatique chrétienne***, par M. Quantin, publié par M. l'abbé Migne. Nous ferons ici quelques observations seulement. De l'époque Romano-byzantine primordiale on possède un petit nombre d'inscriptions. Elles se trouvent gravées sur marbre et sur pierre et sont déposées dans les Musées. Une des plus précieuses, sans contredit, est l'inscription grecque trouvée à Autun par M. l'abbé Pitra, dans le cimetière des chrétiens. Elle a été publiée dans les ***Annales de Philosophie chrétienne*** et a donné matière à d'intéressantes dissertations. M. de Caumont a publié dans le ***Bulletin monumental*** plusieurs inscriptions chrétiennes latines des Musées de Trèves et de Lyon. Voici une inscription curieuse, quoique d'une latinité barbare, qui se trouve dans le Musée de Lyon. Nous la reproduisons en caractères ordinaires, tout en conservant l'orthographe et les fautes de langage.

IN HOC TVMOLO
REQVIISCIT BONAE
MEMORIAE ROMANVS
PRESBITER QVI VIXIT
IN PACE ANNIS LXIII
OBIIT NONVM K. FEB
RARIAS.

A une certaine époque, chaque ligne est comprise entre deux raies horizontales tracées dans la pierre et dont l'écartement détermine la hauteur des caractères. Cet usage remonte au moins au VII° siècle, d'après les Bénédictins; mais on ne saurait affirmer que tous les graveurs aient employé constamment ce moyen de se guider, ni qu'ils aient commencé en même temps à s'en servir.

Notons que les caractères ou lettres employés dans les inscriptions murales n'ont pas subi les mêmes changements et n'ont pas suivi les mêmes modifications que ceux employés dans l'écriture ordinaire sur vélin ou papier. Dans la paléographie monumentale, on s'est servi à peu près exclusivement de lettres capitales, tandis que dans l'écriture commune on s'est servi de minuscules et d'abréviations. Comme les capitales ont peu varié jusque vers le commencement du XIII° siècle, on conçoit qu'il est quelquefois assez difficile de déterminer d'une manière positive l'âge d'une inscription, d'après la forme seule des lettres. Il y a néanmoins quelques indices qui peuvent guider les érudits; mais ces indices sont fugitifs, et il n'y a que ceux qui ont eu l'occasion de voir une grande quantité d'inscriptions murales qui puissent en user avec quelque sécurité. Beaucoup d'inscriptions murales du XI° siècle n'offrent rien qui les puisse distinguer d'une époque plus ancienne: elles sont généralement faciles à lire, malgré l'emploi des lettres liées et des abréviations.

Au XII° siècle, surtout durant la seconde moitié à mesure que l'on approche du XIII° siècle, quelques lettres se modifient, la forme générale des capitales éprouve des changements, elles se resserrent, s'allongent de bas en haut; on distingue le travail de transformation qui s'opère dans l'écriture murale comme dans l'architecture elle-même. Ainsi, dans l'H et dans l'N, le second jambage s'étend au-dessous de la ligne et se termine par un crochet: l'U semble formé d'un I et d'un S. Le T prend la forme d'un C surmonté d'une barre horizontale.

Au XIII° siècle, plusieurs lettres subissent des modifications assez considérables. Il serait difficile de les indiquer. Nous placerons ici le *fac-simile* suivant d'une inscription de la fin du XIII° siècle:

ANNO · DOMINI
MILLESIMO · DUCENTES MO
OCTOGESIMO NONO

Les capitales employées pour les sceaux ont absolument la même forme que celles des inscriptions murales. L'écriture cursive n'a été employée au XIII^e siècle, que pour les manuscrits, excepté dans les cas très-rares.

Les inscriptions murales du XV^e siècle sont assez difficiles à lire. On se sert de l'écriture cursive très-souvent et les lettres sont fréquemment dénaturées et si allongées qu'on a peine à les reconnaître. Il en est de même du XVI^e siècle. C'est, peut-être, à cette dernière époque que les inscriptions et les manuscrits sont les plus difficiles à déchiffrer.

IV.

Quant aux inscriptions elles-mêmes qui décoraient les édifices sacrés, elles étaient si nombreuses et si longues, dans certains cas, qu'il serait presque impossible de les rapporter. Nous renvoyons à l'article EGLISE, où nous avons mis de curieux extraits des ouvrages de saint Paulin de Nole. On y voit plusieurs inscriptions en vers latins qu'il avait composées lui-même pour être placées en différents endroits de la basilique qu'il avait fait bâtir en l'honneur de saint Félix.

Nous rapporterons encore à ce sujet le trait suivant, avec une inscription antique traduite du latin en français, par un auteur du siècle dernier.

Saint Paulin, écrivant à saint Sévère, se plaint de ce qu'il l'avait fait peindre dans le baptistère de sa nouvelle église, vis-à-vis du portrait de saint Martin. « Vous avez, lui dit-il, diminué et peut-être perdu entièrement le mérite de vos illustres travaux, et profané, ce semble, un lieu saint en y mettant le portrait d'un grand pécheur. » Il ajoute néanmoins que cette conduite est prudente et judicieuse, en ce que les nouveaux baptisés voyant son portrait, connaîtraient l'obligation qu'ils ont de faire pénitence; et qu'en jetant les yeux sur celui de saint Martin, ils verraient un modèle parfait de sainteté qu'ils doivent copier. Il lui marque ensuite qu'il lui a envoyé suivant ses ordres, des vers sur les deux figures qu'il avait fait peindre dans son baptistère, le laissant le maître de s'en servir s'il le jugeait à propos. Voici les seconds :

Riche des biens du ciel, et pauvre pour lui-même,
Sévère a décoré ces saints fonts de baptême ;
Où l'homme de la mort à la vie appelé,
Au Seigneur par les eaux se voit renouvelé.
Il a peint en ce lieu deux différents modèles,
Qui peuvent tour à tour instruire les fidèles :
L'un du grand saint Martin est l'auguste portrait,
Et l'autre de Paulin a jusqu'au moindre trait.
L'un saint et couronné des mains de la Victoire,
Elève l'innocent au comble de la gloire ;
L'autre enseigne aux pécheurs, en donnant ce qu'il eut,
A ne rien estimer autant que son salut.

Saint Sévère avait fait lui-même des vers pour mettre au-dessus de ces deux peintures; et saint Paulin ne consent d'y voir les siens qu'à condition que ceux de saint Sévère y demeureraient, afin, dit-il, qu'ils paraissent comme des pierres précieuses en comparaison de ceux que j'ai faits. Il lui envoya en même temps d'autres vers pour l'ornement de ses deux églises; et d'autres encore en l'honneur de saint Clair, patron d'une des deux. Il y joignit ceux qu'il avait faits pour les églises de Nole et de Fondy. Voici comme il décrit la première de ces deux églises, qui était dédiée à la gloire de Dieu, sous le titre et l'invocation de saint Félix.

La face n'en était point tournée comme le sont ordinairement celles des autres églises, du côté de l'orient; mais elle était tournée vers le tombeau de saint Félix. Elle avait trois voûtes, une haute et deux basses. On préparait sous la basse, qui était à droite, les choses nécessaires au divin sacrifice; et lorsqu'il était achevé, les ministres se retiraient avec le prêtre sous celle qui était à gauche, pour y rendre leurs actions de grâces et y faire leurs prières. Comme l'autel était placé au milieu de ces trois voûtes, saint Paulin y fit placer les reliques non-seulement de saint Félix, mais aussi celles des apôtres et des martyrs. Les voûtes et les

murailles étaient revêtues de marbre et historiées à la mosaïque. Ces peintures représentaient divers mystères, entre autres celui de l'ineffable Trinité et de l'Incarnation. La nef de l'église et tout l'espace qui était distingué du chœur, était accompagné de deux galeries, soutenues par une double rangée de colonnes, qui formaient de grandes arcades; et, dans chacune de ces galeries il y avait quatre oratoires, où ceux qui désiraient méditer la loi de Dieu et le prier en secret pouvaient se retirer. Au-dessus de la porte d'entrée qui répondait à la rue, saint Paulin avait fait peindre une croix, et mis sur le frontispice des vers pour apprendre à ceux qui entraient ce qu'elle signifiait. Il en mit aussi au-dessus de la porte de chaque oratoire, et dans tous les endroits de l'église où il les crut nécessaires pour l'édification des fidèles. Les croix étaient peintes en rouge; elles étaient surmontées de deux colombes, pour montrer que la simplicité conduit à l'immortalité. Le signe de la croix peint à l'entrée de l'église enseignait aux fidèles qui venaient y faire leurs prières qu'ils ne pouvaient espérer la couronne de l'immortalité qu'en portant la croix.

INSTRUMENTA CHRISTI. — I. Sous ce titre, nous réunissons les objets suivants : 1° la croix ; 2° les clous ; 3° la couronne d'épines ; 4° le titre ou l'inscription placée sur la croix.

Nous avons déjà donné d'amples détails sur la croix, les clous et la couronne d'épines à l'article Autel (*Accessoires des autels*). Voyez encore Croix. Nous compléterons ici ce que nous avons à dire sur ce sujet.

Plusieurs auteurs, entre autres saint Thomas, ont pensé que la croix de Notre-Seigneur était faite de manière à ce qu'il n'y eût pas de branche de croix au-dessus de la traverse et qu'elle figurât la lettre T. Divers passages de Tertullien et même de Lucien semblent favoriser cette opinion. Nicolas Rigault, l'éditeur érudit des œuvres de plusieurs saints Pères, ajoute à ce sujet : « Nos ancêtres paraissent avoir suivi cette tradition dans les Missels antiques. Sur la lettre T, qui commence la première phrase du canon *Te igitur, clementissime Pater*, ils représentent la figure du Christ en croix. On a mis, de nos jours, à la place, un crucifix à la page qui précède le commencement du canon. » Il est à remarquer que la lettre T reproduit le *Tau* des Grecs, celui des Samaritains et le *Tau* primitif de l'alphabet hébreu. Cela est expliqué par saint Jérôme dans le passage suivant : *In antiquis Hebræorum litteris, quibus usque hodie utuntur Samaritani, extrema* Tau *littera crucis habet similitudinem, quæ in Christianorum frontibus pingitur, et frequenti manus inscriptione signatur.* Saint Jérôme cherche à expliquer un texte fort obscur du prophète Ézéchiel, cap. IX, vers. 4, 5 et 6. Nous proposerons à ce sujet l'interprétation donnée par le savant Huet, évêque d'Avranches (*Demonstrat. evangel.*, prop. IX) : *Crucis Christi non rudem aliquam et obscuram informationem, sed expressam effigiem dedit Ezechiel* (Tau *Samaritanum* σταυροειδὲς, *Ezechieli memoratum, crucis Christi symbolum*), *seu potius apud Ezechielem Deus ipse cum piorum hominum frontes signari jussit littera* Tau : *interfici vero eos qui ea notati non essent. Illo tempore priscis elementis samariticis Hebræi utebantur ; Samaritæ vero litteras singulas multiplici forma depingebant. Et* Tau *quidem, quæ postrema erat, præter alias formas, crucis speciem obtinebat, non ejus duntaxat in qua lignum transversum sustinet stipes arrectarius, sed alterius etiam quæ* Χιαδὸς (*similis litteræ* X) *est, sive decussata. Utramque crucis formam habet littera* Tau *in vetustis Hebræorum siclis qui servantur in eruditorum loculis et in illorum libris pinguntur. Unde a Scaligeri animadversione defenditur Origenes, qui hoc Ezechielis testimonium exponens, accepisse se scribit ab Hebræo quodam Christi doctrinam amplexo, in antiquis elementis Hebræorum* Tau *formam crucis habere. Antiqua elementa vocat* ἀρχαῖα στοιχεῖα, *Samariticas litteras ; quas ab Hebraicis recentioribus, seu potius Babylonicis quibus post Babylonicam captivitatem uti cœperunt Judæi, accurate distinguit his verbis quæ e veteri Catena in psalmos excerpsimus : « Et in accuratioribus exemplaribus scriptum est vetustis litteris Hebraicis, non hodiernis. Narrant enim Esdram post captivitatem aliis esse usum. »*

Un autre homme rempli d'érudition, traitant du même sujet, s'exprime d'une manière non moins remarquable, dans la *Bibliothèque critique* publiée par Richard Simon en 1708, sous le nom de M. de Sainjore, tom. II, pag. 415-417 : « Avant que de finir ma dissertation, j'ajouterai deux mots sur l'ancien *Tau* des Hébreux, lequel a la figure d'une croix, au moins de ce qu'on appelle croix de Saint-André. Scaliger, qui en jugeait par l'alphabet samaritain tel qu'il a été imprimé par Guillaume Postel, et qui se trouve dans les livres des Samaritains tel que nous les avons présentement, se récrie contre Origène et contre saint Jérôme comme s'ils avaient avancé une fausseté manifeste. S'il avait consulté l'alphabet samaritain que R. Azarias a fait imprimer au chap. 56 de son *Imré-bina* (*Verba intelligentiæ*), il n'aurait pas été si décisif, car il y aurait vu deux figures de cette lettre, et une de ces figures a la forme d'une croix de Saint-André, X. Jérôme Aléander envoya au P. Morin deux sicles où le *Tau* avait la figure de croix. Ce savant cherchant la raison pourquoi elle n'avait point cette figure dans les livres des Samaritains, il juge que ce changement vient de ce que les Samaritains, pour écrire plus vite, ont formé cette lettre d'un seul trait de plume, ce qui paraît assez vraisemblable. »

D'autres écrivains pensent que la lettre *Tau* n'a pas une entière ressemblance avec la croix. Tel est le sentiment de saint Irénée et de saint Augustin. Saint Irénée dit à ce sujet, lib. III, cap. 42 : *Ipse habitus crucis fines et summitates habet quinque ; duos in*

longitudine, et duos in latitudine, et unum in medio, ubi requiescit qui clavis affigitur. Saint Augustin parle non-seulement des quatre extrémités de la croix, mais encore il en explique la signification symbolique. Après avoir cité ces paroles de saint Paul (*Ephes.* III, 18) : *Ut possitis comprehendere cum omnibus sanctis quæ sit longitudo et latitudo, et sublimitas et profundum*, il s'exprime de la sorte, en écrivant à Pauline (*Epist.* 112, cap. 13) : *Ego hæc verba apostoli Pauli sic intelligere soleo : in latitudine bona opera charitatis ; in longitudine perseverantiam in bonis usque in finem ; in altitudine, spem cœlestium præmiorum : in profundo, inscrutabilia judicia Dei, unde ista gratia Dei in homines venit ; et hunc intellectum coaptare etiam sacramento crucis.*

Pour rapporter encore quelques extraits des écrits des saints Pères, nous citerons, parmi les plus curieux, les passages suivants. Saint Grégoire de Nysse (*Orat. in resurrect. Domini*) s'exprime ainsi : *Partes illius* (crucis) *singulas propriis nominibus appellavit Apostolus. Eam enim quæ a medio deorsum vergit, profundum vocat ; quæ autem sursum, altitudinem ; latitudinem vero et longitudinem, illas quæ utrinque transversæ protenduntur, ut quæ hinc a medio producitur, latitudo ; quæ autem illinc, longitudo nominetur.* Saint Augustin, outre les passages déjà mentionnés, parle ainsi (*Tract.* 18 *in Joan.*, § 5) : *Lata* (crux) *est in transverso ligno quo extenduntur pendentis manus ; longa est a transverso ligno usque ad terram, ubi dorsum pedesque figuntur ; alta est in cacumine quo transversum lignum sursum versus exceditur.* Le même docteur ajoute (*In psal.* CIII) : *Erat latitudo in qua porrectæ sunt manus, longitudo a terra surgens in qua erat corpus infixum, altitudo ab illo divexo ligno sursum quod eminet, profundum ubi fixa erat crux, et ibi omnis spes vitæ nostræ.*

Le poëte Sédulius écrit les vers qui suivent :

Neve quis ignoret speciem crucis esse colendam,
Quæ Dominum portavit, ovans ratione potenti,
Quattuor inde plagas quadrati colligit orbis ;
Splendidus auctoris de vertice fulget Eous,
Occiduo sacræ lambuntur sidere plantæ,
Arcton dextra tenet : medium læva erigit axem.

Saint Isidore de Séville, écrivant sur le chap. V du livre des Juges, dit : *Iste trecentorum* (Gedeonis militum) *numerus in T littera continetur, quæ crucis speciem tenet, cui si super transversam lineam id quod in cruce eminet addetur, non jam crucis species, sed ipsa crux esset.*

Saint Jean Damascène (*De fide orthodoxa*, lib. IV, cap. 11), dit la même chose : *Quatuor extremæ crucis partes per medium centrum inter se cohærent et constringuntur.*

II.

Quant aux clous qui ont servi à attacher Notre-Seigneur à la croix, étaient-ils au nombre de trois ou de quatre ? Saint Grégoire de Tours, et plusieurs des écrivains ecclésiastiques les plus anciens, pensent qu'ils étaient au nombre de quatre : *Unum ex quatuor clavis*, dit saint Grégoire de Tours (*Helena*), *deponi jubet in pelago* (*De Gloria martyr.*, cap. VI). « Les quatre clous, dit Innocent III, sont les quatre vertus principales. » Raban Maur, archevêque de Mayence admit aussi le nombre de quatre clous. Ces auteurs ont-ils été guidés, dans leur opinion, par l'histoire, ou par les crucifix qu'ils avaient sous les yeux ? c'est ce qu'il nous serait impossible actuellement de savoir. Mais ce que nous pouvons affirmer, c'est que les plus anciennes images du crucifix ont toujours quatre clous.

Les crucifix avec trois clous sont aujourd'hui fort communs, et l'on en trouve dans toutes nos églises. Mais cette manière de représenter le Christ en croix, paraît beaucoup plus moderne que l'autre. On peut consulter à ce sujet le chap. 6 du liv. IV *De sacris imaginibus, auctore Joanne Molano*, et les *Annales archéologiques* dirigées par M. Didron.

III.

Relativement à la couronne d'épines, nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit à l'article Autel (*Accessoires des autels*). Voy. encore lib. IV, cap. 7, du *Traité des saintes images* de Molanus.

IV.

Pour le titre de la croix ou l'inscription qui la surmontait, on peut consulter un ouvrage qui en traite *ex professo* et qui a pour titre : *Titulus sanctæ crucis, seu historia et mysterium tituli sanctæ crucis Domini nostri Jesu Christi, libri duo ; auctore Honorato Nicqueto e societate Jesu.* Ce livre a été publié pour la première fois en 1647. On en trouve une courte analyse dans le *Traité des saintes images* par Molanus, dans l'*Auxiliaire catholique*, tom. Ier. Il a été publié une dissertation curieuse sur ce sujet par les Bénédictins de l'abbaye de Solesmes.

INSTRUMENTS de supplice des martyrs chrétiens. — Nous donnerons, sans aucun détail, l'inventaire des principaux instruments de torture et des divers genres de supplices employés contre les martyrs, surtout pendant les trois siècles de persécution nommés l'Ère des martyrs, d'après l'ouvrage intitulé : *De cruciatibus martyrum*, par Gallonius ; celui intitulé : *Sacræ Christi imagines martyrum una cum instrumentis* ; ou encore : *Ecclesiæ militantis triumphi* ; celui intitulé : *Demonstratio historiæ ecclesiasticæ comprobata monumentis*, par les deux Bianchini.

Ce simple catalogue suffira pour éclaircir plusieurs passages des historiens sacrés et des historiens profanes. On a trouvé dans les tombeaux des catacombes plusieurs de ces instruments de martyre. Nous signalerons en particulier les tenailles aiguës trouvées en creusant les fondations de la basilique actuelle de Saint-Pierre de Rome, et qui ont été gravées dans la *Roma Sotterranea* de Bosio. Plusieurs de ces instruments sont

connus par d'autres monuments. L'inventaire que nous plaçons ici a donc une importance à la fois historique et archéologique.

Alapæ.
Apices
Arbores alligatæ.
Arthrembolæ.
Balnei.
Balteus.
Bestiæ.
Bractea.
Calami acuti.
Calx viva.
Canes.
Carceres.
Catapulta.
Catasta.
Claves.
Cochlea.
Crepidæ ferreæ ignitæ.
Cruces varii generis.
Crurifragia.
Cuspides ferrei.
Cyphonismus.
Decapitatio.
Equuleus.
Fasces.
Fidiculæ.
Flagella plumbata.
Flagra.
Forcipes.
Fornaces.
Fumus ad suffocandum.
Fanalia.
Furcæ.
Fustes.
Galea ignita.
Ignis.
Laminæ ardentes.
Lampades ardentes.
Lapides.
Lebetes, sive vasa ænea.
Lectus ferreus.
Leones.
Lora.
Mallei plumbati.
Manicæ.
Mel ad ungenda corpora martyrum.
Metalla.
Muscæ et apices.
Mures.
Nervi.
Numellæ, genus vinculi lignei.
Obeliscus ferreus.
Olla.
Orbicularia.
Pali acuti.
Pectines ferrei.
Plumbatæ.
Plumbum.
Pondera.
Rotæ.
Sagittæ.
Sal.
Sarmenta ad comburendum.
Sartago.
Scaphæ.
Scorpiones.
Sella ferrea ignita.
Secures.
Serpentes.
Serra ferrea.
Stimulus.
Stipites.
Streblæ ad luxandos artus.
Styli ferrei.
Subulæ ferreæ.
Suffocatio per aquas, fumum, arenarium, pulverem, plumbum, etc.
Suspensiones variis modis.
Taurus æneus.
Tædæ.
Terebra.
Testacea.
Torcularia.
Torques ferreus cum clavibus acutis.
Tribuli acuti.
Trochlæ.
Truncatio pedum, manuum, digitorum.
Tunica ferrea.
Tympana.
Verubæ.
Viperæ.
Virgæ varii modi.
Uncus ferreus.
Ungulæ ferreæ, etc. etc.

On trouvera également des détails pleins d'érudition sur cette matière dans l'ouvrage intitulé : *De inclyto agone martyrum*, par le P. Ildefonse de Flores.

Le savant Baronius, dans ses Notes au Martyrologe romain, donne des renseignements sur plusieurs genres de supplices et plusieurs instruments de torture employés contre les chrétiens.

On peut voir encore quelques bons renseignements sur le même sujet dans l'ouvrage de Montfaucon, intitulé ; l'*Antiquité expliquée* par les *monuments*, tom. V, part. III, chap. 2, 3, 4.

INTAILLE. — Gravure en creux. On appelle *intailles*, d'un nom général, les pierres fines gravées en creux; les *camées* sont les pierres fines gravées en relief.

INTERSECTION. — Dans les monuments de la période Romano-byzantine, surtout au XIIe siècle, on voit des cintres entre-coupés par d'autres cintres, de manière à former des ogives par intersection. Les ogives sont seulement indiquées par les archivoltes des arcades, et rarement elles sont percées et ouvertes. C'est sur la formation de l'ogive par cet entre-coupement des cintres que le savant docteur Milner, évêque catholique d'Angleterre, auteur de plusieurs ouvrages justement estimés, fonda son système, que Bentham avait déjà entrevu .Ce système, qui n'a aucune base solide et qui a été abandonné complétement, consiste à soutenir qu'on est redevable de l'invention de l'arc-ogive et de l'architecture ogivale à l'observation des ogives dues à l'intersection des arcades à plein-cintre. *Voy. Ogive.*

INTRADOS. — Surface intérieure et concave d'un arc, d'une voûte, ou seulement sa courbe interne.

L'*intrados* des arcs concentriques d'une grande archivolte Romano-byzantine est parfois décoré comme la face même de la bande.

Le petit arc ogival est souvent orné ou divisé par un trèfle tronqué, arrondi ou aigu. A la fin du XIII[e] siècle et au XIV[e], on voit l'arc de plus grande dimension s'orner d'une sous-arcature dont les axes rayonnent. Au XV[e] siècle et au XVI[e], cette dentelle prend souvent la direction verticale.

L'*intrados* est opposé à l'*extrados* (Voy. ce dernier mot, et ARCADE).

INVENTAIRE. — Nous avons eu souvent l'occasion de citer d'assez longs extraits des inventaires des anciennes cathédrales de France et d'Angleterre. On y trouve les meilleurs renseignements sur le mobilier et la décoration des édifices religieux. Les indications fournies par les inventaires, quelque courtes et incomplètes qu'elles soient, sont préférables aux descriptions des auteurs modernes, quelque versés qu'on les suppose dans l'étude et la connaissance des antiquités chrétiennes. Il règne dans les premiers une simplicité qui ne saurait induire en erreur. Tandis que dans les seconds, l'interprétation est quelquefois trop hardie, pour ne pas dire un peu arbitraire.

Nous conseillons donc fortement aux archéologues et aux amis de nos arts chrétiens du moyen âge, d'aller puiser fréquemment leurs renseignements à la source des inventaires dressés à une époque déjà éloignée de nous. On a publié dans les *Annales archéologiques* plusieurs inventaires ou extraits d'inventaires très-curieux. C'est un excellent exemple que doivent suivre tous ceux qui s'appliquent sérieusement à connaître les nombreux objets meubles qui remplissaient autrefois nos églises. Les guerres de religion ont privé nos monuments religieux de la plupart de ces objets. Quand le calme commença à renaître, on dressa des inventaires des objets qui avaient disparu. C'est aujourd'hui une mine inépuisable de renseignements de tous genres. Nous plaçons ici l'inventaire de Saint-Martin de Tours.

Inventaire des vases d'or et d'argent, perles, pierreries, ornements d'autels, habits sacerdotaux et bijoux, qui étaient dans le trésor

de l'église de Saint-Martin de Tours, lorsqu'elle fut pillée par les hérétiques huguenots, au mois de mai de l'année 1562, fidèlement extrait de deux autres inventaires qui en furent faits en présence des officiers de justice, l'un en l'année 1493 en vertu des lettres roiaux accordées par le roi Charles VIII ; l'autre en l'année 1562 par ordre de M. le prince de Condé.

I. La coupole et le dôme d'argent, dont le tombeau de saint Martin était couvert, pesant 333 marcs 4 onces.

II. La grande châsse, où reposait le corps de saint Martin, dont le frontispice et les bas côtés étaient d'or, et le reste de vermeil, le tout pesant ensemble 174 marcs 5 onces. Elle était enrichie d'agates, de topazes, de saphirs, d'émeraudes, de perles, et autres pierres précieuses, dont le prix était presque inestimable.

III. Le chef d'or de saint Martin, avec sa mitre et son collier, du poids de 51 marcs 10 onces, enrichi de 42 pierres précieuses, et de plusieurs perles, avec son soubastement de vermeil doré, pesant 38 marcs 2 onces.

IV. Trois châsses d'or, dans l'une desquelles était une partie de la tunique de Notre-Seigneur et de la vraie croix, pesant 12 marcs 3 onces, enfermée dans une autre châsse de vermeil. La seconde avait la figure d'un château. Le roi Louis XI la donna à Saint-Martin en action de grâces de la prise de la ville de la Guierche. Elle pesait 52 marcs 2 onces. La troisième était le profil en relief du château du Plessis-lez-Tours, enrichi de pierreries, du poids de 21 marcs 6 onces donné par le même roi.

V. Trois châsses de vermeil, l'une du poids de 48 marcs 4 onces enrichies de 60 pierres précieuses, où était le corps d'un des saints Innocents; l'autre de 47 marcs, où étaient des reliques de saint Maurice et de ses compagnons, et la troisième de 18 marcs 5 onces, où on conservait de la terre de la fosse où saint Martin avait été inhumé la première fois.

VI. Dix châsses de vermeil, la plupart enrichies de pierreries, où étaient renfermés les corps des saints évêques de Tours, Brice, Eustoche, Perpète, Eufrone et Grégoire, ceux de saint Epaïn, martyr, et des bienheureux Alchuin, abbé de l'église de Saint-Martin, et précepteur de Charlemagne, avec partie de plusieurs corps saints. Les chefs de saint Brice, saint Grégoire de Tours, de sainte Cécile et de sainte Radégonde, partie d'or, partie de vermeil, où était un os du bras de saint Sévère Sulpice qui a écrit le premier la Vie de saint Martin.

VII. Un reliquaire d'or pesant 16 marcs 2 onces, enrichi de pierreries. Un autre de 12 marcs 3 onces. Un autre de 33 marcs 5 onces.

VIII. Un reliquaire de vermeil fait en forme de château, à la porte duquel était un ange tenant un vase d'or, où il y avait des reliques de saint Etienne, premier martyr, et au-dessus une figure de Notre-Dame, avec deux anges à ses côtés, du poids de 12 marcs 5 onces. Un reliquaire de vermeil, où était un os de l'épaule de saint Perpète, pesant 6 marcs 5 onces.

IX. Deux figures de vermeil représentant deux anges pesant 46 marcs 2 onces. Une image de Notre-Dame dans une niche, accompagnée de deux anges, le tout de vermeil, et du poids de 76 marcs 7 onces. Deux figures de saint Martin à cheval avec son pauvre, pesant 8 à 9 marcs. Deux autres figures du même saint en habit d'évêque, aussi de vermeil pesant chacune 12 à 13 marcs. Huit figures de plusieurs autres saints et saintes, environ de même poids. Deux autres figures de Notre-Dame tenant son enfant entre ses bras aussi de vermeil, l'une pesant 32 marcs 4 onces l'autre 12 marcs 2 onces. Quinze autres figures de saints de moindre grandeur. Un grand tableau et plusieurs autres images plates de vermeil enrichies de saphirs. Un grand ange d'argent, tenant un chandelier à branches. Un homme armé, tenant en sa main un chandelier de vermeil pesant 9 marcs.

X. Deux grandes figures, l'une d'agate et l'autre de sardoine, représentant Mars et Vénus.

XI. La figure au naturel du roi Louis XI à genoux avec son coussin, ses ornements royaux et son bonnet enrichi de pierreries, le tout d'argent et du poids de 126 marcs 2 onces.

XII. Une grande croix d'or à trois croisons, appelée communément la croix patriarcale de saint Martin, enrichie de 63 pierres précieuses, d'un collier de perles d'un très-grand prix, de pendants de perles et de pierreries à chacune des extrémités des croisons. Elle pesait 33 marcs 2 onces.

XIII. Trois autres grandes croix d'or pour les processions, dont l'une pesait 33 marcs et 5 onces, l'autre 18 marcs, et la troisième 16 marcs 2 onces, un camaïeu de grand prix était attaché à chacune, et la dernière avait encore outre le camaïeu un onyx des plus beaux. Une grande croix de vermeil à deux croisons pour la procession. La grande croix avec le crucifix de la nef, tout d'argent enrichi de plusieurs pierres précieuses.

XIV. Deux croix d'or pour l'autel, pesant chacune 5 marcs, dans l'une desquelles était une épine de la couronne de notre Notre-Seigneur, et de la vraie croix, et dans l'autre de la vraie croix seulement. Deux autres croix de vermeil, à peu près de même poids.

XV. Une grande paix d'or pesant 8 marcs 5 onces. Une autre paix d'or pesant 1 marc 3 onces, enrichie de pierreries. Cinq paix de vermeil.

XVI. Un calice d'or à l'antique avec son couvercle. Trois autres calices d'or enrichis de pierreries avec leurs patènes. Sept grands calices de vermeil avec leurs patènes, dont l'un était marqué aux armes des rois de Sicile. Un grand calice de vermeil, avec son bassin et ses burettes. Un calice d'argent de

pareille grandeur. Huit calices de vermeil de moindre grandeur. Un ciboire de vermeil d'un pied et demi de hauteur. Deux custodes d'or pour porter le saint sacrement pesant chacune 7 marcs. Deux autres custodes de vermeil pour conserver la sainte eucharistie dans l'église, pesant chacune 8 marcs 3 onces. Un bassin et deux burettes de cristal de roche, ayant une bordure d'or.

XVII. Un grand vase d'or à deux anses avec son couvercle, enrichi de perles et de pierreries, appelé la coupe de Charlemagne, pesant 27 marcs 5 onces quelques gros. Une autre grande coupe de vermeil. Un coffret d'argent pour garder les saintes huiles. Un drageoir d'agate avec une bordure d'or. Deux grands flacons d'agate garnis de même. Un grand gobelet d'or. Un grand vase d'agate, dont la bordure d'or pesait 3 marcs 10 onces. Un coffret de vermeil. Une grande écuelle de vermeil. Un friquet d'or. Un bénitier de vermeil avec son goupillon, du poids de 18 marcs 2 onces. Un autre bénitier de moyenne grandeur. Trois clefs de vermeil et quatre d'argent, avec leurs chaînes, dites les clefs du trésorier de l'église de Saint-Martin, une écritoire d'argent, dite celle du maître école de la même église.

XVIII. Quatre grands chandeliers de vermeil enrichis de pierres précieuses, semés de fleurs de lis d'or, marqués aux armes de France, pesant chacun 51 marcs 8 onces. Cinq autres chandeliers d'argent pesant chacun 17 marcs. Huit chandeliers de vermeil de moindre grandeur. Six chandeliers d'argent de même grandeur.

XIX. Six petites lampes d'argent de différents poids et figures, pesant toutes ensemble 35 marcs. Une autre lampe en forme de vaisseau pesant 39 marcs 7 onces. Deux autres en forme de château flanqué de trois tours, pesant chacune 49 marcs. Une autre en forme d'une grosse tour pesant 44 marcs 3 onces. Une autre en forme de vaisseau à trois ponts, pesant 39 marcs. Une autre représentant un cerf, pesant 5 marcs 6 onces. Cinq autres lampes de moyenne grandeur, de différents poids et figures. Une grande lampe ronde à cinq mèches pesant 300 marcs.

XX. Quatre grands plats d'argent avec leurs chaînes pour suspendre des cierges.

XXI. Deux encensoirs de vermeil avec leurs navettes. Six encensoirs d'argent avec leurs navettes.

XXII. Une crosse de vermeil semée de fleurs de lis, du poids de 31 marcs 5 onces. Une autre crosse de vermeil plus légère.

XXIII. Une mitre d'or, dite communément la mitre de saint Martin, du poids de 15 marcs 7 onces. Une autre mitre de vermeil. Quatre mitres de drap d'or, enrichies de perles et de pierreries. Plusieurs autres mitres communes.

XXIV. Deux anneaux d'or, où étaient enchâssés plusieurs pierres précieuses. Un autre anneau d'or fort large, où était enchâssée une pierre de grand prix.

XXV. Six bassins, partie de vermeil, partie d'argent.

XXVI. Un grand bâton de chantre de vermeil semé de fleurs de lis. Un autre bâton un peu moins grand. Deux petits bâtons d'argent pour les bâtonniers. Deux cuillers de jaspe garnies d'argent. Un orgue de moyenne grandeur, dont les tuyaux étaient d'argent.

XXVII. Le grand livre des Evangiles écrit sur du vélin en lettres d'or, ayant un couvercle d'or du poids de 38 marcs 4 onces, semé de perles et de pierreries. Le missel écrit de même, en avait un de vermeil du poids de 26 marcs ; et le grand psautier un autre du même poids.

XXVIII. Le livre de la Vie de saint Martin d'un caractère fort antique était couvert de plaques d'ivoire et d'argent. Le livre des Evangiles, dont on se servait plus souvent, avait un couvercle d'argent du poids de 33 marcs. Celui des Epîtres un semblable. Celui des collectes en avait un du poids de 40 marcs. Celui des capitules un de 19 marcs. Presque tous ces couvercles étaient fermés de perles et de pierreries.

XXIX. Deux couvertures de custode de drap d'or relevées en broderies et enrichies de perles.

XXX. Quatorze parements d'autel de drap d'or relevés en broderies, la plupart semés de perles.

XXXI. Vingt-une chapes de drap d'or frisé. Trente chapes de velours à fond d'or et à ramages. Quatre-vingt-sept chapes de différentes couleurs, de satin et brocard à fleurs d'or, avec leurs orfrois et chaperons en broderie de fin or.

XXXII. Treize ornements sacerdotaux complets pour les messes solennelles, de drap d'or frisé, velours et satin à fond d'or, de même que les chapes relevées en broderie. Douze autres ornements sacerdotaux un peu moins riches tous complets. Chaque ornement était composé de vingt-une pièces, qui sont une chasuble, deux dalmatiques, et deux tuniques, quatorze tunicelles et deux chapes, pour les vingt-un officiers qui servent à l'autel aux jours des fêtes les plus solennelles.

XXXIII. Une chasuble de drap d'or, semée de perles et de pierreries, avec son étole, manipule, parement d'autel, et d'amicts enrichis de même.

XXXIV. Soixante-trois aubes parées de pièces de drap d'or relevées en broderie de même que les ornements. Cent cinq amicts parés de même que les aubes.

Les aubes non parées, les nappes d'autel, les ornements plus communs dont on se servait tous les jours, ceux qui étaient destinés pour les messes privées, et tous les autres meubles qui sont nécessaires à une grande église, dont celle de Saint-Martin était abondamment pourvue, qui furent aussi pillés par les huguenots, ne sont point compris dans cet inventaire, non plus que les pierreries, les perles, et les autres pierres précieuses, dont le dénombrement ne pourrait être qu'ennuyeux au lecteur.

IONIQUE. — Ordre d'architecture. *Voy.*

ARCHITECTURE; ORDRE; CHAPITEAU; ENTABLEMENT; COLONNE.

ISODOMOS. — *Voy.* APPAREIL.

IVOIRE. — L'ivoire avait été fort estimé de tout temps pour la confection d'ornements et surtout pour recevoir des sculptures et des ciselures de la plus grande finesse. Afin de faciliter aux antiquaires et aux amateurs une appréciation motivée des œuvres d'art en ivoire, nous expliquerons quelques termes techniques qui s'y rapportent. L'ivoire d'une défense enlevée depuis peu de temps à un éléphant a une teinte verdâtre : c'est ce qu'on appelle vulgairement de l'*ivoire vert*. Lorsque l'ivoire est bien sec il est d'un blanc parfait. L'*ivoire jaune* est celui qui est resté trop longtemps exposé à l'air, sans précaution. L'ivoire à fibres trop apparentes est l'*ivoire grenu*. Les ouvriers en ivoire appellent *féves* les taches occasionnées par la carie ou par d'autres accidents. Les fibres ne sont pas entre-croisées lorsque l'ivoire est coupé longitudinalement ; on ne voit pas alors *les mailles*. On préfère communément la coupe transversale.

Le plus ancien monument d'ivoire mentionné dans l'Ecriture sainte est le trône de Salomon. L'ivoire néanmoins est mentionné dans les psaumes de David. *Voy.* HÉBRAIQUE (*Art*).

On savait sculpter l'ivoire dès les temps les plus reculés. Nous trouvons dans les anciens historiens que les sculpteurs s'en servirent de bonne heure pour décorer et même faire en partie les plus grandes statues.

On a trouvé dans les Catacombes de Rome plusieurs fragments d'ivoire sculptés; malheureusement les échantillons antiques de cette substance se décomposent aisément.

A l'époque de la Renaissance, on a beaucoup travaillé l'ivoire. On en possède de nombreux spécimens d'un travail aussi parfait que soigné.

Quant aux monuments du moyen âge proprement dit, ils sont assez nombreux encore. Nous en avons parlé incidentellement en plusieurs endroits et notamment aux articles DIPTYQUES et COUVERTURES des livres (*Voy.* ces mots).

ΙΧΘΥΣ. — Les premiers chrétiens, dès le berceau de l'Eglise, avaient imaginé certains signes qui pouvaient aider à se faire reconnaître entre eux, surtout pendant l'ère cruelle des persécutions. Ces signes restèrent secrets et ne furent jamais connus des ennemis du nom chrétien. Nous en trouvons un exemple fort remarquable dans les Actes de sainte Cécile. Quoique ces Actes ne soient pas authentiques, ils n'en donnent pas moins à ce sujet des renseignements que personne ne saurait contester. Dom Guéranger, dans la vie de sainte Cécile, qu'il a publiée récemment, essaye de prouver l'authenticité de ces Actes; mais il est loin d'y avoir réussi : son argumentation est malheureusement au-dessous de la tâche qu'il s'était imposée. Le mot ΙΧΘΥΣ et le *poisson*, peuvent être regardés comme un signe et comme un symbole. C'est surtout à ce point de vue que l'on a coutume de les considérer. Nous avons déjà eu l'occasion de parler de ce symbole intéressant à l'article CATACOMBES (*Voy.* ce mot). Il était impossible de renfermer un sens plus étendu sous un signe aussi restreint et avec un moindre nombre de lettres. Le mot grec qui signifie *poisson* renferme, en effet, les initiales d'une phrase entière qui signifie *Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur*.

Sur l'usage où étaient les chrétiens de se servir du mot ΙΧΘΥΣ, *poisson*, pour désigner le Christ, et sur le symbolisme de ce mot, on peut consulter : Clément d'Alexandrie, *Pædagog.* lib. III, cap. 10, et lib. V, cap. 2; Tertullien, *de baptismo*, cap. 1 ; saint Jérôme, Epist. 43; Origène, *in Leviticon*, lib. VII, cap. 10; saint Eucher, *Forma spiritualis*, cap. 4; saint Ambroise, *de Sacramentis*, lib. III, cap. 1; saint Optat, *contra Parmen.* lib. III; saint Augustin, *de Civitate Dei*, lib. XVIII, cap. 23; saint Prosper, *de Prædicatione*, part. II, cap. 19; Arringhi, *Roma subterranea*, lib. V, cap. 19 ; lib. VI, cap. 38; Fabretti, *Inscriptiones antiquæ*, cap. 8, pag. 568, et cap. 4, pag. 282; Du Cange, *De inferioris ævi numismatibus*, n° 35 et 64.

J

JAMBAGE. — Le *jambage* et le *pied-droit* sont un même objet. On désigne ainsi le montant latéral d'une porte, d'une fenêtre, d'une cheminée. Le *linteau* est appuyé à ses extrémités, sur les jambages. Le jambage reçoit les moulures propres à l'ordre d'architecture auquel appartient la construction dont il dépend : il peut recevoir des ornements plus ou moins nombreux. Dans beaucoup d'églises ogivales de diverses époques, les deux faces, extérieure et rentrante des jambages des portails sont couvertes de caissons ou cartels contenant des figures, ou même des sujets de petites dimensions. Durant la période romano-byzantine surtout, on y remarque souvent la représentation des figures du zodiaque.

JÉRUSALEM CÉLESTE. — On donne quelquefois ce nom à un système de décoration assez répandu à la fin du XII° siècle et au commencement du XIII°, lequel se compose de la représentation d'une foule de petits monuments groupés en manière de couronnement, au-dessus des dais des statues ou groupes de sculpture et même sur des chapiteaux.

Cette expression et l'objet qu'elle désigne ont eu pour origine la description de cette cité céleste, à laquelle de nombreux passages de l'Ecriture sainte font allusion. Les

versets 20 et 21 du chapitre XXIII[e] de la prophétie d'Isaïe sont ainsi conçus : « Considérez Sion, cette ville consacrée à vos fêtes solennelles, vos yeux verront Jérusalem comme une demeure comblée de richesses, comme une tente qui ne sera point transportée ailleurs; les pieux qui l'affermissent en terre ne s'arracheront jamais, et tous les cordages qui la tiennent ne se rompront point. Le Seigneur ne fera voir sa magnificence que dans ce lieu-là; les eaux qui y couleront auront un canal très-long et très-spacieux, etc. » mais c'est surtout dans l'Apocalypse de saint Jean que se trouvent les plus belles descriptions; elle nous montre « cette ville d'un or très-pur, semblable à du verre très-clair, bâtie en carré de douze mille stades sur chaque face avec une muraille de 140 coudées, bâtie de jaspe, et dont les fondements seront ornés de toutes les pierres précieuses, » etc.

JESSÉ (TIGE DE). — La généalogie de Notre-Seigneur fut un sujet souvent reproduit par les anciens artistes chrétiens, dans les tableaux peints sur verre, dans les sculptures, les broderies et les autres peintures. L'idée de représenter la généalogie de Notre-Seigneur sous la figure d'une vigne, naquit probablement du passage d'Isaïe : *Egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet.* Le patriarche est ordinairement figuré couché. La vigne mystique, emblème de fécondité spirituelle, sort de ses flancs et s'élève en feuillages abondants, du milieu desquels des branches s'épanouissent pour porter la figure de l'un des ancêtres de Notre-Seigneur. Ces personnages sont en costume royal et rangés selon l'indication du chapitre premier de l'Évangile suivant saint Matthieu. On distingue parmi eux la figure de David et celle de Salomon. Le nom de chacun est ordinairement écrit sur une banderolle qui s'enroule parmi les branches de la vigne. Au sommet de l'arbre mystérieux, on voit la sainte Vierge, au milieu d'une gloire, tenant le Sauveur entre ses bras. Il y a des exemples d'arbres généalogiques de ce genre terminés par une croix, avec un crucifix. Cette manière de représenter la généalogie de Notre-Seigneur, dont on trouve des exemples depuis le XII[e] siècle, est fort commune au moyen âge, depuis le XIII[e] siècle jusqu'au XVI[e], et sur les vitraux peints, et dans les illustrations des manuscrits, et dans les sculptures en pierre et en bois, et enfin dans les broderies à l'aiguille. L'effet de l'*Arbre de Jessé* est quelquefois admirable. Les branches de la vigne sont chargées de feuilles vertes et de grappes pourprées. Les personnages qui sont placés sur les branches sont revêtus de riches robes, la couronne en tête, le sceptre en main, avec de brillantes inscriptions auprès d'eux. Le couronnement de l'arbre est formé par la Vierge, tenant l'enfant Jésus dans ses bras ou sur ses genoux, avec une *gloire* qui rayonne autour de la tête et du corps. Souvent, des anges sont tout autour en adoration ou en contemplation; quelquefois ce sont des colombes, emblèmes des dons de l'Esprit-Saint. *O Radix Jesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem gentes deprecabuntur : veni ad liberandum nos, jam noli tardare.* *Voy.* ARBRE.

JOINT. — Un joint, en terme de construction, est l'espace qui existe entre deux pierres posées et qui est ordinairement rempli par du mortier. Suivant les diverses parties où ils se trouvent, les joints ont différentes inclinaisons. Ainsi ils sont verticaux ou horizontaux dans les assises des murs ordinaires, et obliques dans les arcs ou les voûtes. On appelle *joints en coupe*, ceux qui tendent à un centre, comme dans les arcs; —*joints dérobés*, ceux qui, étant d'aplomb sur le parement extérieur, sont en coupe dans l'épaisseur de la maçonnerie.

Dans les constructions du moyen âge, surtout au commencement du XI[e] siècle, ou à une époque qui précède immédiatement le XI[e] siècle, le mortier qui remplit les joints fait saillie à l'extérieur. Notons, en outre, que dans toutes les constructions monumentales du moyen âge, les joints sont larges, et remplis d'une épaisse couche de mortier. C'est peut-être à la bonne disposition de ces joints qu'il faut attribuer en partie la solidité à toute épreuve des murailles des grandes églises.

JOURS. — On a donné le nom général de *jours* à l'ensemble des fenêtres d'un édifice. L'harmonie d'une construction consiste dans la distribution bien entendue des *jours* et des *pleins*. C'est par cette heureuse distribution que se distinguent la plupart de nos grands monuments religieux du moyen âge. Il est difficile, en effet, de rien voir de plus élégant, de plus hardi et de mieux ordonné que la disposition des *jours* dans les cathédrales du XIII[e] siècle, comme Reims, Amiens, Beauvais, Tours, Chartres, Rouen, Bayeux, etc. *Voy.* CLERESTORY.

On dit qu'un objet est à *jour*, quand il est découpé de manière à laisser passer la lumière entre ses différentes parties.

JUBÉ. — Le *jubé* est une construction élevée et en même temps une espèce de barrière, établie à l'entrée du chœur des grandes églises, quelquefois à la partie supérieure de la nef et aux premières travées, lorsque le chœur s'avance dans le transsept. Nous avons déjà donné des explications sur le *jubé*, sur son origine, sur sa destination, sur ses modifications successives. *Voy.* AMBON. CHAIRE, CLAIRE-VOIE ou SCREEN et ÉCRAN. Le nom de *jubé* a été donné à cette partie des édifices sacrés du premier mot que prononce le diacre ou le lecteur en demandant la bénédiction à l'évêque ou au prêtre.

Suivant l'auteur du livre intitulé l'*Architecte des monuments religieux*, il paraît certain que les hauts jubés ne sont pas antérieurs au XIV[e] siècle. On n'en trouve aucune trace dans les monuments plus anciens.

La plupart des *jubés* ont disparu de nos églises. Les antiquaires ont fait entendre à

ce sujet de justes plaintes, en considérant les jubés en eux-mêmes et la richesse de leur décoration. Nous regrettons aussi que ces élégantes clôtures aient disparu; mais nous pensons que leur établissement nuisait considérablement à l'ordonnance des édifices. L'œil était arrêté par cette haute barrière, et la richesse de sa structure n'empêchait pas moins le regard de saisir les lignes essentielles de la construction et la perspective architecturale.

« L'Angleterre, dit M. Smith, tout hérétique qu'elle est devenue, a montré, sous ce rapport, un esprit plus conservateur que la France. Presque tous ses anciens jubés sont encore debout, et, dans beaucoup d'églises, elle s'en est servie pour placer l'orgue. Il en est de même dans quelques églises d'Allemagne. C'est une heureuse idée, dit encore le même auteur, qui dispense d'encombrer l'entrée du temple, de masquer, comme nous le faisons presque partout, l'intérieur du pignon occidental par une construction postiche sans aucun rapport avec l'architecture. »

Nous ne sommes pas de l'avis de l'auteur dont nous venons de rapporter l'opinion. Nous avons vu en Belgique, en Allemagne, etc., les orgues ainsi placées sur les jubés, et nous en avons trouvé l'effet très-disgracieux. Les orgues ne sont pas destinées à être mises dans les jubés, et il vaut mieux les laisser où on les a placées dans nos grandes cathédrales, c'est-à-dire, à l'extrémité de la nef principale ou de l'une des branches du transsept.

Les jubés les plus célèbres en France sont ceux de la cathédrale d'Albi, de l'église de Sainte-Madeleine à Troyes, de Saint-Étienne du Mont, etc. Il y en a un également à la cathédrale de Rodez qui n'est pas sans mérite, malgré l'état de mutilation dans lequel il se trouve présentement. Deux autres ne sont pas moins curieux, quoiqu'ils aient été déplacés, celui de la cathédrale de Limoges et celui de l'église de la Chaise-Dieu, en Auvergne. On voit un jubé moderne à la cathédrale de Bayeux, et un autre semblable à celle de Rouen.

Le jubé de la cathédrale d'Albi est construit en pierre; sa largeur, sans y comprendre la partie où se trouve le double escalier qui y conduit, est de 4 mètres 23 centimètres; elle est, en y comprenant cet espace, de 7 mètres 15 centimètres. (Voir au tom. IV de l'*Hist. gén. du Languedoc*, le plan de l'église, planche v.) Un riche péristyle précède la porte qui donne entrée dans le chœur. Rien n'est beau comme les clefs pendantes des voûtes et les culs-de-lampe dont il est orné. La façade du jubé présente, dans son ensemble, une magnifique décoration, plus admirable encore dans ses détails : l'œil ne peut se lasser de considérer ces pierres réduites en dentelles, d'admirer la légèreté et la finesse de leurs rinceaux, la variété de leurs guillochis, de leurs ciselures, de leurs coupures, fruits merveilleux d'une imagination libre et inépuisable. Les piliers sont ornés de grillages et de clochetons d'une élégance parfaite.

Ces admirables sculptures ont excité l'enthousiasme des étrangers, des artistes et des savants. Dans un rapport adressé au ministre des cultes, en février 1832, Romagnési s'exprime, au sujet du jubé, de la manière suivante :

« Tout ce que l'imagination peut se figurer de richesse n'approche pas de la vérité. J'ai vu tout ce qui existe en ce genre, tant en France qu'en Belgique et en Hollande, je n'ai rien vu d'aussi riche et d'un travail plus délicat. C'est le dernier gothique dans toute sa richesse. »

« Au milieu du chœur, dit M. Mérimée (*Notes d'un voyage dans le midi de la France*, 1 vol. in-8°), un jubé magnifique reproduit les formes gracieuses de la plate-forme. La sculpture du XV^e siècle y a épuisé tous ses délicieux caprices, toute sa patience, toute sa variété On passerait des heures entières à considérer ces détails gracieux et toujours nouveaux, à se demander, avec un étonnement sans cesse renaissant, comment on a pu trouver tant de formes élégantes sans les répéter, comment on a pu faire, avec une pierre dure et cassante, ce que de nos jours on oserait à peine tenter avec du fer et du bronze. — Je n'aime pas les jubés, dit le même auteur, ils rapetissent les églises, ils me font l'effet d'un grand meuble dans une petite chambre; pourtant, celui de Sainte-Cécile est si élégant, si parfait de travail, que, tout entier à l'admiration, on repousse la critique. » Le jubé et le chœur de Sainte-Cécile furent construits sous Louis d'Amboise (*Gall. Christian.*, tom. I^er, pag. 34. — *Hist. gén. du Languedoc*, tom. V, pag. 99.)

Un des accessoires les plus remarquables de la cathédrale de Limoges est le jubé que l'on doit à la munificence de l'évêque Jean de Langeac ou Langheac, le même qui avait entrepris la continuation des travaux de la nef majeure de sa cathédrale. — Il fut exécuté en 1533, comme on peut le voir par une inscription placée à la base d'un des pilastres, à droite de la porte principale, au devant de laquelle ce monument est actuellement placé. Il offre tous les caractères réunis des constructions du XVI^e siècle. La science de cette époque ne savait pas être simple. Elle voulait se révéler par des formes tourmentées, fantastiques et très-variées. Si la profusion des ornements doit être considérée comme une fausse ostentation de richesse, la délicatesse des sculptures, le fini précieux des moindres détails sollicitent à bon droit l'admiration des connaisseurs. L'imagination féconde des artistes de la dernière époque ogivale, qui précéda immédiatement la Renaissance, a déployé sur ce monument curieux toutes les formes poétiques et gracieuses qu'il était possible de créer. Ce bijou de sculpture gothique, avec sa végétation luxuriante, sa décoration aérienne, ses dentelles légères, pourrait être comparé à un autre chef-d'œuvre de même nature dont s'enorgueillit l'église de Sainte-Madeleine de

Troyes, si quelques dégradations n'en avaient pas altéré la beauté. La partie du jubé qui sert de tribune et qui forme une saillie en encorbellements, est soutenue par quatre colonnes d'un travail riche et original ; les intervalles en sont occupés par six niches, dont les statues ont été enlevées ; on voyait à côté les armoiries de Langheac, effacées par la révolution. Le devant de la tribune offre six culs-de-lampe très-élégants, ornés de statues et surmontés de colonnettes d'une surprenante légèreté. Deux grandes colonnes portent, gravée sur un ruban, la légende suivante : MARCESCIT IN OTIO VIRTUS, qui formait la devise de l'évêque Langheac. Autrefois le jubé se trouvait à sa place naturelle, c'est-à-dire entre le chœur et la nef. Il fut déplacé en 1789 par M. d'Argentré, qui le fit transporter à l'endroit où nous le voyons maintenant. La translation en fut opérée avec négligence : elle se faisait dans un temps où l'on professait un mépris ridicule pour les chefs-d'œuvre du style ogival. Les statues représentant les vertus théologales et cardinales furent déplorablement mutilées ; elles le furent plus cruellement encore, quelques années plus tard, par les vandales de 1793.

Bertrand de Chalançon, évêque de Rodez, fit construire le jubé que l'on voit à l'entrée du chœur, et qui, malgré de nombreuses mutilations, étonne encore par l'adresse surprenante avec laquelle on a refouillé dans la masse une profusion de feuillages tourmentés, d'une extraordinaire légèreté, et suspendus pour ainsi dire à de fragiles tenons de pierre. L'évêque François de Stains entreprit d'achever l'isolement du chœur, par la construction d'une clôture qui devait se lier à ce jubé ; mais la mort le surprit au milieu de ce travail immense, qui fut alors abandonné.

L

LABARUM. — Le *labarum* était un étendard que l'on portait à la guerre devant les empereurs romains. C'était une longue lance, traversée par le haut d'un bâton, duquel pendait un riche voile de couleur de pourpre, orné de pierreries et d'une frange à l'entour. Jusqu'à l'empereur Constantin, il y avait une aigle peinte ou tissue d'or sur le voile. Ce fut Constantin qui y fit mettre une croix, avec un chiffre ou monogramme qui marquait le nom de Jésus-Christ, et qui était accompagné de ces deux lettres Α et Ω, *alpha* et *oméga*. Quelquefois, au-dessus du voile s'élevait une couronne au milieu de laquelle était enfermé le monogramme sacré. De la traverse pendait un morceau d'étoffe précieuse en carré, sur lequel étaient représentées les têtes de Constantin et de ses enfants. Constantin y fit mettre aussi sa figure en or, et celles de ses enfants. L'empereur choisit ensuite cinquante hommes des plus braves et des plus pieux de ses gardes, qui eurent la charge de porter le *labarum* tour à tour. (Cfr. Suétone, dans la Vie d'Auguste, cap. 10; la Vie de Constantin, par Eusèbe, lib. I, cap. 27 et 28; lib. II, cap. 8; Prudence, lib. I contre Symmaque, vers. 488.)

Constantin, pour montrer qu'il attendait de Dieu la victoire, menait avec lui des évêques, et faisait porter à la tête de ses troupes l'enseigne orné de la croix, c'est-à-dire le *labarum*. On le gardait dans une tente séparée du camp ; et la veille des jours de combat, l'empereur s'y retirait pour prier avec peu de personnes, observant une pureté particulière et pratiquant le jeûne et la mortification. (Fleury, *Hist. ecclés.* liv. X, pag. 103; Zozime, liv. II, pag. 680.)

Chacun connaît l'origine du *labarum* de Constantin, lorsque ce prince, en allant combattre Maxence, vit dans l'air une croix lumineuse avec ces mots grecs : ἐν τούτῳ νίκα, *In hoc signo vinces*.

Saint Grégoire de Nazianze dit que le *labarum* était ainsi nommé, parce qu'il finissait les travaux, comme si ce mot venait de *labor*.

Les auteurs qui ont traité du *labarum* sont : Eusèbe, dans sa Vie de Constantin, lib. I, cap. 29, 30 et 31; Nicéphore, *Hist. ecclesiast.*, lib. VII, cap. 29; Fullérus, *Miscell.*, lib. II, cap. 1, et lib. IV, cap. 12; Giraldus, *Dialog.* XXV; Alciat, sur le XII^e livre du Code, tit. *de præpos. laborum;* Cujas, sur le même endroit; J. Lipse, lib. III *de Cruce*, cap. 15, et *Observ.* lib. XI, cap. 20; Meursius, dans son Glossaire; Vossius, *de Vitiis*, *serm.* lib. III, cap. 18, et dans son *Etymologicum;* Pamélius, not. 244 et 245 sur le chap. XVI de l'Apologétique de Tertullien; de Valois, dans ses Notes sur Eusèbe, à l'endroit cité; Suicer, au mot Λάϐαρον; Hoffmann, au mot *Labarum;* Du Cange, au mot *Labarum*, dans son Glossaire; Tillemont, *Hist.* des *empereurs*, tom. IV, pag. 125.

LABRUM. — *Voy.* FONTAINE, PISCINE.

LABYRINTHE. — Le labyrinthe, dans les anciennes églises, était un compartiment de pavé, formé de plates-bandes rectilignes ou courbes, donnant lieu à des détours compliqués. « Ces labyrinthes, autrefois très-communs dans les cathédrales, dit M. A. Potier (texte des *Monuments français* de Willemin), et qui aujourd'hui ont presque tous disparu, étaient un emblème pieux qui rappelait aux fidèles le pèlerinage de Jérusalem; des indulgences étaient attribuées à ceux qui parcouraient dévotement les détours de ces dédales qu'on appelait vulgairement *la lieue*, parce qu'on prétendait qu'ils n'avaient pas moins d'une lieue de développement. Le labyrinthe de Sens, qui a été détruit en 1768, avait à peu près mille pas de longueur; celui d'Amiens n'en avait guère moins, et celui de Chartres, qui subsiste encore, a 768 pieds. »

« Ces labyrinthes, dit M. de Caumont,

étaient considérés comme l'emblème du temple de Jérusalem; à l'époque des croisades, on y faisait des stations qui tenaient lieu du pèlerinage de la terre sainte. Cela s'observait dans la cathédrale de Reims dès le XIIIe siècle, vers 1240. » (*Abécéd.*, ou *Rudim. d'archéologie*, pag. 249.)

Le labyrinthe de Saint-Bertin, à Saint-Omer, est détruit, mais on en possède un dessin publié par M. Wallet. Nous avons reproduit ce dessin à la fin de ce volume. « Il était composé de carreaux blancs ou jaunes, et de carreaux noirs ou bleus, et était inscrit dans un carré; son chemin de parcours présentait, comme tous ceux que nous connaissons, un guillochis simple continu; mais ce guillochis était ici à angles droits.

« Ce pavé était composé de 49 carreaux de chaque côté; par conséquent sa superficie présentait un nombre de 2,401 carreaux. »

Il se trouvait dans le transsept méridional de l'église. On le détruisit, dit-on, parce que les enfants et les étrangers qui le parcouraient troublaient l'office divin.

C'était le plus ordinairement dans la grande nef que ces pavés étaient placés, quoiqu'il y en eût quelques-uns, comme à Saint-Bertin, dans les transsepts, devant les principales portes latérales.

On voyait, il y a peu d'années, au milieu de la nef de la cathédrale de Chartres, un labyrinthe circulaire exécuté en pierre bleue, que l'on appelait communément *la lieue*, parce que pour le parcourir à genoux on mettait une heure à faire le chemin. Il avait 668 pieds de développement depuis l'entrée jusqu'au centre. (*Voy.* la fig. à la fin du volume.)

Le labyrinthe de la cathédrale de Sens avait beaucoup de ressemblance avec celui de Chartres. Il était incrusté de plomb et avait 30 pieds de diamètre. Il fallait, dit-on, une heure pour en parcourir tous les circuits, et on faisait 2,000 pas en les suivant exactement.

Le labyrinthe de Saint-Quentin est octogonal. Il existe toujours; et celui de la cathédrale d'Amiens, qui n'existe plus depuis 1825, était de la même forme.

Le labyrinthe de la cathédrale d'Arras, détruit depuis la révolution, se voyait dans la nef, comme ceux des cathédrales précédemment nommées. Il était de forme octogone, composé de carreaux jaunes et bleus, et présentait les mêmes combinaisons que ceux d'Amiens et de Saint-Quentin.

A Bayeux, dans la salle capitulaire annexée à la cathédrale, on voit un labyrinthe circulaire d'une dimension peu considérable, comparativement aux précédents. Il est formé de briques émaillées. Son diamètre n'est que de 3 mètres 78 centimètres. La voie du labyrinthe est composée de briques carrées à fond noir, chargées de divers ornements de couleur jaune. D'autres briques d'une teinte noire et posées sur le champ forment des lignes de séparation, tandis que des briques jaunes indiquent le point de communication d'un cercle à un autre. — Chacun de ces cercles était composé de briques du même échantillon. Les sujets qui y sont représentés sont des griffons, des armoiries, des rosaces, etc.

LACRYMATOIRE. — On a donné le nom de *lacrymatoires* ou de *vases lacrymatoires* à des fioles ou petits vases de verre ou de terre, à long col, que l'on trouve fréquemment dans les tombeaux des anciens. On a dit que ces vases servaient à recueillir les larmes des parents ou des pleureuses gagées qui accompagnaient les restes mortels à la cérémonie des funérailles. Cette opinion a été soutenue et combattue avec une égale vivacité. On a trouvé des lacrymatoires dans les tombeaux chrétiens des catacombes. Dans toutes les collections d'antiques on voit de ces sortes de vases, qui affectent des formes très-variées.

LACS. — On donne le nom de *lacs* à des bandes ou cordelettes sculptées en bas-relief ou peintes dans les vitraux, qui s'entrecroisent en divers sens et donnent lieu à des combinaisons quelquefois très-élégantes. On en voit parfois sous le porche de certaines églises, surtout en Angleterre, dans l'endroit où l'on célébrait les mariages, et les antiquaires anglais les ont désignées sous le nom de *lacs d'amour*. Cette expression est bien connue pour désigner certains nœuds de l'époque de la Renaissance. On appelle souvent d'un même nom les *lacs* et les *entrelacs*.

LACUNAR. — Cette expression revient fréquemment sous la plume des écrivains ecclésiastiques, dans la description des églises. Elle signifie *plafond*, et est opposée à *camera* qui veut dire *voûte*. Les *lacunaria*, ainsi que les *cameræ*, recevaient différents ornements. Les *lacunaria* ou plafonds étaient disposés de manière que l'on pût y pratiquer des compartiments carrés et renfoncés, qui étaient souvent couverts d'or. Ce genre de magnificence fut appliqué non-seulement aux monuments publics, mais encore aux maisons des particuliers. Les plafonds étaient fréquemment décorés de peintures.

LAMBRIS. — Le mot *lambris* serait la traduction naturelle en français du mot latin *lacunar* et *laquear*, si l'on n'avait pas ajouté plusieurs autres sens à sa signification primitive. On appelle *lambris* non-seulement les plafonds faits en menuiserie et ornés de sculptures, de peintures et de dorures, mais encore les assemblages de menuiserie dont on couvre les murs. Dans la description des monuments du moyen âge, on nomme *lambris* les voûtes en berceau composées de bardeaux ou de pièces de menuiserie unies les unes aux autres. On trouve des voûtes de ce genre dès le XIIIe siècle, et il y en a un très-curieux spécimen à Tours dans une vieille église des Jacobins, aujourd'hui profanée et abandonnée. Au XVIe siècle, les voûtes en lambris étaient fort communes dans les églises paroissiales des campagnes. Elles s'y sont conservées jus-

qu'à nos jours, et généralement elles y produisent un bon effet. On remarque quelques-unes de ces voûtes décorées de peintures et de dorures. (*Voy.* BARDEAU). Il est à regretter que dans plusieurs églises on ait recouvert de plâtre ces vieux lambris en chêne.

LAME. — Dans nos vieux auteurs français, comme dans le style des inscriptions, ce mot est synonyme de tombeau ou de pierre sépulcrale. C'est ainsi que Villon a dit :

> Mon père est mort, Dieu en ait l'âme :
> Quand est du corps, il gist soubs lame.

LAMPADAIRE. — Un *lampadaire* est une espèce de candélabre dont l'usage est de porter des lampes. Quelques auteurs appellent *lampadaire d'or*, l'instrument du temple de Salomon que l'on appelle communément le *chandelier d'or*, conformément à la Vulgate, qui le nomme *candelabrum aureum*. Le nom de *lampadaire* lui conviendrait mieux que celui de chandelier, puisqu'il portait des lampes et non des chandelles ou cierges.

LAMPE. — I. Les anciens n'étaient éclairés que par des lampes. Il est impossible d'en connaître l'inventeur, car on en trouve chez tous les peuples dès la plus haute antiquité, et l'Ecriture sainte en parle comme étant en usage dès les temps primitifs. Il n'y a donc guère d'intérêt à discuter pour savoir chez quelle nation on en trouve les premiers vestiges.

Les plus anciennes lampes étaient de terre cuite; on en fit ensuite de différents métaux et surtout de bronze. Pour éclairer leurs maisons d'une manière somptueuse, les Romains avaient emprunté aux Grecs l'usage des *lychnuchi :* c'étaient des instruments en métal poli, destinés à recevoir plusieurs lampes, dans lesquelles on brûlait une huile épurée et quelquefois parfumée. Callimaque parle d'un *lychnuchus* à 20 becs; la Bibliothèque Nationale, à Paris, en possède un à 12 becs.

On distingue dans les lampes plusieurs parties que l'on désigne par différents noms, la *cuve*, le *bec* et l'*anse*. Le dessous de la cuve est toujours sans ornements; il porte seulement quelquefois le nom de la fabrique ou celui du propriétaire. Le tour du disque supérieur, ou le disque entier, sont ordinairement décorés de figures en relief, souvent religieuses ou allégoriques, de méandres, de couronnes ou d'autres ornements. Le bec de la lampe où se plaçait la mèche était appelé *myxa*, mot qui signifie proprement *narine;* les Latins l'appelaient *rostrum*. Les lampes à un seul bec étaient particulièrement à l'usage des pauvres. Pour moucher la mèche, on employait de petites pinces, qui servaient en même temps à écarter les fils, afin qu'elle prît plus d'huile et qu'elle donnât plus de clarté. Selon l'Ecriture, Salomon consacra, avec la table d'or, pour les pains de proposition, dix candélabres d'or avec des lampes et leurs pinces également d'or. On voit beaucoup de ces sortes de pinces en bronze dans les cabinets d'antiques: on en a trouvé dans presque toutes les chambres de Pompéi et d'Herculanum. Le Lévitique, en traitant du service des lévites, fait mention d'un autre instrument qui, dans la Vulgate, est appelé *emunctorium*.

Les anciens se servaient des lampes dans une foule de cérémonies publiques et privées. Aussi, ne doit-on pas être étonné d'en voir une si grande quantité qui montrent des formes riches et des ornements multipliés. Il était reçu, dans les usages de la vie, qu'on pouvait donner ces lampes en présent à ses amis.

Dans les Catacombes de Rome, on trouve une prodigieuse quantité de lampes de toute espèce. On en trouve sur les parois des *cubicula* ou des salles de réunion pour la célébration des mystères chrétiens, sur les tombeaux, dans les *monumenta arcuata*, dans les tombeaux eux-mêmes. Beaucoup de ces lampes portent des emblèmes chrétiens, comme le monogramme de Jésus-Christ, la figure du Bon Pasteur, le navire, le chandelier à sept branches, le poisson, la colombe, etc.

Toutes les lampes ne sont pas travaillées avec un soin égal. Il y en a de magnifiques, il y en a de très-simples. Les unes ont été faites par des artistes, les autres sont l'ouvrage de potiers ordinaires. Passeri a cherché à établir une classification entre les lampes antiques; il a voulu les distinguer en quatre classes, d'après leur usage public ou particulier : en lampes publiques, lampes sacrées, lampes domestiques, lampes sépulcrales. Dom Montfaucon a observé, avec beaucoup de raison, que les caractères de ces lampes sont très-difficiles à assigner. Celles qui ont été trouvées en si grande quantité à Herculanum ne diffèrent en rien de celles que Bellori appelle *lampes sépulcrales*. Il paraît que l'on se servait indistinctement de toute espèce de lampes pour les usages religieux ou civils.

Plusieurs auteurs nous ont laissé de longs détails sur les *lampes inextinguibles* des anciens. On dit que, sous le pontificat de Paul III, on ouvrit un tombeau, à Rome, où l'on trouva une lampe qui devait avoir brûlé pendant 1600 ans, et qu'elle s'éteignit dès qu'on l'eut exposée à l'air. Jean-B. Casali, dans son livre *de Veteribus Christianorum Ritibus*, cap. 42, où il traite *de lucernis Christianorum et aliis luminibus*, soutient ce sentiment, et pour preuve il rapporte que dans le cimetière de Calliate, on trouva dans un ancien tombeau une lampe encore allumée qui s'éteignit dès qu'elle prit l'air à l'ouverture du sépulcre. Ces faits n'ont pu soutenir le regard de la critique : ils ont été relégués parmi les fables, ainsi que l'*huile d'amiante* qui se mettait dans les *lampes inextinguibles* et qui ne se consumait pas plus que *la mèche d'amiante*.

Cassiodore avait inventé une espèce de lampe qui brûlait pendant fort longtemps, et cette invention avait été faite par lui à l'usage des moines du monastère qu'il avait

bâti près de Squillace en Calabre. (*Voy.* Cassiod. *de Institutione divinarum litterarum*, cap. 30.) On peut consulter sur ces lampes Baronius, à l'an 562, n. 11, et Pompeo Sarnelli dans ses *Lettres ecclésiastiques*, tom. X, lett. 61.

II.

On a publié dans les *Annales archéologiques*, tom. IV, pag. 148, la description d'une très-curieuse lampe du XIIᵉ siècle. Cette lampe appartient à M. de Saint-Mémin, conservateur du musée de Dijon, qui en a donné la description dans les termes suivants :

« Élévation perspective d'une lampe à huit becs, en bronze coloré d'une patine naturelle, vert-brunâtre foncé, ayant l'aspect d'un bronze antique. Un cône allongé, s'élevant du centre de la lampe et dont la base sert de point d'attache aux huit becs, est divisé horizontalement en six parties par des moulures, quatre desquelles sont composées d'un tore compris entre deux filets. Le compartiment inférieur, celui qui pose immédiatement sur le réservoir, est orné de feuillages. Les trois compartiments suivants contiennent chacun trois sujets tirés de l'Histoire sainte, séparés l'un de l'autre par des colonnettes supportant des arcs en plein cintre. Le cinquième compartiment est, comme le premier, orné de feuillages; sur celui-ci est une boule ovoïde, surmontée d'un anneau de suspension trilobé et dont la tige tourne librement dans l'extrémité supérieure de la boule. — Sous le réservoir, au point de jonction des ventres des huit becs, est un culot, du centre duquel sort une tige descendante, relevée en crochet. Ce crochet servait, sans doute, à suspendre un bassin destiné à recevoir l'huile débordante. Je connais des lampes à huit becs, telles que celles dont les Israélites font usage dans leurs oratoires; elles sont munies d'un semblable bassin, que termine inférieurement un anneau servant à saisir la lampe suspendue à une poulie à contre-poids. Chaque bec est garni d'un porte-mèche en fer étamé et d'un couvre-mèche à crochet de même matière, articulé à charnière. »

« Après cette description matérielle de l'objet, disons quelques mots sur la partie artistique de son ornementation. Tout l'ouvrage, feuillages et sujet, est à jour et d'un style analogue à celui de la nole ou clochette décrite dans les « Annales archéologiques » (tom. I, pag. 262), que M. Didron pense devoir dater du XIᵉ ou du XIIᵉ siècle. L'ensemble de la lampe est d'une coupe qui ne manque pas d'élégance; mais les personnages et autres figures, formant les neuf reliefs qui la décorent, sont d'un dessin barbare, comparable à celui des objets sculptés sur les chapiteaux romans le plus défectueusement taillés. Cependant les divers sujets sont assez clairement exprimés pour être reconnus sans trop de peine. 1° Saül fait David son écuyer ; 2° lutte de l'ange et de Jacob; 3° David jouant de la harpe et un ange soutenant l'instrument; 4° le sacrifice d'Abraham ; 5° le déluge symbolisé par une barque dans laquelle sont Noé et sa femme; 6° Samson, sans armes, se rendant maître du lion des vignes de Thamnatha qu'il va mettre en pièces : on reconnaît le personnage à la longueur démesurée de sa chevelure; 7° David et le géant Goliath; 8° la tentation (?); 9° le jeune Tobie conduit par l'ange Raphaël, sous la figure d'Azarias. Ce sujet, comme le précédent, est douteux. On y pourrait voir l'expulsion du paradis terrestre : l'attitude des deux personnages paraît triste et abattue.

« Hauteur, du dessous du crochet au-dessus de l'anneau de suspension, 0ᵐ 42ᶜ 5ᵐ ; diamètre, pris des extrémités de deux becs opposés, 0ᵐ 25ᶜ. »

Il serait possible que cette lampe fût d'origine judaïque et qu'elle eût pour destination de servir dans une synagogue juive. Elle est fort curieuse et en elle-même et à cause de l'époque archéologique à laquelle elle appartient. (*Voy.* le dessin de cette lampe, tom. IV des *Ann. archéol.*)

III.

Dans les églises et devant l'autel où est déposé la sainte Eucharistie, il doit y avoir au moins une lampe allumée. Cette prescription remonte à la plus haute antiquité, et elle continue d'être en vigueur de nos jours dans tous les diocèses. Cette lampe est destinée à montrer à tous les yeux, d'une manière aussi apparente que possible, que Jésus-Christ est la *lumière du monde*.

La lampe, en outre, a toujours été regardée comme une marque d'honneur. C'est ainsi que nous voyons, chez les Grecs, la coutume de faire porter deux lampes devant l'empereur, comme signe de distinction. Le pape Nicolas Iᵉʳ reprocha à l'empereur grec Michel de conserver cet usage, pour symboliser la double juridiction spirituelle et temporelle. Lipse, dans une dissertation sur les *Annales* de Tacite (lib. I), démontre que la lampe figurait au nombre des insignes impériaux. On portait anciennement une lampe devant un patriarche, pour marquer sa juridiction spirituelle (Ciampini, *Vet. Monim.* par. II, cap. 12). Quant aux lampes qui étaient suspendues devant les images des saints, saint Fortunat, évêque de Poitiers, qui vivait à la fin du VIᵉ siècle, parle d'une lampe qui brûlait devant le tombeau de saint Martin de Tours :

Hic paries retinet sancti sub imagine formam....
Sub pedibus Justi paries habet arcta fenestram
Lychnus adest, cujus vitrea natat ignis in urna.

Bosio, dans sa *Roma sotterranea* (lib. IV, cap. 50), dit que les lampes allumées sur les tombeaux des saints signifient la gloire dont ils jouissent dans le ciel. Dans l'église de Sainte-Pudentienne, à Rome, sur l'architrave qui se trouve au-dessus de la porte, est une statue de cette sainte, avec une lampe antique à la main. Il en est de même dans une mosaïque de l'église de Sainte-

Marie au delà du Tibre, où l'on a représenté la parabole des dix vierges. Elles tiennent toutes à la main une lampe d'une forme semblable. Ces lampes sont les symboles de la virginité, et l'huile l'emblème des œuvres de miséricorde.

Consultons les auteurs qui ont écrit sur les lampes d'église, surtout Georgius.

Le mot *cicindela*, qui sert à désigner une espèce de lampe qui brûle dans nos églises, s'applique proprement à un insecte, le ver luisant. Dans la *charta cornutiana*, il est fait mention de six lampes d'argent, *cicindelæ* avec leurs chaînes. Saint Grégoire de Tours (*Hist.* lib. IV, cap. 36) s'exprime ainsi: *Nam de oleo cicindeli qui ad ipsum sepulcrum quotidie accenditur, cæcorum oculis lumen reddidit.* Le mot *candela*, chandelle, dérive du mot *cicindela* (Du Cange). Les lampes d'églises, *lampades* ou *lucernæ*, étaient communément d'or ou d'argent. Dans le trésor du monastère de Saint-Riquier, il y avait « six lampes d'argent et douze de cuivre, avec des ornements d'or et d'argent. » (*Chron. centul.* lib. II, cap. 10.) Saint Ansegise, en 830, offrit au monastère de Fontenelle ou de Saint-Wandrille *une lampe d'argent*. Dans la Vie de saint Benoît d'Aniane, nous lisons que dans l'église de Saint-Sauveur, dans son monastère, *il y avait sept lampes d'une extraordinaire beauté, travaillées avec une perfection rare.* (*Voy.* AUTEL, *Accessoires des autels;* nous y avons déjà parlé assez longuement des *lampes*.)

Dans l'inventaire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul de Londres, on lit qu'il y avait dans la chapelle de Sainte-Radégonde *unus circulus ferreus, florigeratus, appensus ante crucem, in quo pendet una lampas.* (Dugdale, *Hist. de Saint-Paul.*)

La fondation de lampes qui devaient brûler constamment devant certains autels ou certaines images, était une dévotion bien suivie, durant de longs siècles. Aussi voyons-nous, dans les vieux titres, une foule de pièces relatives à cet objet.

IV.

Pour prouver l'antiquité de l'usage des lampes dans les églises, nous rapporterons un trait historique. Eusèbe de Césarée raconte un miracle opéré par le saint évêque Narcisse, la veille de la fête de Pâques. Comme on ne trouvait pas d'huile pour allumer les *lampes*, ce saint pontife les fit remplir de l'eau d'un puits voisin, et ayant fait sa prière sur cette eau, il ordonna qu'on les allumât, et elles éclairèrent comme si l'huile eût été leur aliment.

Saint Paulin, évêque de Nole, nous représente les autels éclairés d'une multitude de *lampes*, nuit et jour :

Clara coronantur densis altaria lychnis. . .
Nocte dieque micant. . . .

On lit souvent dans les Vies des souverains pontifes et des princes, qu'ils ont fait don aux églises de *lampes*, ou phares d'or ou d'argent. Ces vases étaient de diverses formes. Les uns figuraient des dauphins, d'autres avaient pour dômes des couronnes auxquelles étaient fixées les chaînes de métal qui tenaient la *lampe* suspendue.

La cathédrale d'Angers avait un usage singulier, que rapporte le sieur de Moléon dans ses *Voyages liturgiques.* Aux fêtes solennelles, avant la messe, un petit chœur de musique donnait le signal pour allumer les lampes et flambeaux, en ces termes : *Accendite faces lampadum; eia, psallite, fratres, hora est, cantate Deo; eia, eia, eia.*

LANCÉOLÉ, qui a la forme d'un fer de lance. — On dit un *arc lancéolé;* les divisions des roses gothiques sont quelquefois *lancéolées.*

LANCETTE (STYLE OGIVAL A). — I. Comme nous avons eu l'occasion de le dire plusieurs fois déjà, notamment aux articles CLASSIFICATION, AGE DES MONUMENTS, OGIVAL (*Style*), etc., etc., le style d'architecture caractérisé par la présence de l'ogive et qui succéda à l'architecture romano-byzantine vers la fin du XIIe siècle, se divise en plusieurs variétés, que l'on a caractérisées par un ensemble de formes architectoniques, dont le plus saillant a été emprunté aux fenêtres. L'architecture à ogives comprend une longue *période*, divisée en trois *époques.* La *période* ogivale s'étend depuis la fin du XIIe siècle ou le commencement du XIIIe, jusque vers le milieu du XVIe siècle. Les trois époques remarquables de cette *période* sont le *style ogival primitif ou à lancette*, le *style ogival secondaire* ou *rayonnant*, le *style ogival tertiaire* ou *flamboyant.* Voy. OGIVE.

Nous n'avons point à redire ici ce que nous avons eu déjà l'occasion de développer dans les considérations générales sur l'ogive et le style ogival, sur la supériorité du style ogival à lancette, sur celui des siècles postérieurs. Tous les connaisseurs, sans exception, la proclament ; ils se sont plu à motiver leur jugement par des raisons qui paraissent tellement solides, que personne n'a cherché à les réfuter ou même à les contredire. Toutes les beautés architecturales, en effet, se rencontrent dans les monuments du XIIIe siècle : régularité, simplicité, grandeur, harmonie, ornementation sobre et élégante.

Nous allons indiquer ici les caractères généraux de cette architecture. L'observation aidera à distinguer, parmi les édifices appartenant à ce beau style, ceux qui sont de la fin du XIIe siècle d'avec ceux qui sont du milieu du XIIIe siècle, ou de la fin du même siècle. Cette distinction ne s'appuie que sur des nuances. Or, l'œil de l'observateur attentif et instruit parvient à les saisir facilement et sûrement, tandis qu'il est difficile, pour ne pas dire impossible, de les indiquer par une description, avec quelque précision ; d'autant plus qu'en cette occasion la connaissance du synchronisme des styles architectoniques est indispensable. *Voy.* SYNCHRONISME.

Pour donner avec méthode les caractères

qui se font remarquer dans le style ogival à lancette, nous suivrons l'ordre que nous avons adopté dans notre livre intitulé : *Archéologie chrétienne*. Il en résultera plus de clarté, et le lecteur se rendra mieux compte des dispositions principales qui règnent dans les grands et nombreux édifices que le XIIIᵉ siècle nous a légués.

Voici cet ordre :

1° Forme et plan des églises ; 2° appareil de construction ; 3° colonnes et chapiteaux ; 4° arcades ; 5° entablements et galeries ; 6° fenêtres et roses ; 7° portes, arcs-boutants et contreforts ; 8° voûtes ; 9° tours et clochers ; 10° ornementation ; 11° statuaire ; 12° pavage des églises ; 13° vitraux peints ; 14° peintures murales ; 15° détails sur les moyens d'exécution ; 16° liste des monuments les plus remarquables.

II.

1° *Forme et plan des églises au* XIIIᵉ *siècle*. — Le plan général adopté dans la construction des grandes églises au XIIᵉ siècle reçut seulement quelques changements au XIIIᵉ. Les dispositions essentielles restent les mêmes. Ainsi, le chœur prend des dimensions beaucoup plus considérables qu'au siècle précédent ; les nefs sont également plus spacieuses, et les collatéraux, formant déambulatoire, tournent autour du sanctuaire. Dès le XIᵉ siècle, on avait établi des chapelles secondaires autour de l'abside ; mais cette addition, qui n'avait pas été générale, fut faite dans tous les édifices de quelque importance, fut constamment pratiquée au XIIIᵉ siècle ; et ces chapelles, jusque-là peu nombreuses, furent alors multipliées, et atteignirent quelquefois le nombre de quinze, comme à la cathédrale de Tours. Elles furent placées uniquement autour du sanctuaire et du chœur ; ce ne fut qu'au XIVᵉ siècle et au XVᵉ qu'elles furent ajoutées aux nefs mineures qui accompagnent la nef principale. Quand les chapelles accessoires se trouvent le long des flancs d'une église du XIIIᵉ siècle, on peut être certain qu'elles n'appartiennent pas au plan primitif, et qu'elles y ont été ajoutées à une époque postérieure. C'est ainsi que les belles cathédrales de Reims, de Chartres, etc., bâties au XIIIᵉ siècle, n'ont pas de chapelles latérales le long des bas-côtés de la grande nef ; c'est ainsi encore que la cathédrale d'Amiens, la plus célèbre des cathédrales françaises, bâtie aussi au XIIIᵉ siècle, offre des chapelles accessoires le long des collatéraux de la nef majeure, lesquelles ont été construites en hors-d'œuvre, après que le monument fut achevé.

Dans quelques grandes cathédrales, comme à Paris, Bourges, Chartres, le Mans, Coutances, Troyes, etc., etc., les bas-côtés ont été doublés, et l'on a deux latéraux à la nef majeure et autour du sanctuaire. Cette disposition n'est pas exclusivement propre au XIIIᵉ siècle, car on l'a pratiquée postérieurement à cette dernière époque, comme à la cathédrale d'Anvers, en Belgique. On peut voir, à ce sujet, la description abrégée que nous avons donnée, au mot CATHÉDRALE, des cathédrales de France, d'Angleterre, de Belgique, d'Allemagne, etc.

On trouve au XIIIᵉ siècle, surtout dans les campagnes, des églises terminées par une muraille plane, sans abside proprement dite et sans chapelles absidales. La muraille terminale est percée d'une ou de plusieurs fenêtres ogivales. On rencontre cette disposition architecturale dans quelques grands monuments du XIIIᵉ siècle, en France, à la cathédrale de Laon, à Saint-Martin de Clamecy, dans le diocèse actuel de Nevers, et à l'ancienne abbatiale de Saint-Julien, à Tours, à la cathédrale de Poitiers, et à Saint-Serge d'Angers.

La plupart des cathédrales anglaises sont terminées par une muraille droite et plane, du côté de l'orient : on y voit rarement une abside arrondie ou taillée à pans. L'ancienne cathédrale de Dol, en Bretagne, a été construite sur un plan analogue. *Voy.* ANGLAIS (*Style*).

La chapelle de la Sainte-Vierge, au fond de l'abside, acquiert quelquefois de très-grandes dimensions au XIIIᵉ siècle, tellement qu'on dirait une petite église accolée à une autre église. Nous pouvons apporter en exemples les cathédrales du Mans, de Coutances, de Rouen, etc.

Le culte de la sainte Vierge a reçu, dans ces chapelles, une de ses expressions les plus remarquables et les plus frappantes. Non-seulement un grand nombre de cathédrales sont consacrées à Dieu, sous l'invocation de NOTRE-DAME ; mais encore dans chaque église il y a un sanctuaire particulièrement dédié à la *Mère de Dieu*, à celle que nous invoquons comme médiatrice auprès de Jésus-Christ, seul vrai Médiateur entre Dieu et les hommes. Les protestants auront beau chercher à déprécier le culte que les catholiques rendent à la sainte Vierge, en nous attribuant des *intentions idolâtriques*, que nous repoussons avec horreur, il n'en subsistera pas moins, jusqu'à la fin des siècles, d'imposants témoignages de l'esprit de l'Eglise catholique, à ce sujet, depuis les peintures monumentales des Catacombes jusqu'aux cathédrales splendides qui se bâtissaient encore ou se décoraient au moment où a commencé la prétendue réformation !

III.

2° *Appareil de construction*. — Les édifices de la période ogivale, à commencer à la fin du XIIᵉ siècle, ont été bâtis avec des pierres de grand appareil. Le moyen appareil ne reparaît jamais, au moins de manière à pouvoir fournir des indications archéologiques et des renseignements chronologiques : le petit appareil régulier, ou à losange, ou en arêtes de poisson, etc., a complétement disparu.

Les pierres à grand appareil qui entrent dans la construction des monuments de style ogival à lancette ne sont pas toujours parfaitement régulières : elles sont communément plus longues que hautes ; mais elles sont bien posées, et les appareilleurs ont

fait preuve de goût et d'habileté en élevant ces murailles solides qui ont bravé déjà bien des siècles et bien des tempêtes, et qui semblent destinées à durer autant que le monde. Une des causes de cette solidité provient de l'emploi d'épaisses couches de mortier, de sorte que le roulement de l'édifice n'a aucun effet fâcheux, et que les assises, appuyées d'aplomb, n'éclatent jamais sur leurs angles.

IV.

3° *Colonnes et chapiteaux.* — En entrant dans une de nos modernes cathédrales, ce qui frappe et étonne d'abord, c'est la légèreté, l'élancement, la hardiesse, la prodigieuse élévation des colonnes et des colonnettes montant du pavé jusqu'aux voûtes, pour en soutenir les nervures.

Les colonnes se groupent pittoresquement autour des piliers qui séparent chaque travée, s'effilent capricieusement, et, trompant l'œil qui les suit avec surprise, font supposer une élévation encore plus grande que celle qui existe dans la réalité. Les piliers principaux sont ordinairement cantonnés de quatre colonnes bien proportionnées et d'un effet admirable. Les colonnes ou colonnettes, groupées, forment des faisceaux d'une grande élégance. Partout où le style ogival a été en vigueur, les colonnettes sont nombreuses et très-habilement groupées. On peut dire cependant que c'est dans les monuments du nord de la France qu'elles sont groupées d'une manière plus pittoresque. C'est dans cette partie de notre pays que les colonnes avaient commencé à s'unir en faisceaux dès le XI° et le XII° siècle; il n'est donc pas surprenant qu'au XIII° siècle cette disposition architecturale y ait été mieux comprise et mieux formulée, peut-être, que partout ailleurs. Communément, les colonnes et colonnettes, au XIII° siècle, qu'elles soient groupées ou isolées, se détachent de manière que les trois quarts du fût cylindrique restent apparents et visibles. On voit des exemples où les colonnettes sont entièrement détachées du pilier qu'elles accompagnent : il y a de beaux spécimens de cette modification à la cathédrale de Laon et dans plusieurs cathédrales de l'Angleterre, notamment à la cathédrale de Cantorbéry. *Voy.* COLONNE, FUT.

Les colonnettes qui s'élèvent à une grande hauteur sont quelquefois garnies, à diverses hauteurs, d'ANNEAUX ou ANNELETS. (*Voy.* ces mots.)

On connaît quelques rares exemples de colonnettes torses au XIII° siècle, comme à la cathédrale de Chartres. M. de Caumont cite encore, sous ce rapport, la cathédrale de Gênes.

Jusqu'à présent, on ne connaît pas de proportions régulières aux colonnes et aux colonnettes du XIII° siècle. Les proportions en hauteur et en diamètre varient suivant les édifices, et on peut même ajouter, selon les intentions particulières de chaque architecte. Il arrive fréquemment que les colonnes s'étagent régulièrement les unes au-dessus des autres; dans ce cas, le tailloir des colonnes inférieures sert de base aux colonnes supérieures. On voit dans quelques églises le premier ordre de colonnes composé de piliers cylindriques, au-dessus duquel le second ordre se pose en encorbellement. Cette disposition ne produit pas toujours un heureux effet. Celle que nous avons mentionnée plus haut est bien préférable.

Les chapiteaux des colonnes et colonnettes du XIII° siècle sont très-élégants : ils sont composés de feuilles variées, recourbées en volute à leur sommet. Quelquefois ces feuilles sont remplacées par des bouquets, des fleurs, et même des têtes d'hommes ou d'animaux, qui offrent de loin le même aspect comme ensemble de masse ou de profil. Nous avons donné d'amples détails sur les chapiteaux à l'article CHAPITEAU, auquel nous renvoyons.

Le tailloir qui surmonte les chapiteaux du style ogival primitif est carré durant la première partie du XIII° siècle; dans la seconde partie de ce même siècle, il devient polygonal, et ordinairement il affecte la forme octogone. *Voy*. ABAQUE.

La base des colonnes de cette époque se compose d'un premier tore, ordinairement comme écrasé, et faisant saillie sur le piédestal ou le socle. Ce tore est séparé de quelques petites moulures en baguettes, placées à la partie inférieure du fût, par une scotie profonde. *Voy.* BASE.

Il y a des bases très-simples; il y en a de très-riches : quelques-unes sont appendiculées. *Voy.* APPENDICE et APPENDICULÉ.

Ces bases sont parfois appuyées sur des piédestaux unis, carrés ou à plusieurs pans. A la cathédrale de Chartres, on voit des piédestaux sculptés sur chaque face. A la cathédrale du Mans, il y en a qui ont les pans évidés par une espèce de petite arcade. Parfois les piédestaux sont assez élevés; ce qui produit un excellent effet, comme à Saint-Ouen de Rouen, et surtout à Saint-Julien de Tours. Parfois ils sont peu développés, et posent lourdement sur le sol.

V.

4° *Arcades.* — La forme des arcades est caractéristique dans les monuments du XIII° siècle. L'ogive règne à peu près exclusivement. Si l'on rencontre encore le plein cintre en quelques endroits, il apparaît entouré des moulures et des ornements du style ogival. La présence du plein cintre est alors une exception. C'est ainsi qu'à la nef principale de la cathédrale de Nevers, chaque travée de la nef est surmontée de fenêtres ogivales circonscrites dans un plein cintre. C'est ainsi encore qu'à Saint-Julien de Tours, église d'une pureté de style remarquable, quelques arcades des galeries du triforium sont à plein cintre.

L'ogive du XIII° siècle est souvent surélevée. Elle pourrait s'encadrer dans un triangle équilatéral, et elle est formée de l'*arc en tiers-point*, proprement dit, c'est-à-dire de l'arc dont la corde sous-tendante serait divisée en trois parties égales. Pour tracer l'ogive en tiers-point, on appuierait l'extrémité

du compas sur les points marqués sur la corde, et non pas sur le point de naissance de l'arcade. Cette observation est importante. La plupart des arcades du XIII^e siècle sont en tiers-point, tandis que celles des époques postérieures sont ordinairement plus aiguës. Ce n'est pas à dire que jamais, dans les monuments du style ogival à lancette, on ne rencontrera d'ogives aiguës, dans le genre de celles qui ont été employées plus tard, mais ces ogives aiguës y sont moins communes, et leur présence est motivée par des raisons de solidité ou d'emplacement.

Dans la région absidale, on voit fréquemment des arcades surélevées qui produisent l'effet le plus agréable. On peut citer celles de la cathédrale de Tours comme type d'élégance, sous ce rapport; celles de la cathédrale du Mans, au contraire, sont tellement pointues, précisément parce qu'on ne les a pas surélevées, que l'effet en est très-défavorable à la perspective.

Les arcades ogivales forment, aux yeux du vulgaire, le seul caractère distinctif du *style gothique*. Elles doivent être considérées assurément comme caractère de grande valeur; mais il ne faudrait pas y attacher une importance exclusive. Celui qui se laisserait uniquement guider par là tomberait parfois dans de lourdes erreurs, ou, au moins, rencontrerait des faits qui, pour lui, demeureraient inexplicables.

VI.

5° *Entablement et galeries*.—Il s'opéra, dès le commencement du XIII^e siècle, une modification remarquable dans l'entablement des grands édifices. Jusque-là les murs avaient été couronnés de corniches très-simples, composées de quelques moulures grossières, parfois même d'une pierre en saillie, à peine coupée en biseau à son angle inférieur. Ces corniches reposaient sur des corbeaux ou modillons variés, où l'on voyait des figures grimaçantes, des feuilles, des fruits, des animaux, des formes bizarres, etc. Au XII^e siècle, ces modillons avaient été un peu modifiés. Les corbeaux à figures monstrueuses avaient été remplacés par des espèces de consoles, reliées les unes aux autres par des arcatures ou par des cintres recreusés en guise de petites voussures. Les consoles étaient ornées de figures ou de feuillages, ou restaient uniquement formées de moulures d'architecture : elles furent enfin remplacées par des dents de scie; ce qui s'observe aux édifices romano-byzantins de transition. Ces dents de scie continuèrent d'être employées à l'entablement des monuments de l'époque ogivale primitive, surtout dans certaines régions de la France. Mais les feuilles entablées leur succédèrent promptement dans le centre de la France. Dans le Nivernais, les dents de scie et les feuilles entablées, du commencement du XIII^e siècle, sont représentées par des modillons fort petits, réunis les uns aux autres par de petits arcs à simple rond de compas, établis longitudinalement, et non pas dans un sens perpendiculaire.

Les feuilles entablées forment un ornement très-distingué au-dessous des moulures saillantes de la corniche. Elles sont à crochets, au XIII^e siècle, comme la plupart des feuillages d'ornementation de la même époque. Entre les feuilles fortement recourbées on voit d'autres feuilles élégamment découpées et disposées avec art. *Voy.* ENTABLÉES (*Feuilles*).

Le changement véritablement important qui s'introduisit, à la fin de la période architecturale de la transition, dans le couronnement des grands édifices, consiste dans l'établissement des galeries et des balustrades extérieures. On voit quelques rares galeries dès le XII^e siècle; mais ce n'est encore qu'un accident dans la construction, tandis qu'à partir du XIII^e siècle, la présence des galeries est constante, et fait partie du système général de construction. Ainsi, les murs extérieurs des hauts combles, des combles moyens et des combles inférieurs, sont surmontés communément de galeries et de balustrades. L'effet extérieur en est plus complet; mais les avantages, sous le rapport de la bonne construction, en furent inappréciables. Les galeries, en appareil solide, taillées en pente légère, prêtèrent aux eaux pluviales un écoulement facile vers les chenaux des gargouilles.

Les balustrades ou rampes des galeries consistaient ordinairement, au XIII^e siècle, en petites colonnettes à chapiteaux feuillagés, ou en pieds-droits à pans, supportant des arcades ogivales ou trilobées.

Après avoir parlé du couronnement des murailles, ou de l'entablement extérieur, nous devons dire quelques mots des galeries intérieures et du *triforium*. Les églises bâties à la fin du XII^e siècle et au commencement du XIII^e, comme Notre-Dame de Paris, Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, Notre-Dame de Laon, Saint-Remi de Reims, Saint-Etienne de Caen, ont des galeries qui s'étendent sur toute la largeur du collatéral. Ces galeries sont la reproduction, au premier étage, de ce qui existe au rez-de-chaussée; c'est la même disposition de colonnes, de voûtes, de fenêtres : les dimensions en hauteur seulement sont moindres. *Voy.* GALERIES, TRIFORIUM.

Ces larges galeries ne sont pas ordinairement garnies de balustrades : celles qui en ont les ont reçues par addition à une époque postérieure. Il faut ajouter que souvent les galeries intérieures, qui n'ont les dimensions que de simples couloirs de passage, dans les monuments du commencement du XIII^e siècle, n'ont pas toujours de balustrade, comme à Saint-Julien du Mans et à Saint-Julien de Tours. D'autres galeries en sont garnies à la même époque, comme au fond de l'abside de la cathédrale de Tours. *Voy.* GALERIES. Parfois les galeries sont simulées, et n'ont aucune profondeur.

VII.

6° *Fenêtres et roses*.—Dans les monuments du style ogival primitif, les fenêtres sont très-allongées, assez étroites et à abat-jour

ou ébrasements fortement prononcés. Elles ressemblent à un fer de lance ; ce qui fait que les antiquaires anglais les ont appelées *fenêtres à lancette*, dénomination qui a été ensuite adoptée par les archéologues français. Cette forme a paru même, dans le principe, tellement caractéristique, qu'elle a servi à désigner le style ogival de la première époque. *Voy.* FENÊTRE ; *voy.* aussi CLASSIFICATION. Les proportions des lancettes ne sont pas toujours ni partout les mêmes ; elles varient notablement, même dans un seul édifice. Il y en a de très-longues ou de très-courtes dans le même monument, quoique les parties où elles se trouvent aient été bâties en même temps; ce qui fait qu'il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de donner une forme *type* pour les lancettes du XIII^e siècle. Les conditions d'emplacement exercent sur leur développement une influence décisive.

Il y a des fenêtres à lancette qui n'offrent point d'ornements, et dont l'ogive est à peine encadrée extérieurement d'une archivolte à moulures simples et peu nombreuses. D'autres sont entourées d'archivoltes très-riches, où l'on remarque de belles moulures et des fleurons ou des feuillages. A l'abside de beaucoup d'églises du XIII^e siècle, on voit les fenêtres à lancettes accompagnées d'archivoltes élégantes retombant sur des figures, et ayant dans la moulure creuse du milieu des feuilles à crochets, relevées dans le sens du mouvement circulaire de l'archivolte. Citons comme exemples la cathédrale d'Evreux, celle de Tours, etc. Parfois les archivoltes portent sur des colonnettes à chapiteaux, et les voussures ou ébrasements sont pour ainsi dire cannelés, tant les moulures toriques y sont multipliées.

Les églises peu considérables, comme les églises paroissiales, à la campagne, certaines églises de prieurés, les chapelles, etc., sont éclairées par des lancettes isolées. C'est dans ces édifices qu'elles montrent la plus grande simplicité ; ce qui contribue à leur laisser un caractère de pureté admirable, la simplicité étant toujours la condition première de toute belle et bonne architecture. Les églises d'une grande importance, comme les cathédrales, les collégiales, les abbatiales, ont les lancettes souvent réunies deux à deux, et encadrées dans une ogive principale. Sur le sommet des deux lancettes s'appuie une rosace, ou un trèfle, ou un quatrefeuilles. Cette addition complète les belles fenêtres du XIII^e siècle. D'abord la rosace seule est évidée dans le tympan de la fenêtre ; plus tard les angles eux-mêmes s'évident, de sorte qu'il y a des espaces vides triangulaires au-dessous de cette rosace, et de chaque côté. A la cathédrale de Beauvais, dans les chapelles absidales, les *lancettes géminées* sont surmontées d'une rosace assez considérable et très-habilement découpée. Le meneau central soutient une légère colonnette qui y est placée en application, et qui soutient une grosse moulure torique qui suit toutes les circonvolutions des têtes d'ogive et des divisions de la rosace. Dans d'autres monuments, cette colonnette et ces moulures toriques n'existent pas; le meneau central, les têtes d'ogive sont simplement taillés en biseau sur leurs angles; les divisions de la rosace sont tracées à rond de compas.

Vers le milieu du XIII^e siècle, et surtout sous le règne de saint Louis, roi de France, les fenêtres des édifices religieux s'élargissent, se multiplient, s'élancent à de plus grandes hauteurs, deviennent, en un mot, plus étendues qu'au commencement de ce même siècle. Le type le plus agréable et le plus parfait de cette modification se voit à la Sainte-Chapelle, à Paris. Les fenêtres ainsi transformées se remarquent dans toutes nos cathédrales, surtout aux fenêtres de *clerestory*, c'est-à-dire, aux fenêtres qui sont placées au-dessus de la galerie du *triforium*. Ces hautes fenêtres, d'une hardiesse prodigieuse, sont ordinairement partagées en trois ou en quatre divisions, par deux ou trois meneaux. Ceux-ci sont toujours arrondis, et souvent en forme de colonnettes à chapiteaux. Le réseau supérieur est formé de plusieurs trèfles ou quatre feuilles superposés. Il faut encore noter que toutes les moulures, sans aucune exception, qui entrent dans l'ornementation de ces hautes fenêtres, sont en boudin, jamais anguleuses ni prismatiques.

Aux façades des églises, on plaçait assez communément trois lancettes de dimension égale ou inégale : il y a des faits aussi nombreux pour l'une que pour l'autre disposition. C'est ce que les antiquaires appellent *triplet*, d'un nom adopté d'abord par les archéologues anglais. Le *triplet*, dont l'effet est fort agréable, a une signification symbolique facile à saisir : c'est l'emblème de la Trinité. Nous lisons, en effet, dans la légende de sainte Barbe, que cette sainte, étant renfermée par son père dans une chambre où il n'y avait que deux fenêtres, en fit ajouter une troisième pour représenter le mystère de la sainte Trinité. *Voy.* TRIPLET.

On remarque, à la façade des églises de Chartres, de Saint-Denis, de Gournay, de Mortain, etc., que la fenêtre centrale du *triplet ogival* est beaucoup plus élevée que les deux autres. La même disposition existe aussi au chevet des églises qui n'ont pas d'absides et qui se terminent par un mur droit.

Si des fenêtres nous passons aux roses, la merveille des églises gothiques, nous les admirons dès le commencement dans leurs heureuses proportions. Elles s'ouvrent, elles s'épanouissent, elles étalent leurs riches compartiments ciselés, comme de gracieux pétales. Quoi de plus ravissant que cette fleur immense, incrustée dans la muraille, brillant des mille couleurs des vitraux peints, portant au cœur l'image de Dieu, et, dans toutes les divisions qui s'en échappent en rayonnant, celle des anges, des patriarches et des saints ! Admirable symbole ! le cercle, c'est l'éternité au centre de laquelle Dieu se repose. Les esprits bienheureux, les pro-

phètes, les martyrs, les saints, toute la création gravite, en chantant des hymnes, vers ce majestueux centre de toutes choses.

La plus belle rose peut-être qui existe, en France, dans nos monuments de la période ogivale, se trouve à l'église de Saint-Ouen de Rouen.

Les compartiments des roses du XIIIe siècle sont communément en forme d'ogives trilobées, ou bien ce sont des trèfles, des quatrefeuilles et des rosaces entremêlés avec beaucoup d'art. Les roses les moins compliquées se rapprochent des roses du XIIe siècle; celles, au contraire, qui ont des découpures multipliées se rapprochent des roses justement célèbres de Saint-Ouen, de Notre-Dame de Rouen, et de la cathédrale de Tours. Les meneaux des roses du XIIIe siècle, quelque complication qu'on leur suppose, ne présentent pas néanmoins les mêmes combinaisons architecturales que celles des XIVe et XVe siècles. *Voy.* ROSES, ROSACE, FENÊTRE.

Dans les modestes églises rurales du style ogival primitif, les roses se voient spécialement au chevet, et souvent elles y surmontent deux lancettes, reproduisant ainsi avec celles-ci le nombre trois, si habituel dans nos édifices religieux du XIIIe siècle. A la cathédrale de Laon, la région absidale, qui se termine par une muraille droite et plane, est éclairée par une large et somptueuse rose.

VIII.

7° *Portes.* — Les portes restèrent la partie privilégiée des sculptures, au XIIIe siècle, comme aux siècles précédents. Nous devons rappeler ici ce que nous avons dit ailleurs avec quelques développements, à savoir que l'on doit considérer les portails de nos grands monuments chrétiens sous deux points de vue : d'abord, sous le rapport architectural, ensuite sous celui de la sculpture et de l'ornementation. L'architecte établit un ensemble de lignes, avec la sévérité qui accompagne la véritable science de l'art de bâtir. C'est un cadre en rapport avec les masses du frontispice. Les détails appartiennent au sculpteur et au statuaire. Ces deux œuvres sont distinctes; cette distinction est nécessaire pour bien apprécier le mérite des frontispices de certaines cathédrales. Lorsque le travail de l'architecte domine, nous avons une porte d'un effet simple et majestueux, comme à la cathédrale de Coutances; lorsque le travail du sculpteur l'emporte, nous avons le splendide portail de la cathédrale de Reims.

Les portes de certaines de nos cathédrales du XIIIe siècle sont d'une beauté incomparable. Elle nous paraissent supérieures à celles des plus renommées parmi les cathédrales de l'Angleterre. Les pierres du linteau, du tympan et de la voussure disparaissent sous une profusion incroyable de ciselures fines et délicates. La pierre ne semblait opposer aucune résistance aux sculpteurs de cette époque, et se façonnait dans leurs mains comme de la cire. Les grandes statues, les statuettes, les niches, les dais, les pinacles, les aiguilles, les dentelles, les feuilles, les fleurs, les guirlandes, les couronnes se pressent, s'unissent de tous côtés. Autour du grand portail sont rangés, en longues files, suivant les lois de la hiérarchie, les archanges, les anges, les patriarches, les prophètes, les rois ancêtres de Jésus-Christ, les martyrs et les confesseurs.

Outre les grandes statues, on admire des bas-reliefs représentant des compositions historiques complètes, des scènes relatives soit au jugement dernier, soit au triomphe des justes, soit au supplice des méchants. Les détails sont souvent exprimés avec une justesse et un bonheur incroyables. Les figures, malgré leur petite dimension, semblent respirer, tant elles traduisent fidèlement les sentiments qu'on a voulu leur faire exprimer. Quelques-unes de ces scènes peuvent, à juste titre, être regardées comme des chefs-d'œuvre de goût et d'exécution.

A partir du XIIIe siècle, l'ouverture de la porte principale fut partagée en deux par un pilier dont nous connaissons la destination symbolique sur le tympan, au fond de cette suite d'arcs concentriques et décroissants, qui simulent une perspective fuyante : le jugement dernier se trouve représenté avec tout son appareil de majesté et de terreur. Le sculpteur chrétien a cherché à frapper l'esprit par cette effrayante image, et pour produire une plus profonde impression sur la conscience, il a voulu que la porte présentât deux voies, l'une à droite, l'autre à gauche, l'une pour les bons, l'autre pour les méchants, suivant les paroles de la terrible sentence. Chacun, en franchissant le seuil du lieu saint, devait se rendre témoignage de ses bonnes ou mauvaises œuvres, et choisir sa voie. C'était une imposante leçon! Le pilier symbolique fut conservé constamment jusqu'à la Renaissance, au XVIe siècle, époque où l'on perdit toutes les traditions de l'architecture catholique.

Après avoir jeté un coup d'œil général sur les portes des grands édifices du XIIIe siècle, nous allons maintenant en examiner et en analyser les diverses parties.

Quelques portails sont précédés d'un porche plus ou moins saillant, surmonté de pignons triangulaires. Le moyen âge ne nous a rien laissé en ce genre qui puisse être comparé au porche qui précède le portail septentrional de la cathédrale de Chartres. *Voy.* PORCHE.

Ces péristyles sont élevés sur des perrons de plusieurs marches : ils présentent trois grandes arcades surmontées de pignons, correspondant aux trois entrées du fond, et soutenues sur des massifs, des pieds droits et des colonnes qui, ainsi que les voussures, sont décorés d'une quantité considérable de statues, de bas-reliefs et d'ornements aussi curieux par la manière dont ils sont travaillés que par la variété de leur composition.

Le porche de la porte méridionale de la cathédrale de Lauzanne est fort remarquable.

Il était primitivement ouvert de trois côtés. Les statues des apôtres occupent, trois par trois, les deux côtés de la porte et les deux angles du porche : elles sont d'une belle exécution et comparables à celles de Chartres. Les arcades latérales ont été bouchées avant cette suppression, faite pour éviter le vent et la pluie; ce porche avait beaucoup de grâce et de légèreté, mais il ne correspond qu'à une porte, et conséquemment il a bien moins d'importance que les porches de Chartres qui en abritent trois.

Le porche ou vestibule de Notre-Dame de Dijon doit être également cité. Mais au lieu d'être détaché de l'église comme ceux que nous venons d'indiquer, il fait partie du corps du bâtiment et il a été pris sur la longueur de la nef. Ce n'est donc pas un porche ordinaire, mais plutôt un *pronaos* ou *vestibule*, dans toute la rigueur de l'expression.

Les églises moins importantes que celles que nous venons de signaler et qui ont des porches ne sont pas très-nombreuses. Les porches y sont simples, mais élégants.

Passons maintenant à la description de la base de la porte. Dans les églises qui ne sont pas très-ornées, ou qui n'ont qu'une décoration architecturale, comme nous l'avons expliqué précédemment, les voussures des portes sont garnies seulement de tores et les parois latérales de colonnes, sans statues.

Dans les grandes églises, les colonnes supportent des statues de grandeur d'homme, quelquefois même de grandeur plus qu'humaine. On voit de ces statues à Chartres, à Reims, à Amiens, au Mans, à Bourges, etc. Elles ont un caractère fortement marqué. Quelques-unes sont bien posées, bien drapées et largement exécutées. *Voy.* SCULPTURE, STATUAIRE. Ce fait est fort important dans l'histoire de notre art national. Il montre jusqu'à l'évidence que l'architecture et la statuaire du XIIIe siècle avaient fait plus de progrès que la peinture.

Les voussures sont garnies de statuettes et de bas-reliefs. Nous ne répéterons pas ici ce que nous avons dit ailleurs. *Voy.* CATHÉDRALE (Amiens, Reims, Bourges, etc.). Afin de compléter ce sujet, nous placerons ici la description de la porte occidentale de la cathédrale d'Auxerre. A l'article CATHÉDRALE, nous avons donné une indication très-courte sur cette église remarquable, privée aujourd'hui de son titre de cathédrale. Nous prenons cet extrait dans un ouvrage que nous avons préparé depuis assez longtemps sur les *Anciennes Cathédrales, Abbatiales et Collégiales de France.*

« Les trois portes de la façade occidentale de la cathédrale d'Auxerre appartiennent au XIIIe siècle. Les parois latérales, les tympans et les voussures, sont tapissés de statues et de bas-reliefs, depuis la base jusqu'au sommet. Quoique variées de forme, ces sculptures ne paraissent pas être postérieures au XIIIe siècle; mais le cordon de feuilles qui sépare horizontalement les porches d'avec le reste de l'édifice, en tranche nettement l'âge sans laisser la moindre incertitude dans l'esprit de l'archéologue : le XVIe siècle peut revendiquer toute la partie supérieure.

« La porte centrale présente un système de décoration d'un beau caractère et des sujets sculptés d'une signification éminemment chrétienne et instructive. Au centre du tympan et présidant à toute la scène apparaît la figure de Jésus-Christ, entourée d'anges en adoration; à sa droite sont les élus; à sa gauche, les réprouvés. Les premiers sont admirablement représentés par ces personnages bénis de Dieu et des hommes, dont le nom et le culte sont dans le cœur et sur les lèvres de tous les chrétiens. On y distingue spécialement le patriarche Joseph, les vierges sages et une foule de bienheureux de tout âge et de tout sexe. Les autres sont figurés par l'enfant prodigue, les vierges folles et la foule hideuse des démons. Malheureusement, par suite de mutilations déplorables, ces curieuses sculptures sont gravement endommagées et sont à peine reconnaissables. Les amis de l'iconographie religieuse regrettent aussi vivement que les artistes de voir cette grande composition si tristement altérée.

« A la partie supérieure des latéraux du même portail, on aperçoit *le chœur des apôtres*. Ceux-ci sont assis deux à deux dans chaque niche, et vêtus de larges robes formant draperie. Au-dessus de leur tête, un ange sort des feuillages et des ornements variés qui forment le couronnement du dais. Ces groupes sont animés d'une expression douce et tranquille, de même que les statues des vierges sages qui, debout, chastement vêtues, dans une attitude modeste et contemplative, attendent la venue de l'époux, tenant à la main une lampe allumée. Le contraste entre elles et les vierges folles est apparent : celles-ci ont une pose fière et hardie, le regard fixe; elles tiennent à la main leur lampe sans huile et renversée. Auprès de la tête des vierges sages se tient un ange au visage souriant, qui s'apprête à les couronner; tandis que sur la tête des vierges folles est un messager divin armé d'un glaive redoutable et prêt à frapper. Cette parabole est souvent représentée au frontispice de nos cathédrales : elle y est placée précisément avec l'intention qui la fit prononcer par Notre-Seigneur dans l'Evangile. C'est un avertissement donné aux fidèles de veiller sans cesse et de se tenir toujours prêts : nous ignorons quand la mort, figurée par un ange armé d'une épée, viendra rompre les liens de la vie terrestre, et nous jeter dans l'éternité. Veillons et prions.

« L'étroite surface du tympan n'a pas permis à l'artiste de développer dans des dimensions convenables les scènes diverses du jugement dernier; elles sont groupées aux pieds du souverain Juge. C'est d'abord la résurrection générale : les morts sortent de leurs tombeaux, et des anges les attendent pour les conduire auprès du tribunal suprême : ce sont, sans doute, les anges gardiens, fidèles à ceux qui leur furent confiés par la Providence et les accompagnant jusqu'à la

dernière extrémité. C'est ensuite la séparation des bons et des méchants : des anges conduisent les saints vers les régions bienheureuses du paradis, et d'autres poussent les damnés dans le gouffre de l'enfer, figuré par la gueule béante d'un monstre vomissant des flammes.

« Les parois du porche de gauche prêtent leur champ à l'exposition des principaux chapitres de la Genèse, depuis la création jusqu'au déluge. Trois rangées de statuettes tapissent le fond de la voussure : ce sont des traits de la vie de la sainte Vierge ou quelques scènes empruntées à l'Histoire sainte. Mais le marteau des modernes vandales a tellement déshonoré ces charmantes sculptures, qu'en beaucoup d'endroits il n'est plus possible d'y rien découvrir. Le tympan est rempli par la figure de Notre-Seigneur qui, la tête ceinte d'un riche diadème, dépose une couronne sur le front de sa sainte mère. Deux anges en adoration accompagnent ce tableau, admirable de simplicité et d'exécution; tous les visages respirent l'émotion et sont calmes comme le bonheur du ciel. Une guirlande de branches de chêne entoure le tympan, après avoir pris naissance au dessous de la première niche, de chaque côté de la voussure.

« Les grandes statues du porche latéral de droite, au nombre de huit, semblent être la personnification des sciences et des arts libéraux, autant qu'il est possible d'en juger dans l'état présent des lieux, car la vétusté ne permet pas de distinguer les personnages qui ont perdu leurs attributs. On aperçoit encore la lyre que tient à la main la Musique ou l'Harmonie, la troisième statue du côté gauche. La Médecine est désignée par le serpent qui l'enroule autour de sa taille. La Théologie est représentée sous la figure grave et recueillie d'un clerc en riche costume. Les couronnes que ces statues portent en tête indiquent l'excellence des sciences dont elles sont les symboles.

« Les nombreux bas-reliefs de ce porche ont pour motifs des traits de la Bible ou de l'Evangile. On a mis en regard les scènes historiques qui se correspondent dans les deux Testaments. Ces rapprochements sont tout à fait dans l'esprit de l'Eglise, et les écrivains ecclésiastiques, dans tous les temps, se sont plu à mettre en parallèle les figures de l'Ancienne Loi avec les réalités de la Nouvelle. Les saints Pères nous ont laissé, sur ce sujet fécond, des pages pleines d'éloquence; les commentateurs de la sainte Ecriture et les écrivains mystiques ont rempli de nombreux volumes de considérations élevées sur la même matière. Leurs ouvrages sont une mine abondante et précieuse, jusqu'à ce moment trop peu exploitée, où nous pouvons trouver la clef de la véritable interprétation à donner à une foule de compositions allégoriques du moyen âge : la théologie, l'exégèse biblique et l'art religieux se donnaient la main. »

Cette description peut donner une idée du système de décoration généralement suivi pour l'ornementation des portes des principales églises. Nous emprunterons à M. de Caumont quelques passages où il cherche à faire connaître l'arrangement des figures qui ornent le tympan et les voussures des portails du XIIIe siècle.

« A partir de la moitié du XIIIe siècle et lorsque le système ogival est complétement développé, il est rare de trouver, comme au XIIe siècle, le Christ au milieu des symboles des quatre évangélistes. Quand le Christ préside au jugement dernier, on le voit, sur presque tous les portails du XIIIe siècle, les deux mains élevées, ayant à ses côtés des anges, puis la sainte Vierge et saint Jean, l'un et l'autre à genoux et paraissant implorer sa clémence.

« Les anges tiennent ordinairement la croix, la couronne d'épines, les clous et la lance, instruments de la passion.

« La résurrection des morts, l'examen des fautes et des bonnes œuvres symbolisé par le pèsement des âmes, puis la séparation des bons qui vont au ciel et des méchants livrés aux démons et précipités dans l'enfer, se développent tantôt sur une seule ligne, tantôt sur deux lignes, au-dessous du tribunal céleste.

« Les voussures qui encadrent ces tableaux sculptés sur le tympan des grandes portes ogivales sont garnies de statuettes presque entièrement détachées, dans l'arrangement desquelles je crois avoir reconnu un système arrêté : ainsi, j'ai presque toujours remarqué des anges sur les voussures les plus rapprochées du Christ; puis successivement sur les autres, les apôtres, des martyrs et des personnages de l'Ancien Testament.

« On pourrait décrire successivement un assez grand nombre de portails du XIIIe siècle (Chartres, Bourges, Paris, la Couture, au Mans, Saint-Seurin de Bordeaux, Amiens, etc.), dans lesquels le tableau du jugement dernier est reproduit à peu près de la même manière. Les bienheureux, conduits par les anges, se dirigent vers la Jérusalem céleste figurée par une ville ceinte de murailles ou par une tour, à l'entrée de laquelle ils reçoivent une couronne. » (*Abécédaire* ou *Rudim. d'archéolog.*, pag. 213.)

Le même auteur donne encore la description et la gravure des tympans des deux portes principales de Notre-Dame de Trèves : cette église fut bâtie vers le milieu du XIIIe siècle.

« Sur l'un de ces tympans la sainte Vierge tient l'enfant Jésus sur ses genoux; elle foule aux pieds un dragon, emblème du péché. A droite on distingue l'adoration des mages. Le roi le plus rapproché de la sainte Vierge a mis un genou en terre et s'est découvert la tête. Il porte la couronne de la main gauche et présente son offrande de la main droite. Les deux autres rois sont debout, leur couronne sur la tête. L'étoile qui les a guidés est figurée dans la bordure qui encadre le tympan.

« A gauche de la Vierge, on voit la Présentation de Jésus-Christ au temple. Derrière

la sainte Vierge, saint Joseph porte de la main gauche un panier à anse, dans lequel sont deux colombes, offrande ordinaire des personnes du peuple.

« Après ces groupes qui remplissent presque tout le tympan, on voit d'autres personnages plus petits qui débordent sur la guirlande de l'encadrement et l'interrompent : ce sont, du côté gauche, les bergers avertis par un ange de la naissance du Christ; du côté droit le massacre des innocents.

« L'autre tympan représente le couronnement de la sainte Vierge : le Christ, reconnaissable à son nimbe croisé, pose la couronne sur la tête de sa mère, aidé par un ange placé du côté opposé; puis viennent deux autres anges debout, tenant des couronnes : l'espace qui reste de chaque côté est occupé par des arbres.

« La voussure la plus rapprochée du tympan, et qui en forme la bordure, est remplie par huit anges, dont deux encensent la Vierge et six ont des couronnes à la main. Dans la seconde voussure on voit des anges portant des vases à parfums, des livres, des ciboires, etc. Le tout est garni de guirlandes de feuillages admirablement exécutés. » (*Abécéd.* ou *Rudim. d'archéol.*, pag. 216 et 217.)

IX.

Contreforts et arcs-boutants. — Les clochetons, les contreforts couronnés de pyramides octogones, se dressent autour de la cathédrale comme une épaisse forêt. De tous les côtés on voit les courbes des arcs-boutants s'entre-couper en venant s'appuyer sur les contreforts. Ce système d'arcs-boutants si nombreux et si importants, employés à l'extérieur des édifices gothiques, passe aux yeux de quelques-uns pour une merveille de construction et l'application d'une science avancée, tandis que d'autres le considèrent, au contraire, comme une imperfection, et ne voient dans ces immenses arcs en pierre que des étais, pour ainsi dire, dont on n'a pas osé dégager l'édifice.

Il est incontestable que ce système fut imposé par la nécessité aux architectes des églises ogivales; ils ne pouvaient assurer la solidité des murailles, sans cesse poussées par la pesanteur des voûtes, sans les buter fortement par de nombreux et solides appuis. Nous ne pouvons cependant nous empêcher d'admirer le génie inventif des architectes chrétiens, qui parvint à faire de cette nécessité un motif particulier de décoration. Les angles des contreforts furent ornés de colonnettes, leurs faces chargées d'ornements ou coupées à jour pour servir de niches à de belles statues. La pointe pyramidale posée au sommet fut garnie sur ses bords de crosses végétales, et terminée par une touffe de feuilles épanouies.

Comme les arcs-boutants allaient soutenir le haut des murailles, on en fit des espèces d'aqueducs pour l'écoulement des eaux pluviales du grand comble. *Voy.* Arc-boutant, Contrefort, Gargouille.

Les contreforts, soit qu'ils supportent des arcs-boutants ou qu'ils soient appliqués immédiatement contre les murs, comme dans les façades et le long des églises qui n'ont point de collatéraux, présentent des pilastres de forme carrée; ils sont divisés en plusieurs étages par des corniches, et leur saillie, souvent très-considérable vers la base, diminue progressivement en approchant des étages supérieurs.

X.

8° *Voûtes.* — Le véritable triomphe des architectes chrétiens au XIII° siècle est l'art admirable avec lequel ils ont su élever, à des hauteurs prodigieuses, des voûtes si légères et si solides. Traversées par des nervures peu saillantes qui les soutiennent et les affermissent, elles bravent, après une durée de plusieurs siècles, les efforts du temps et les ravages des éléments. Des voûtes exposées pendant plusieurs années à toutes les intempéries des saisons, par suite du fanatisme révolutionnaire, ont pu résister à ces actives causes de destruction, quoique leur épaisseur fût à peine de quinze à vingt centimètres. Jamais les voûtes des églises ogivales ne sont faites en pierres de grand appareil; elles sont construites en petites pierres mêlées avec beaucoup de mortier. Il est probable que les voûtes construites en pierres de grand appareil n'auraient pas été plus solides; et d'ailleurs, il n'aurait pas été possible, d'élever des voûtes de ce genre, à cause du poids énorme des matériaux et la légèreté des supports, à des hauteurs aussi considérables que les voûtes de nos églises ogivales.

Les arceaux des voûtes en ogive sont croisés comme ceux des voûtes à plein cintre; quelques-uns sont parallèles entre eux, et traversent les nefs en ligne droite de manière à séparer ces travées. Tous viennent se réunir et s'appuyer sur les massifs qui séparent les fenêtres; ce qui nous explique pourquoi les arcs-boutants viennent à l'extérieur soutenir ces mêmes massifs, sur lesquels s'exerce la poussée entière de la voûte. La retombée des arceaux intérieurs se fait ordinairement au niveau de l'entablement qui supporte les fenêtres du troisième étage. Il en résulte que, vues du portail de l'ouest, ces fenêtres se trouvent masquées en partie et séparées les unes des autres par les arêtes de la voûte.

Nous ne donnerons pas ici de plus amples détails sur les voûtes. Nous ne les considérerons ici qu'au point de vue des caractères du style ogival du XIII° siècle. *Voy.* Voutes.

XI.

9° *Tours et clochers.* — C'est surtout au XIII° siècle que les architectes réussirent à élever ces tours hardies et ces flèches qui s'élancent à une si prodigieuse hauteur dans les airs et jusque dans la région des nuages. Les tours et les pyramides qui les surmontent communiquent un mouvement remarquable aux monuments de l'épo-

que ogivale qui en ont été pourvus. Mais ces tours et ces pyramides sont généralement des constructions si gigantesques, qu'elles ont lassé la patience et épuisé les ressources des générations qui ont entrepris de les édifier. C'est pour cela qu'un si grand nombre de tours sont restées imparfaites et inachevées, ou du moins n'ont point été couronnées de ces flèches aériennes qu'elles étaient destinées à supporter. Ces tours, telles que celles de Notre-Dame de Paris, de Notre-Dame de Reims, etc., s'arrêtent précisément au point où la pyramide eût dû commencer. A Reims, on voit la naissance de la flèche. La plate-forme qui les surmonte, dans l'état actuel des lieux, est couverte d'un simple toit en charpente.

Nous avons décrit tous les clochers remarquables de la période ogivale. *Voy.* **Aiguille, Clocher, Flèche.**

Au XIII siècle, on ne s'est pas toujours contenté d'établir deux tours sur les flancs du portail principal; on en a placé aux portails du nord et du midi, et jusque sur le centre des églises. A Reims et à Chartres, on commença la construction de ces tours, et on avait projeté d'en placer deux autres encore de chaque côté du chœur, à peu près au point où se dessine la courbure du rond-point. Ces tours nombreuses, qui auraient produit un effet assurément extraordinaire, n'ont jamais été achevées. L'ancienne église de Saint-Martin de Tours avait cinq tours, dont deux à la façade occidentale, deux aux extrémités du transsept et la cinquième sur l'intertranssept. A la cathédrale de Coutances, à Beauvais, à Lisieux, il y a, au centre de l'intertranssept une lanterne ou coupole ogivale, qui produit à l'extérieur l'effet d'une tour. La vue en est pittoresque et imposante. *Voy.* **Lanterne, Dôme, Coupole.**

Les *clochetons* offrent en petit l'image des tours percées sur chacune de leurs faces d'une ouverture en forme de lancette géminée. La plupart des clochetons se terminent par une flèche octogone ou par une pyramide quadrangulaire.

XII.

10° *Ornementation.* — Les ornements usités pendant la première époque du style ogival furent si variés et si nombreux, qu'il nous serait difficile de les indiquer tous en détail. (*Voy.* les divers articles de ce *Dictionnaire* relatifs à la décoration architecturale des édifices religieux.) Nous nous bornerons à ceux qui paraissent plus caractéristiques.

Les *trèfles* et les *quatrefeuilles* se montrent fréquemment dans toutes les parties de la construction ogivale du XIII° siècle; généralement leurs lobes sont arrondis, quelquefois ils sont lancéolés.

Les *fleurons* creusés dans la pierre présentent toujours au moins cinq pétales épanouis autour d'un centre en saillie.

Les *rosaces* sont plus étendues que les fleurons, et présentent un nombre indéterminé de divisions. Le centre n'a pas de saillie, et se montre orné de ciselures fines et variées.

Parmi les ornements les plus riches et les mieux exécutés, nous devons placer les guirlandes de feuillages. L'art du moyen âge semble y avoir épuisé toute sa patience et toute son habileté. Les feuilles de vigne, les feuilles de chêne, sont traitées avec une délicatesse incroyable; ce sont vraiment de longs sarments chargés de pampres qui courent autour des chapiteaux, qui rampent sur l'entablement; ce sont bien des branches de chêne arrachées à nos forêts et appliquées sur les murailles. Nous avons décrit les feuilles et les fleurs imitées dans la décoration monumentale des édifices de la période ogivale, à l'article **Flore murale** (*Voy.* cet article).

Les *dais* et les *pinacles* forment un accompagnement nécessaire aux belles statues qui tapissent les parois du grand portail. Quoique moins fréquents et moins considérables qu'au XIV° siècle, les pinacles, sous la forme de pyramides peu élevées, couvertes de bouquets de feuilles, s'élèvent autour des galeries de la façade et souvent au-dessus des niches, légèrement posés sur le dais. Ce dais est une sorte de couronnement en saillie, fouillé sur toutes ses faces des ciselures les plus élégantes, et destiné, par son avancement, à abriter les statues des saints.

Il faut ajouter à ces ornements caractéristiques quelques moulures et quelques ornements qui appartiennent à l'architecture romano-byzantine, et qui ont persévéré durant la première époque ogivale. On peut nommer parmi ces derniers, les zigzags, les têtes plates, les têtes saillantes, les étoiles, les billettes, etc. etc.

XIII.

11° *Statuaire.* — Un des plus beaux titres de gloire des artistes de la période ogivale, c'est le perfectionnement qu'ils ont su apporter à l'art si noble de la statuaire. Les statues qui décorent les portes des églises romano-byzantines annoncent certainement une importante rénovation, même de grands progrès dans l'exécution matérielle; mais les bustes sont allongés, les poses gênées, les draperies lourdes, l'expression presque nulle. Dès le commencement du XIII° siècle, un peu de vie vient déjà les animer; le sentiment se peint sur quelques visages. La sculpture était souvent rehaussée des plus belles couleurs et des plus riches dorures. Les artistes cherchaient à frapper l'imagination, à relever aux yeux des hommes les vertus et les saints qui les ont pratiquées, en couvrant leurs statues de ce que l'on possédait de plus précieux. Ce n'était pas seulement richesse de travail; c'était encore richesse de matière.

Quelquefois les personnages sont taillés à même la pierre; mais lorsque le relief est un peu fort, les parties les plus saillantes, telles que les bras, la tête, etc., ont été rapportées et fixées au moyen de crampons de fer.

L'iconographie du XIII° siècle est très-riche en sujets et en observations de tout genre. Il faut un ouvrage entier pour en donner une simple indication. Voyez à ce

sujet ce que nous avons dit à nos articles ICONOGRAPHIE, STATUAIRE; consultez à ce sujet l'*Iconographie chrétienne* de M. l'abbé Crosnier, vicaire général de Nevers.

XIV.

12° *Pavage des églises.* — Il y eut des églises, au XIII° siècle, pavées avec la plus grande simplicité; mais il y en eut quelques-unes, et surtout dans la partie du chœur et du sanctuaire, pavées avec une grande magnificence. Ces pavés splendides ne subsistent plus; mais il en reste des débris en quantité suffisante pour que l'on puisse les restituer de manière à en avoir une idée complète. Ce fut à cette époque que commencèrent à se multiplier les pierres tombales. *Voy.* TOMBALES (*Pierres*); FUNÉRAIRES (*Monuments*). Les pavés proprement dits étaient formés de carreaux émaillés, en terre cuite. Ces carreaux reçurent des dessins variés, des armoiries, des figures d'animaux, etc. En les ajustant ensemble, on en formait des compartiments, des rosaces, ou une espèce de mosaïque dont les couleurs se mariaient agréablement avec celles des verreries peintes. *Voy.* PAVAGE DES ÉGLISES, CARREAUX, MOSAÏQUE.

Après les *pierres tombales* et les *carreaux émaillés*, on peut citer les *dalles historiées*, telles que celles qui formaient anciennement le pavé des sanctuaires de l'église de Saint-Remi de Reims, et qui ont été dessinées et publiées par M. O. Tarbé; telles encore que celles de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer. *Voy.* LABYRINTHE.

XV.

13° *Vitraux peints.* — Nous avons fait l'histoire générale des vitraux de couleur à l'article VITRAIL. Indiquons ici brièvement les caractères particuliers des verrières peintes du XIII° siècle. Jusqu'au temps de saint Louis les vitraux peints sont composés de médaillons de différentes formes, circulaires, elliptiques, quadrilobés, en losange, etc., disposés symétriquement sur un fond de mosaïque. Les bordures sont composées de feuillages très-artistement disposés. Les grands personnages ne furent guère représentés qu'après le milieu du XIII° siècle: non pas cependant qu'il n'y en ait nulle part; mais ce genre de composition, assez rare au XIII° siècle, ne devint commun qu'au XIV° et au XV° siècle. Quant aux couleurs employées dans les vitraux, c'est le *bleu*, le *rouge* et le *vert* qui dominent. Ces trois couleurs sont artistement combinées et produisent un bel et riche effet. On a employé le *jaune*, le *brun*, le *violet* et quelques autres nuances avec une grande sobriété.

On fabriqua aussi des *vitraux en grisaille*, au XIII° siècle. Ces *grisailles* consistent en verres blancs, dépolis au feu du fourneau de recuisson, sur lesquels on a tracé au pinceau des dessins variés de feuillages, de fleurons, d'entrelacs, etc. Dans la composition de la verrière on fait entrer une certaine quantité de verre coloré, afin de donner de la richesse et de l'éclat à l'ensemble; la bordure est ordinairement faite de verres colorés, comme celle des vitraux à légendes. *Voy.* VITRAUX.

XVI.

14° *Peintures murales.* — La peinture murale, dit M. de Caumont, au XIII° siècle, a plusieurs fois reproduit les mêmes sujets que la sculpture, et a concouru avec elle à décorer les églises. La peinture à fresque fut habituellement usitée au XIII° siècle, et il n'y a guère d'églises qui n'en offre encore quelques traces sous le badigeon qui la recouvre. Dans beaucoup de monuments on trouve souvent, comme motif de décoration, que les pierres d'appareil sont séparées les unes des autres par un trait rouge, et qu'il y a un fleuron au centre de la pierre. Ailleurs il y a des arcatures, et on voit une imitation de quelques détails architectoniques toujours peints en rouge d'ocre, en vert, en jaune et en bleu sur un fond blanchâtre.

On retrouve communément les mêmes teintes que dans les peintures du XII° siècle; mais le travail a subi des changements analogues à ceux de l'architecture. *Voy* PEINTURE MURALE, FRESQUE, ENCAUSTIQUE.

XVII.

15° *Détails sur les moyens d'exécution.* — Nous allons placer ici un extrait de la Notice sur la cathédrale de Chartres, que nous avons rédigée pour notre ouvrage intitulé: *Les Cathédrales de France.*

Avant de commencer l'histoire des diverses constructions de la cathédrale de Chartres, nous ne pouvons nous dispenser de faire connaître un fait très-intéressant, qui s'est renouvelé souvent plus tard, mais qui s'est accompli en premier lieu à Chartres. Nous y trouvons un exemple de ce zèle ardent qui animait les cœurs fidèles, quand il s'agissait de la construction d'un édifice chrétien. Ces détails sont empruntés à une lettre écrite, en 1145, aux religieux de l'abbaye de Tuttebery, en Angleterre, par Hamon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dive, en Normandie. Cette lettre curieuse a été insérée dans les *Annales bénédictines*, traduites, il y a quelques années, par M. Richome, et publiée dans les *Mémoires des antiquaires de Normandie.*

« C'est un prodige inouï, dit-il, que de voir des hommes puissants, fiers de leur naissance et de leurs richesses, accoutumés à une vie molle et voluptueuse, s'attacher à un char avec des traits, et voiturer les pierres, la chaux, le bois et tous les matériaux nécessaires pour la construction de l'édifice sacré. Quelquefois mille personnes, hommes et femmes, sont attelées au même char, tant la charge est considérable, et cependant il règne un si grand silence, qu'on n'entend pas le moindre murmure. Quand on s'arrête dans les chemins, on parle, mais seulement de ses péchés, dont on fait confession avec des larmes et des prières; alors les prêtres engagent à étouffer les haines, à remettre

les dettes, etc., etc. S'il se trouve quelqu'un assez endurci pour ne pas vouloir pardonner à ses ennemis, et refuser de se soumettre à ces pieuses exhortations, aussitôt il est détaché du char et chassé de la sainte compagnie.»

Haimon rapporte ensuite que ces travaux s'entreprenaient principalement durant la belle saison ; que pendant la nuit on allumait des cierges sur les chariots, autour de l'église en construction, et qu'on veillait en chantant des hymnes et des cantiques.

Enfin il nous apprend, et ceci mérite d'être noté, que ce pieux usage de se réunir pour travailler à la construction des églises, ayant pris naissance à Chartres, se continua pour une foule d'autres églises, surtout dans les lieux où l'on élevait des temples sous l'invocation de la sainte Vierge. *Hujus sacræ institutionis ritus apud Carnotensem Ecclesiam est inchoatus, ac deinde in nostra virtutibus innumeris confirmatus, postremo per totam fere Northmanniam longe lateque convaluit, ac loca per singula Matri misericordiæ dicata, præcipue occupavit.* On trouve aussi dans une lettre de Hugues, archevêque de Rouen, écrite à Théodoric ou Thierry, évêque d'Amiens, en 1145, des détails sur ces grandes réunions d'ouvriers bénévoles, qui faisaient vœu de travailler à l'œuvre des cathédrales, en esprit de pénitence et de mortification. « Les habitants de Chartres, dit l'archevêque de Rouen, ont concouru à la construction de leur église, en charriant des matériaux ; Notre-Seigneur a récompensé leur humble zèle par des miracles qui ont excité les Normands à imiter la piété de leurs voisins. Nos diocésains, ayant donc reçu notre bénédiction, se sont transportés à Chartres, où ils ont accompli leur vœu. Depuis lors, les fidèles de notre diocèse et des autres contrées voisines ont formé des associations dans un but semblable; ils n'admettent personne dans leur compagnie, à moins qu'il ne se soit confessé, qu'il n'ait renoncé aux animosités et aux vengeances, et ne se soit réconcilié avec ses ennemis. Cela fait, ils élisent un chef, sous la conduite duquel ils tirent leurs chariots en silence et avec humilité. » C'était donc par ces admirables moyens que nos grandes églises s'élevaient vers le ciel : on peut bien dire certainement qu'elles sont l'œuvre des populations chrétiennes. On peut encore ajouter qu'elles sont la traduction en pierre des pensées et des sentiments dont elles étaient universellement animées. Voyez toutes ces cathédrales qui se dressent comme par enchantement! La prière des générations catholiques monte au ciel avec les flèches élancées. La foi religieuse s'épanouit dans cette belle floraison architecturale, qui semble porter à Dieu l'espérance et le parfum de toutes les âmes. Et pourtant, malgré cette ardeur des populations, la construction des monuments religieux durait quelquefois plusieurs âges d'homme. Cela se conçoit : comme à cette époque on avait foi dans une religion immortelle, on croyait à l'avenir, et l'on ne se laissait pas aller à l'idée malheureuse de ne faire qu'une mesquine improvisation dans le désir de jouir plus tôt, ou dans la crainte que l'œuvre ne serait jamais terminée. On commençait toujours sur un vaste plan, et quand les ressources de la contrée venaient à s'épuiser, on suspendait les travaux, et on léguait avec confiance aux générations futures le soin d'achever la maison de Dieu. La postérité recueillait toujours avec amour le saint héritage, et les fils poursuivaient à peu près sur le même plan les travaux sacrés commencés par leurs pères.

XVIII.

16° *Liste des monuments les plus remarquables appartenant au style ogival primitif.* — Cette liste a été dressée par M. de Caumont.

Cathédrale de Laon. Commencée au XII° siècle, mais, selon toute apparence, terminée dans la première moitié du XIII°; plusieurs parties de cet édifice, notamment la façade, offrent le type du plus ancien style ogival et le développement de ce style. On peut l'étudier avec profit.

La grande église de Saint-Quentin, en grande partie. Edifice remarquable.

Cathédrale de Reims, tout entière, sauf un petit nombre de reprises. Commencée en 1211, et à peu près achevée trente ans après, sous la direction de Robert de Coucy.

Ruines de l'abbaye de Longpont (Picardie), grande église en ruines, qui avait été dédiée en 1227, en présence de saint Louis. La certitude de cette date donne un grand intérêt archéologique à l'édifice.

Cathédrale d'Amiens. Le chœur et la nef, sauf diverses chapelles, l'extrémité des transsepts et des reprises, qu'il serait difficile d'indiquer sans des plans et des élévations. Commencée en 1220, achevée en 1229, sauf les additions et reprises dont nous venons de parler. Trois architectes fameux dirigèrent successivement les travaux, Robert de Lusarches, Thomas de Cormont, et son fils Renault.

Cathédrale de Soissons. Le chœur date du commencement du XIII° siècle, ainsi que le prouve une inscription attestant que, l'an 1212, cette partie de l'église fut ouverte aux chanoines.

Saint-Denis. Partie du chœur et de la nef.

Notre-Dame de Paris. Le chœur et la nef, sauf les transsepts et différentes parties. Commencée sous Philippe-Auguste, continuée durant le XIII° siècle, achevée seulement au XIV°. La galerie étroite dans laquelle il ne peut circuler qu'une ou deux personnes, et que nous avons désignée sous le nom de *triforium*, est remplacée, dans toute l'étendue de la grande nef et du chœur, par une large tribune qui, comme à Fécamp, à Noyon et dans quelques autres églises, peut contenir un grand nombre de fidèles.

Sainte-Chapelle de Paris. En entier (sauf la rose occidentale, qui est du XV° siècle, et quelques parties refaites). Admirable édifice, construit en 1245 par Pierre de Montereau.

Sainte-Croix, à Provins. La grande nef et le collatéral du sud.

Notre-Dame de Mantes. Chœur et nef, sauf quelques retouches. Bâtie par Eudes de Montreuil, qui avait accompagné saint Louis à la croisade. Il est facile de reconnaître que la porte à droite de l'entrée principale (S.-O.) a été recouverte par une application qui doit être de la fin du XVe siècle.

Cathédrale de Chartres. La nef (sauf la façade occidentale, la partie inférieure des tours et quelques parties ajoutées). Les transsepts, le chœur et les chapelles qui l'entourent (il faut excepter l'imagerie qui orne la clôture du chœur, et qui est bien postérieure).

Eglise de Saint-Père, à Chartres. Diverses parties de la nef offrant, au-dessus des arcades du premier ordre, un triforium trilobé, et, au clerestory, des lancettes géminées surmontées d'une ouverture ronde.

Eglise de la ville d'Eu (Seine-Inférieure). La nef et les collatéraux. La voûte de ceux-ci s'élève jusqu'au-dessus du triforium, de sorte que les arcs géminés qui répondent au triforium sont éclairés par les fenêtres des bas-côtés, et forment une espèce de galerie à jour très-élégante. La partie basse du chœur est aussi du XIIIe siècle (les deux ordres supérieurs appartiennent au troisième style ogival).

Cathédrale de Rouen. Le chœur et la nef, en partie construits dans la première moitié du XIIIe siècle, par l'architecte Ingelram, qui fut chargé, vers le même temps, de la reconstruction de l'église de l'abbaye du Bec. Mais il faut excepter la partie supérieure de la grande nef qui paraît avoir été reprise en sous-œuvre, les transsepts, les chapelles latérales et plusieurs autres parties postérieures au XIIIe siècle ; notamment les fenêtres du chœur. La voûte des bas-côtés de la nef s'élève, comme à l'église d'Eu, au-dessus des arcs qui répondent au triforium.

Fécamp. La nef, commencée vers la fin du XIIe siècle, construite en grande partie par l'abbé Radulph, mort en 1220. Fenêtres en lancettes de la première époque. Larges tribunes au-dessus des bas-côtés, remplaçant le triforium.

Cathédrale de Beauvais. Les parties basses et moyennes, construites par Eudes de Montreuil, architecte de saint Louis.

Sainte-Chapelle de Saint-Germer. Construite vers la fin du XIIIe siècle, à l'imitation de la Sainte-Chapelle de Paris.

Moulineaux (Eure). Presque tout entière. Petite église assez remarquable et bien caractérisée.

Louviers (Eure). La nef. Colonnes monocylindriques au premier ordre, surmontées de colonnettes.

Saint-Pierre de Lisieux. La plus grande partie de la nef, des transsepts et du chœur. Cette église, commencée au XIIe siècle, fut continuée au XIIIe par Jourdain du Hommet, mort en 1218 ; puis, après un incendie arrivé en 1226, réparée par l'évêque Guillaume du Pont-de-l'Arche, qui y ajouta diverses chapelles.

Saint-Etienne, à Caen. Le chœur et les bas-côtés qui l'entourent.

Langrune (Calvados). Le chœur et la nef. Quelques chapiteaux du chœur sont fort élégants. La tour est remarquable, la pyramide qui la surmonte doit être d'une époque postérieure.

Cathédrale de Bayeux. Le chœur et les chapelles qui l'entourent, élevés vers le milieu du XIIIe siècle. Les parties supérieures des murs latéraux de la nef.

Chapelle du séminaire de Bayeux. Très-élégante ; fenêtres en lancettes, chevet rectangulaire.

Notre-Dame de Vire. La nef en partie.

Norrey (Calvados). Eglise très-intéressante, dont la date ne m'est pas encore connue, et qui doit être de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe.

Cathédrale de Séez. La nef et ses bas-côtés sans chapelle. La façade occidentale, sauf les contreforts énormes maladroitement appliqués postérieurement et les parties refaites des tours.

Coutances. Tout l'édifice, sauf les chapelles des bas-côtés de la nef, et la chapelle de la Vierge, la façade occidentale.

Mortain. Le chœur et la nef, sauf l'extrémité du rond-point, qui paraît du XVe siècle, et la porte latérale au sud, qui est romane.

Cathédrale de Dol. La nef (la façade de l'ouest exceptée) et une grande partie du chœur. Les colonnes de la nef méritent d'être remarquées ; quelques-unes se détachent complétement des piliers dont elles sont l'accessoire, caractère que l'on trouve dans quelques édifices du XIIIe siècle.

Cathédrale du Mans. Le chœur, les bas-côtés et les chapelles qui l'entourent élevés en grande partie en 1230 et 1270, d'après les recherches de M. l'abbé Tournesac.

Cathédrale de Saint-Gatien, à Tours. Le chœur et les chapelles qui l'entourent, fondés dans la deuxième moitié du XIIe siècle, et terminés vers 1266, sous l'épiscopat de Vincent de Pernil. Les chapelles qui entourent le chœur ont presque toutes conservé leurs fenêtres en lancettes ; les chapiteaux des colonnes du premier ordre sont très caractérisés. Les fenêtres de quelques chapelles, surtout du côté sud.

Saint Julien de Tours. Reconstruite en partie au XIIIe siècle, sous le règne de saint Louis, d'après Chalmel, auteur de l'*Histoire de la Touraine*.

Notre-Dame de Lamballe. Quelques parties.

Cathédrale de Saint-Pol de Léon (Finistère). La nef presque tout entière, la façade occidentale et la base des tours.

Candes. Portail latéral, orné de statues très-remarquables. Quelques parties de la nef.

Cathédrale de Poitiers. L'ornementation intérieure (chapiteaux et bases des colonnes, voûtes, moulures, etc.) annonce en partie le XIIIe siècle. Ce monument a été commencé au XIIe siècle, sous le règne de Henri II ; mais il n'a vraisemblablement été

achevé qu'au XIII°. Le portail occidental est même postérieur au XIII° siècle.

Cathédrale de Bordeaux. Parties de la nef. Peut-être quelques parties du chœur. Ce dernier paraît plutôt se rapporter au XIV°.

Basas (Gironde). Quelques parties construites en 1233.

Saint-Gery à Cahors. Le chevet percé de trois lancettes, dont une, celle du milieu, plus élevée que les deux autres. Le reste de l'église est plus ancien et appartient au style roman.

Saint-Amable à Riom. Le chœur, commencé en 1248, d'après les recherches de MM. Bouillet et Gonod, continué jusqu'en 1265. Le transsept est du XIV°.

Cathédrale de Vienne (Isère). Le chœur en partie. Frise en marbre blanc, incrustée de ciment rouge, mode d'incrustation que l'on trouve aussi dans l'abside de la cathédrale de Lyon, et qui rappelle les incrustations que l'on voit en Toscane et ailleurs dans un grand nombre d'églises, notamment à Saint-Michel et à la cathédrale de Lucques, dans la façade de la cathédrale de Pise, etc. Je n'ai point observé d'incrustations semblables en France ailleurs qu'à Lyon et à Vienne.

Cathédrale de Lyon. Les fenêtres dans la partie supérieure de l'abside : peut-être quelques parties de la nef.

Cathédrale de Saint-Laurent, à Gênes. La façade et le portail de l'ouest. Cette façade est d'une richesse qui rappelle ce que nous avons de mieux parmi nos églises ogivales primitives du commencement du XIII° siècle, dans le nord de la France. Les trois portes qui ornent ce beau portail offrent des voussures multiples reposant sur des colonnes à chapiteaux, comme on les faisait au XIII°; quelques-unes de ces colonnes sont torses, on en voit aussi de garnies de perles conduites en spirale.

Cathédrale de Lausanne. La nef (sauf l'ornementation de la façade), remarquable par son vestibule elliptique.

Cathédrale de Dijon. La nef et les transsepts. Construite en grande partie dans la seconde moitié du XIII° siècle.

Notre-Dame de Dijon. Bâtie dans la seconde moitié du XIII° siècle. Un vestibule précède le portail ; la façade occidentale est remarquable par ses galeries superposées, rappelant la disposition de quelques églises italiennes, et par les frises ornées de rinceaux très-bien fouillés qui forment entre chaque étage des lignes horizontales peu en rapport avec le génie du style ogival.

Cathédrale de Bourges. Le chœur, la nef en partie, sauf les chapelles des collatéraux. Quelques portions seulement de la façade comprise entre les deux tours. Vaste basilique fort élevée (110 pieds sous voûte), terminée circulairement à l'est et dans laquelle il n'y a pas de transsepts. Deux rangs de bas-côtés occupent tout le pourtour. La disposition de ces nefs rappelle aussi celle que l'on trouve dans quelques églises du XIII° siècles notamment dans le chœur de la cathédrale du Mans.

Cathédrale d'Auxerre. Le chœur. La première pierre en fut posée en 1216 par Guillaume de Seignelay; il fut construit en grande partie par son successeur Henri de Villeneuve. La forme des fenêtres, la proportion des arcades, les bases, les colonnes et leurs chapiteaux à feuilles galbées, tout annonce le beau temps de l'architecture ogivale primitive.

Vézelay. Le chœur et les chapelles qui l'entourent.

Cathédrale de Strasbourg. Quelques parties, notamment le transsept méridional.

Cathédrale de Toul. La nef (sauf la façade occidentale qui est du XV°) et le chœur en partie.

Eglise du Saint-Sépulcre à Chaumont-en-Bassigny. La nef, sauf les chapelles des bas-côtés qui doivent être du XV° siècle.

Cathédrale de Châlons-sur-Marne. Le chœur et les bas-côtés qui l'entourent.

Cathédrale de Sens. Partie de la nef.

Cathédrale de Troyes. Le chœur en partie et les chapelles qui l'entourent, commencée en 1208, sous l'épiscopat d'Hervée.

Saint-Nicolas de Gand. Quelques parties de la façade et des murs latéraux.

Lacken près Bruxelles. Chœur avec fenêtres en lancettes.

Eglise du Sablon, à Bruxelles. En partie. Bâtie en 1288.

Cathédrale de Sainte-Gudule, à Bruxelles. Parties du chœur bâties en 1226, terminées, dit-on, en 1273. Une grande partie de cette église a été refaite. La façade et les tours paraissent être du XIV° ou du XV° siècle ; d'autres parties sont moins anciennes encore.

LANGUE DE SERPENT, ou **DARD**, ornement d'architecture qui a la forme d'une pointe triangulaire ; il sépare ordinairement les oves d'une moulure.

LANTERNE. Cet article sera divisé en trois parties, et traitera, 1° des lanternes de cimetières ou fanaux ; 2° des lanternes ou coupoles ogivales ; 3° des lanternes du viatique.

I.

Lanternes de cimetières. — On construisit au moyen âge, dans plusieurs cimetières, des espèces de colonnes creuses, ou lanternes, ou fanaux. Ces monuments funéraires étaient destinés à recevoir une lampe, dans certaines occasions, d'où leur est venu le nom de lanternes ou de fanaux. Ces monuments, signalés par Montfaucon, ont été décrits et expliqués avec plus de soin et de succès par M. de Caumont (*Bullet. monum.*, tom. III). Au pied de plusieurs de ces colonnes creuses il y avait primitivement un autel. On y pratiquait plusieurs cérémonies religieuses ; peut-être même y disait-on la messe dans certaines circonstances, surtout à l'inhumation de certains personnages. Cette conjecture devient très-plausible, je crois, dit M. de Caumont, quand on considère que l'on apportait les morts d'assez

loin dans certains cimetières, qu'on ne les descendait dans le cercueil en pierre trop lourd pour être déplacé, qu'à la fin de la cérémonie funèbre, et que dans certains cas on devait se dispenser de faire entrer le corps dans l'église. (*Cours d'antiq. monum.* VIe part., pag. 343.)

Dans quelques localités, dit le même auteur, où il existe des colonnes, on y vient en procession le dimanche des Rameaux, jour où il est aussi d'usage, dans beaucoup d'endroits, de mettre des rameaux bénits sur la tombe des morts.

Le fanal allumé, sinon toujours, au moins dans certaines occasions, au sommet des colonnes, était une sorte d'hommage rendu à la mémoire des morts, un signal rappelant aux passants la présence des trépassés et réclamant leurs prières pour eux.

M. de la Villegille a trouvé dans les écrits de Pierre de Cluny, surnommé le Vénérable, mort en 1156, un passage qui éclaircit beaucoup cette matière. Voici les termes dans lesquels il s'exprime au sujet de la petite tour du fanal du monastère de Cherlieu, dans l'ancien diocèse de Mâcon : *Obtinet medium cimiterii locum structura quædam lapidea, habens in summitate sui quantitatem unius lampadis capacem, quæ ob reverentiam fidelium ibi quiescentium, totis noctibus fulgore suo locum illum sacratum illustrat. Sunt et gradus, per quos illuc ascenditur ; supraque spatium duobus vel tribus ad standum vel sedendum hominibus sufficiens*, etc. (Petrus Venerab., *de Miraculis*, lib. II, in *Biblioth. Patrum*, tom. XXII, pag. 1121.)

M. Le Cointre du Pont remarque que les colonnes ou fanaux se rencontraient particulièrement dans les cimetières qui bordaient les chemins de grande communication, ou qui étaient dans des lieux très-fréquentés. Le motif qui faisait élever ces fanaux était, dit-il, de préserver les vivants de la peur des revenants et des esprits de ténèbres, dont l'imagination de nos ancêtres peuplait les cimetières pendant la nuit ; de les garantir de ce *timore nocturno*, de ce *negotio perambulante in tenebris*, dont parle le Psalmiste ; enfin, de convier les vivants à prier pour les morts.

L'opinion de Mabillon (*Annal. ord. S. Benedicti*, tom. VI) ne paraît guère probable sur ce sujet. Il pense que la lumière de ces fanaux servait à éclairer ceux qui se rendaient à l'église pendant la nuit. Si des fanaux d'une grande hauteur, comme la tour d'Evrault, ou celle du cimetière des Innocents, à Paris, ont pu remplir ce but, il ne pouvait en être ainsi de ces colonnes peu élevées qui ne dominaient aucunement sur les campagnes environnantes.

Nous allons donner à présent la description de quelques-uns de ces monuments. Commençons par la notice écrite par M. de la Villegille, sur deux lanternes situées dans le département de l'Indre. Les deux colonnes creuses que j'ai visitées, dit-il, sont situées, comme les fanaux dont M. Le Cointre fait mention, au milieu des cimetières qui bordent des chemins de grande communication. La première colonne, celle d'Estrées, arrondissement de Châteauroux, occupe à peu près le centre d'un grand terrain vague, qui s'appuie, au midi, sur l'ancienne route de Buzançais à Palluau, et se trouve limité au nord par les restes de l'église paroissiale d'Estrées, monument du XIe siècle, dont le chœur est encore debout. Ce terrain, autrefois le cimetière de la paroisse, a été fouillé sur presque toute sa superficie : beaucoup de terres en ont été enlevées, de façon que les fondations de la colonne se trouvent maintenant à découvert sur une hauteur de 65 centimètres.

L'élévation totale du fanal d'Estrées est de 8 mètres 30 centimètres. Il se compose d'une sorte de soubassement formé de deux cônes tronqués superposés, à bases octogones, ayant ensemble 3 mètres 40 centimètres de hauteur, et se terminant par une colonne d'un diamètre extérieur de 1 mètre 19 centimètres. Cette colonne, dont le mur a 27 centimètres d'épaisseur, est entourée, à 6 mètres 60 centimètres du sol d'un cordon en pierre qui sert d'appui à des fenêtres de 67 centimètres de hauteur. Un autre cordon règne à 20 centimètres au-dessus des fenêtres, et supporte un troisième cône tronqué circulaire, qui forme toit. Au sommet de ce cône, qui a environ 85 centimètres, on aperçoit une tige de fer, reste d'une croix qui surmontait jadis la colonne.

L'octogone de la base du soubassement a 8 mètres de développement ; la porte se trouve sur la face qui regarde le sud-est. Elle est ronde à la partie supérieure, d'une hauteur de 1 mètre 50 centimètres, et la place des gonds qui la soutenaient se voit encore dans le mur. Cette porte fermait l'entrée d'une galerie qui conduit au centre du monument, dont la cavité présente, à sa partie inférieure, un carré de 55 centimètres de côté : cependant l'assise qui repose sur le sol est arrondie, à la hauteur de 3 mètres 40 cent., précisément au point où commence extérieurement la colonne ; l'ouverture intérieure devient également circulaire, et offre un diamètre de 65 centimètres. Cette dernière forme, en succédant au carré, donne naissance, au-dessus des côtés de celui-ci, à quatre segments de cercle dans lesquels on voit deux entailles vis-à-vis l'une de l'autre. Elles ont évidemment servi à encastrer une barre de fer destinée à empêcher de monter dans la colonne ; on peut, en effet, facilement parvenir jusqu'aux fenêtres, au moyen de deux rangées de trous ménagés dans le mur, près des angles de la face opposée à la porte. Ces trous, distants entre eux verticalement, de 60 centimètres, sont disposés en échelons, et se continuent de la même manière dans la partie cylindrique.

Les fenêtres ont 17 centimètres d'ouverture ; elles sont carrées à l'extérieur et légèrement évasées, mais en dedans l'évasement des baies est très-considérable. La partie creuse de la colonne est recouverte

par une seule pierre en granit, qui déborde extérieurement et forme le second cordon dont j'ai déjà parlé.

A l'exception de cette table de granit, tout le monument est construit en pierres de taille calcaires, très-blanches. Elles varient dans leur longueur de 30 à 60 centimètres ; mais chaque assise a environ 20 centimètres de haut.

L'aspect général du monument d'Estrées ne permet pas de préciser la date de son érection.

Une autre colonne est située sur la commune de Saint-Georges-de-Ciron, à 15 kilomètres du Blanc, et sur l'ancien chemin qui conduisait de cette ville à Argenton. Elle est éloignée de l'église du village d'environ 150 mètres, et, comme celle d'Estrées, elle se trouve au milieu d'un vaste cimetière abandonné depuis longtemps.

Le fanal de Ciron est assis sur un large piédestal en maçonnerie, ayant 5 mètres 80 centimètres de long, sur 4 mètres 80 centimètres de large, et 1 mètre 20 centimètres de hauteur. On y monte du côté du couchant par un escalier de six marches. La colonne proprement dite a 7 mètres 20 centimètres d'élévation.

La pierre employée au monument de Ciron est très-dure, ce qui fait qu'elle s'est mieux conservée qu'à Estrées. Le fanal de Ciron paraît remonter au XIII^e siècle ou au commencement du XIV^e.

Dans la commune de Saint-Hilaire, non loin de Ciron, il existait également une colonne du même genre, mais un peu moins élevée. Elle a été démolie en 1833 ou 1834.

M. Tailhand a fait connaître plusieurs lanternes ou fanaux. Il en existe un à Felletin, département de la Creuse : il est placé dans le cimetière au-dessus et un peu à l'est de la ville. C'est un prisme octogonal surmonté d'un toit pyramidal de la hauteur totale de 26 pieds.

Le fanal du cimetière de Montaigu, arrondissement de Riom, département du Puy-de-Dôme, est carré. Celui de Cullent est rond. (Voy. *Bulletin monum.*, tom. V, pag. 433.)

M. de Caumont cite d'autres phares ou colonnes creuses. La *Colonne de Fenioux*, département de la Charente-Inférieure, arrondissement de Saint-Jean-d'Angély, est située dans le cimetière du village, à 100 pas de l'église. Elle offre une agglomération de onze colonnes engagées, ayant un socle commun et des bases particulières. Ces onze colonnes, appliquées sur le corps cylindrique de la colonne creuse, ont chacune leur chapiteau et portent une architrave sur laquelle s'élèvent, en forme d'attique, onze petits piliers carrés ayant entre eux autant d'intervalles pour laisser échapper la lumière que l'on enfermait dans cette espèce de lanterne : sur ces piliers repose une pyramide quadrangulaire terminée par une croix.

Fanal d'Antigny. Ce fanal, situé à Antigny, département de la Vienne, est moins ancien que celui de Fenioux et paraît être du XIII^e siècle. Il n'est pas cylindrique comme le précédent : il est carré, décoré sur les angles de petites colonnettes dont les bases ornées de pattes annoncent le XIII^e siècle. L'autel accolé au fanal d'Antigny semble prouver que dans certaines circonstances on disait la messe au pied de cette pyramide.

Colonne de Parigné-l'Évêque. Cette colonne, qui se trouve dans le cimetière de Parigné-l'Évêque, au diocèse du Mans, est cylindrique et élégante : elle est terminée par un toit conique; elle a de hauteur 11 mètres 70 centimètres.

II.

Lanternes ou coupoles ogivales. Au XIII^e siècle et aux siècles suivants de la période ogivale, on construisit au-dessus de l'intertranssept une espèce de coupole ogivale que l'on désigne ordinairement sous le nom de *lanterne*. *Voy.* COUPOLE, DÔME, VOUTE.

Le moyen âge ne nous a rien laissé de supérieur en ce genre à la lanterne de la cathédrale de Coutances. La tradition rapporte que le maréchal de Vauban, en passant par Coutances, fit placer un tapis sous le dôme, qu'il s'étendit dessus et resta plusieurs heures en contemplation devant ce chef-d'œuvre. Il est impossible, en effet, de rien concevoir de plus gracieux, de plus aérien, de plus hardi. Nous avions souvent regardé avec admiration le dôme de l'église des Invalides, à Paris, celui de l'ancienne église de Sainte-Geneviève, celui du Val-de-Grâce, et plusieurs autres : notre esprit n'avait pu résister à un sentiment de surprise et de véritable émotion en voyant ces œuvres surprenantes, en analysant les patients efforts des hommes de génie qui les ont élevées. Mais, il faut l'avouer, la coupole de Notre-Dame de Coutances est propre à impressionner plus profondément que le dôme moderne, imité de l'antique. Il y a toujours quelque chose de lourd et de terrestre dans les créations du style classique ; dans celles du style chrétien, au contraire, la matière pour ainsi dire, n'a plus ses lois de gravité. A la coupole de la cathédrale de Coutances, des flots de lumière brillante se précipitent sous la voûte étoilée du centre, par d'innombrables fenêtres élancées. Chaque fenêtre est accompagnée de deux colonnettes effilées, dont les lignes parallèles produisent l'effet de la plus étonnante légèreté, tandis que leurs chapiteaux à belles volutes recourbées semblent s'unir pour former une guirlande de feuillages. Deux rangées de galeries superposées ajoutent encore à la décoration des murailles intérieures.

Si la *lanterne* de Coutances est actuellement l'œuvre la plus remarquable du moyen âge en ce genre, la lanterne de la cathédrale de Beauvais, qui n'a pas subsisté malheureusement pendant longtemps, en était la création la plus extraordinaire. Au milieu du XVI^e siècle, la construction de la célèbre coupole de Saint-Pierre de Rome remplissait l'Europe du bruit de ses merveilles ; Jean Waast et François Maréchal, architectes de la cathédrale de Beauvais, voulant prouver

que le style gothique était capable d'égaler le style classique en hauteur, élevèrent au-dessus de la partie centrale de la croisée une tour pyramidale de 96 mètres de hauteur, dont la base avait 16 mètres de largeur sur chaque face. La tour qui servait de base à cette pyramide, percée à jour de toutes parts, était ornée de vitres peintes, et ses quatre angles, surmontés d'obélisques, se rattachaient au corps de la pyramide octogone par plusieurs arcs très-délicatement travaillés. L'intérieur en était voûté en ogives, de manière que le spectateur, placé au centre du transsept, pouvait en considérer toute la hauteur. Cette construction merveilleuse produisait un effet véritablement magique : flèche aérienne, qui semblait laisser flotter aux vents les mille ornements de ses dentelles légères. Elevée à 131 mètres 60 centimètres, du sol de l'église au sommet de la croix, elle prenait son essor jusque dans la région où se forment les orages, pour aller porter jusqu'au trône de Dieu le signe de la Rédemption. Dans les jours de solennité religieuse, on plaçait au milieu de la pyramide une lampe ardente, et cette espèce de phare lumineux qu'on apercevait à de très-lointaines distances, indiquait que le temple du Seigneur est le véritable port du salut.

Il y a encore une lanterne à la cathédrale d'Evreux. Le cardinal La Ballue, sous Louis XI, passe pour en avoir fait les frais. Cette lanterne est également fort élégante. L'ancienne cathédrale de Lisieux en présente aussi une qui ne manque ni d'importance ni de légèreté.

III.

On trouve souvent mentionnées des *lanternes* dans le mobilier des églises. On s'en servait, en effet, dans plusieurs circonstances, comme pour accompagner le saint sacrement dans les processions, et lorsqu'on le portait en viatique aux malades.

LANTERNE. — On appelait autrefois, et on appelle encore quelquefois du nom de *lanterne*, dans une église, une espèce de petite tribune en menuiserie, décorée de sculptures et de dorures, fermée de vitres, d'où l'on pouvait assister aux cérémonies sacrées, sans être vu de personne. On en voit une dans l'église de Saint-Symphorien, à Tours. La partie inférieure est ornée de moulures en encorbellement : la partie vitrée a disparu.

LANTERNON. — Petite tourelle à toit conique qui surmonte une cage d'escalier et empêche la pluie d'y pénétrer.

LAPIDAIRE. — Le *lapidaire* est l'artiste qui taille et grave les pierres fines et précieuses. L'*art du lapidaire* donne aux pierres sur lesquelles il s'exerce leur plus grande valeur, car le travail de l'artiste est communément supérieur encore au prix des matières qu'il emploie. Les peuples anciens et modernes, qui ont cultivé les arts, ont toujours montré beaucoup de goût pour les vases et les coupes façonnés avec les plus belles matières minérales.

Les pierres siliceuses et quartzeuses transparentes, telles que les gemmes et le cristal de roche; demi-transparentes, telles que la prase, l'opale, le girasole, l'agate, la calcédoine, la sardoine, la sardonyse, la cornaline; opaques, telles que les différentes sortes de jaspe, ont été les plus recherchées pour la confection des vases précieux. Le lapis-lazuli a été également fort en vogue. Les marbres et les roches ont aussi fourni de très-beaux produits.

Les Romains, qui déployaient une grande magnificence et beaucoup de profusion dans leur goût pour les vases, recherchaient tout particulièrement ceux qui étaient en matières rares, qu'ils préféraient souvent aux vases d'or et d'argent. Ce que l'on trouve dans les anciens auteurs, sur le nombre des vases et des coupes de cette espèce qui existaient à Rome, paraîtrait incroyable si l'on ne savait en même temps par eux que ces vases avaient été enlevés des provinces conquises et principalement de l'Asie. Pompée, qui s'était emparé des vases de Mithridate, avait apporté à Rome, et consacré dans le temple de la Fortune la collection de vases de ce grand prince. Pline, en rapportant ce fait, dit que Pompée fut le premier qui fit connaître aux Romains les vases *murrhins*. Bien que les antiquaires ne soient pas d'accord sur la matière de ces vases, l'opinion la plus générale est qu'ils étaient taillés dans la sardonyse.

Quelques-uns de ces précieux objets ont été conservés durant le moyen âge, et il y a lieu de croire que ceux auxquels on donnait à cette époque le nom de vases de *madre* n'étaient autres que des vases murrhins de l'antiquité. (*Voy.* à ce sujet le Glossaire de Du Cange, et celui de Roquefort intitulé : *Glossaire de la langue romane.*) On trouve assez souvent de ces vases de madre catalogués dans les inventaires du XIV[e] siècle. Ils sont en général enrichis de montures en or et en argent ciselées et émaillées, qui témoignent du prix que l'on attachait alors à ces pièces antiques. Ainsi nous lisons dans l'inventaire de Charles V, au fol. 85 : « Une couppe de madre garnye d'or dont en la pate du pié, qui est en façon de rose, sont six ymages enlevez et au pommel six roys, et est tout ledit pié à jour : c'est assavoir fleurs de lys, troys balaiz et six grosses perles, etc. » (Mss. Biblioth. Nat. n° 8356.)

On rencontre encore dans les anciens inventaires quelques vases en cristal, en agate, en jaspe, qui devaient être antiques. Plusieurs avaient été appropriés aux usages du culte, et formaient des calices et des burettes, dont les montures en or ciselé étaient rehaussées de pierres fines et de perles. (Félibien, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis.*)

Néanmoins les vases taillés dans des matières dures ne se rencontrent qu'en très-petit nombre, même dans le trésor des rois et des plus somptueuses abbayes; ce qui prouve que l'art de tailler les pierres dures et de les graver n'était pas pratiqué en Europe durant le moyen âge, si ce n'est à Constantinople. Le trésor de l'église de

Saint-Marc, à Venise, est très-riche en vases de matières précieuses dures, que les Vénitiens ont rapportés de la ville impériale, après s'en être emparés en 1204. Elles sont plutôt remarquables par leur volume considérable que par la beauté de leurs formes.

Lorsque l'invasion des Turcs dans l'empire d'Orient eut forcé les artistes grecs à se réfugier en Italie, qu'ils y eurent importé les procédés de la glyptique, et que des artistes du plus grand mérite se furent élevés presque aussitôt à un haut degré de perfection dans cet art, on s'occupa de nouveau de rechercher les belles matières et de les façonner en vases de toutes sortes. Au commencement du XVI^e siècle, ces vases jouissaient d'une faveur extraordinaire : les plus grands artistes graveurs sur pierres fines ne dédaignèrent pas d'en tailler de leurs mains. Vasari nous apprend que le fameux Valerio Vicentino fit une multitude de vases de cristal pour Clément VII, qui en donna une partie à différents princes, et le surplus à l'église de San-Lorenzo de Florence.

François I^{er} et Henri II avaient un goût décidé pour ces riches matières si bien travaillées. Ces princes en rassemblèrent une quantité considérable. L'inventaire fait sous François II, le 15 janv. 1560, *des joyaulx d'or et autres choses précieuses trouvées au cabinet du roi à Fontainebleau*, constate l'existence d'un très-grand nombre de vases et de coupes de toutes sortes en agate, en calcédoine, en prime d'émeraude, en lapis, en jaspe, en cristal et autres matières précieuses. Le musée du Louvre a conservé plusieurs des beaux vases qui proviennent du trésor de ces princes.

LAPIDAIRES (SIGNES). — I. On appelle *signes lapidaires* ou *signes de construction*, des marques très-variées que l'on remarque sur les pierres de certains édifices du moyen âge, tant civils que militaires ou religieux. On a trouvé des signes lapidaires sur les pierres de constructions militaires ou résidences royales de Coucy, de Paris, d'Avignon et de Vincennes; on en a trouvé de plus curieux encore sur les cathédrales de Reims et de Strasbourg. Nous avons à signaler des inscriptions du même genre qui se voient à l'église romano-byzantine de Châtillon-sur-Indre.

Les idées des antiquaires ne paraissent pas encore définitivement arrêtées sur la signification des *signes lapidaires*. C'est, en effet, un sujet hérissé de difficultés. Nous suivrons ici le rôle d'historien, et nous analyserons les opinions les plus dignes d'attention.

Un fait qui frappe l'esprit de ceux qui comparent les signes tracés sur les monuments militaires et sur les monuments religieux, c'est la variété de ces marques sur les premiers et leur uniformité sur les seconds. La cathédrale de Strasbourg est, jusqu'à présent, l'édifice qui nous a offert le plus grand nombre de marques différentes, et encore ce grand nombre est-il dû à la différence des époques où se sont exécutées les constructions qui composent ce monument. La plupart des marques, faites de croix entremêlées de lettres et de lignes, sont du XIV^e siècle, surtout du XV^e et du XVI^e siècle ; on les voit gravées sur les pierres de la tour et des bas-côtés. Les autres appartiennent à la plus ancienne partie du chœur et du dôme. On a constaté jusqu'à 242 variétés de figures lapidaires à la cathédrale de Strasbourg; et comme il y en a d'autres qui n'ont pu être découvertes facilement, à cause de l'immense étendue de l'édifice et de l'impossibilité d'en voir de près actuellement chacune des parties, on peut présumer que ces signes s'élèvent au nombre de 300 à 350. Chaque ouvrier, dit M. Didron (Tom. III, pag. 55 *Annal. archéol.*), chaque ouvrier avait sa marque. On a relevé 237 variétés de signes lapidaires sur les murs d'enceinte d'Aigues-Mortes. Sur les courtines, le château et les tours de Nuremberg, on a compté 157 marques différentes, et la seule porte de Spittler-Thor en a fourni 54.

Ces marques, dit toujours M. Didron, sont celles des ouvriers tailleurs de pierre et non celles des appareilleurs. Telle est aussi l'opinion de M. Klotz, architecte de la cathédrale de Strasbourg. « Chez nous, dit cet architecte, il n'y a pas de marques d'appareil, mais seulement des signes ou signatures d'ouvriers qui appartenaient à la grande confrérie des tailleurs de pierre (Steinmetzen). Je me suis assuré qu'il n'y a rien de constant dans leur reproduction. On faisait à cette époque comme il se pratique encore dans nos chantiers. Les tailleurs de pierres ont des dimensions données et arrêtées par l'appareilleur. Ces dimensions ne portaient que sur la hauteur des assises ; pour leur longueur et la combinaison des joints de recouvrement, c'était l'affaire des maçons poseurs. Cette marche m'est démontrée par l'irrégularité même de la construction et par des erreurs quelquefois assez graves que ce système entraînait. »

A la cathédrale de Strasbourg, à Aigues-Mortes et ailleurs, les signes lapidaires sont les marques des tailleurs de pierre ou tâcherons ; il n'en a pas été de même partout ailleurs. A la cathédrale de Reims, il existe des signes lapidaires qui sont des marques d'appareil. Au portail occidental de cette magnifique cathédrale, les voussures et les jambages des portes sont hérissés de sculptures taillées à même dans le bloc ; pour que l'appareilleur, en asseyant sa pierre, ne fît pas une erreur, et ne mît pas une statuette à la place d'une autre, on lui fixait l'étage où il devait la poser. Avec ces marques on commence d'abord par distinguer les portes, qui sont au nombre de trois. Puis, en prenant une porte, celle de gauche, par exemple, on distingue la gauche de la droite. Puis, en s'arrêtant à un jambage, on distingue les assises entre elles. Ainsi un croissant et un T sont affectés comme marques distinctives à toute la porte centrale. A la

porte gauche, c'est un dard et un couperet; mais le couperet est pour le jambage droit et le dard pour celui de gauche.

Etudions un peu cette porte.

A la première assise de gauche, la pierre porte un dard et une semelle; à la seconde assise, un dard et deux semelles; à la sixième assise, un dard et six semelles. Le dard qui reste fixe force le poseur à mettre sa pierre à gauche; la semelle, qui varie en nombre, l'oblige à la mettre à la première, à la seconde, à la troisième, à la quatrième assise, suivant qu'à côté du dard sont gravées une, deux, trois ou quatre semelles. Au jambage droit, c'est le couperet qui reste fixe ou unique pour indiquer la droite, tandis que la semelle varie, comme à gauche, pour montrer l'assise. La pierre marquée d'un couperet et de sept semelles est au septième rang.

Même système pour la porte de droite. C'est une pioche qui désigne le jambage de droite, un A celui de gauche, et une semelle encore marque l'étage. Une pioche et une semelle sont à la première pierre de gauche; un A et trois semelles sont à la troisième pierre de droite.

Le système employé pour les jambages est appliqué aux voussures; mais, pour distinguer les voussures des jambages, chaque pierre porte trois signes au lieu de deux. A la voussure de la porte gauche, côté droit, on voit, pour la première assise, un losange, une clef et une semelle; pour la deuxième assise ou deuxième voussoir, un losange, une clef, deux semelles. La semelle est toujours là pour marquer le rang. Au côté gauche de la même voussure, une roue, une clef, une semelle, pour le premier voussoir; une roue, une clef, quatre semelles, pour le quatrième voussoir. A la voussure de la porte droite, côté droit et premier voussoir, un soleil, une maisonnette, une semelle; au deuxième voussoir, un soleil, une maisonnette, deux semelles.

Avec ces précautions l'appareilleur n'a pu se tromper et n'a pas mis, comme à la cathédrale de Paris, un mois avant l'autre, juillet avant juin, le lion avant l'écrevisse; on y voit, en effet, dans les signes du zodiaque, une interversion inexplicable.

Pour avoir une idée plus exacte de ces signes lapidaires, voyez la figure à la fin du volume.

II.

Dans l'église de Châtillon-sur-Indre il existe des signes gravés sur les murailles, qui n'ont qu'un certain rapport de ressemblance avec les signes lapidaires. Ces signes paraissent se rapporter à une inscription étendue. Mais comment déchiffrer ces signes? Nous en donnons ici un spécimen assez étendu pour en faire connaître les caractères principaux. (*Voy.* la fig. à la fin du volume.) J'ai eu l'occasion d'examiner sur place ces curieuses inscriptions qui m'ont été signalées, il y a plusieurs années, par M. L. F. Jéhan. Voici en quels termes m'écrivait à ce sujet M. Jéhan, dans une lettre datée du château de Saint-Cyran.

« Il existe à Châtillon-sur-Indre une église remarquable, bâtie vers le milieu du x^e siècle. M. Legay, curé de ce chef-lieu de canton, prépare sur cet ancien monument une notice fort intéressante. Il me la faisait lire dernièrement sur les lieux mêmes, et comme je me trouvais en face d'un pilier, mes regards s'arrêtèrent par hasard sur quelques larges pierres d'où le frottement a détaché le badigeon et dont toute la surface était couverte de figures singulières que je pris d'abord pour ces traits capricieux et bizarres que les enfants s'amusent à tracer sur les murs. Bientôt la répétition de certains caractères, leur disposition par série linéaire, et d'autres signes évidents d'intention, me firent reconnaître que ce devait être une espèce d'écriture. Mais quelle écriture et que signifient ces hiéroglyphes, c'est ce que M. Legay et moi n'avons pu découvrir. Je prends la liberté de vous en adresser un échantillon en vous priant, monsieur, d'avoir la bonté de nous donner la clef de cet étrange grimoire : nous avons découvert de cette écriture dans tous les parties de l'église. Il serait curieux de savoir quelles sont les pensées cachées sous ces signes, et en quelle langue elles sont exprimées. »

Jusqu'à présent ces inscriptions n'ont été déchiffrées par personne. Nous n'aurions que des conjectures à émettre sur cette matière. Elles ne sont pas assez plausibles pour en placer ici l'analyse. Nous avons publié ce fragment des inscriptions de Châtillon-sur-Indre dans l'espérance qu'un antiquaire plus instruit ou plus heureux que ceux qui ont déjà vu ces signes mystérieux, pourra en découvrir la clef et la signification.

IV.

En fait d'inscriptions, on appelle *style lapidaire* une certaine manière concise de rendre et d'exprimer par des mots et des abréviations des phrases entières.

LARAIRE. — Chez les anciens Romains, le laraire était une espèce de chapelle domestique, où l'on mettait l'image des divinités protectrices de la famille et de la maison. Chacun sait que l'empereur Alexandre, qui se montra assez humain envers les chrétiens, par un mélange extraordinaire, avait placé parmi les figures d'Orphée, de Platon, etc., celles d'Abraham et de Jésus-Christ, dans l'endroit le plus apparent du laraire de son palais.

LARMIER. — Le mot *larmier*, dans la description des monuments religieux ou des constructions civiles ou militaires du moyen âge, s'emploie dans deux sens différents. Il s'applique d'abord à un membre en saillie destiné à rejeter l'eau loin du mur. C'est là le sens primitif et véritable du *larmier* qui doit rejeter loin des fondations d'un édifice, ou des murailles lisses ou ornées, les eaux pluviales qui tombent goutte à goutte.

Le type le plus complet du larmier de cette espèce, c'est celui qu'on appelle le *larmier gothique*, parce qu'il est commun dans les monuments à ogives. Il est formé d'un *glacis*, terminé par un *bec* et garni d'un *canal*

creusé en dessous. Il était parfaitement adapté à sa destination; aussi en a-t-on conservé l'usage jusque dans le cours du XVII^e siècle.

C'est à cause de leur forme en talus, qui favorise l'écoulement des eaux, qu'on appelle quelquefois *larmiers* les *abat-sons* des clochers, et les redents en talus qui forment les retraites successives des contreforts. Peut-être serait-il plus juste de dire que ces objets sont disposés *en larmiers*, que de les appeler *des larmiers*.

Le second sens du mot *larmier* est de désigner une moulure carrée qui n'est autre chose qu'un filet de grande dimension. Ce second sens est impropre. Il faut éviter de l'employer.

Dans l'architecture antique, le *larmier* est un membre carré de la corniche de l'entablement, placé au-dessous de la cymaise. Le dessous du larmier, qui est très-saillant par rapport à la frise, forme un plafond ou soffite, qui est creusé par un petit canal parallèle à la face, pour faire égoutter l'eau et la rejeter loin de celle du mur.

Dans l'architecture romano-byzantine le larmier est quelquefois incliné en biseau, mais plus ordinairement il forme une surface verticale portée sur une arcature ou sur des modillons. Ce larmier est parfois décoré de têtes de clous, de damiers, ou d'autres ornements analogues de style romano-byzantin.

LATIN. — Le rédacteur des Instructions du Comité historique des arts et monuments pour la partie de l'architecture, M. Albert Lenoir, a proposé de désigner sous le nom de *style latin* le style d'architecture en vigueur dans les siècles du moyen âge qui ont précédé le XI^e siècle. Cette dénomination, ainsi étendue, semble manquer de justesse et de précision : aussi n'a-t-elle pas été acceptée des antiquaires français. Elle aurait été assez convenablement employée pour désigner le style des édifices religieux construits dans les premiers temps qui suivirent la conversion de Constantin, et élevés en Italie ou dans les pays voisins ; mais, il faut en convenir, le style latin s'altéra promptement, et il est bien désigné sous le nom de *roman*, après les changements qu'il eut à subir, ou sous celui de *romano-byzantin*, après que les influences byzantines se furent exercées soit sur la disposition des édifices, soit simplement sur leur ornementation.

LAURE. — Lieu où demeuraient anciennement des moines. Une *laure* différait d'un monastère. Les monastères étaient semblables à ceux que nous voyons encore parmi nous, quoiqu'ils soient actuellement en très-petit nombre en France. C'étaient de grands bâtiments composés de lieux destinés aux différentes assemblées de la communauté, et de cellules ou chambres que les moines occupaient, chacun ayant la sienne particulière. En un mot, le monastère était occupé par des moines qui vivaient en communauté, sous la conduite d'un abbé, et menaient la vie cénobitique. Les *laures* étaient des espèces de villages, dont chaque maison séparée était habitée par un ou deux moines au plus. C'est-à-dire que la *laure* était formée de cellules détachées, dans lesquelles vivaient des solitaires séparés les uns des autres, quoique soumis à un même abbé. La *laure* de Saint-Sabas est célèbre dans le V^e siècle. La première de ces laures fut fondée par saint Chariton, que les uns disent avoir été martyrisé sous l'empereur Aurélien, et que les autres prétendent être un autre saint du même nom, qui ne fonda sa laure, à six mille de Jérusalem, qu'après que saint Hilarion eut introduit la vie monastique dans la Palestine. (*Voy.* Tillemont, *Hist. des Emp.*, tom. III, pag. 718, et *Hist. ecclés.*, tom. IV, pag. 684, et le P. Hélyot, *Hist. des ordres relig.*, tom. I^{er}, chap. 16.) Ce premier fondateur des *laures* fut imité dans le V^e siècle par saint Euthyme le Grand, qui bâtit aussi une laure à quatre ou cinq lieues de Jérusalem. La *laure de Saint-Sabas* fut ensuite fort renommée.

LAVATORIUM, LAVATOIRE, LAVOIR. — C'était une pierre longue de 7 à 8 pieds, creuse de 6 à 7 pouces environ de profondeur, avec un oreiller de pierre d'une même pièce que l'auge, et percée d'un trou du côté des pieds. Elle servait à laver les corps morts dans quelques couvents et dans quelques cathédrales, à Cluny, à Lyon, à Rouen, aux Chartreux, à Cîteaux, dans les diocèses d'Avranches et de Bayonne. On peut voir un *lavatorium* gravé dans les *Voyages liturgiques* du sieur de Moléon, pag. 146, 1 vol. in-8°.

LAVE. — Lorsque les volcans sont en éruption, ils font sortir de leur cratère ou par des fissures de la montagne, des matières en fusion qui se refroidissent et se durcissent ensuite à l'air. Ces matières forment souvent des espèces de pierres ou de matériaux de construction de bonne qualité. Les laves sont de couleurs variées : il y en a de noires, de brunes, de rougeâtres, etc. Dans les pays où les volcans éteints sont nombreux, comme en Auvergne et dans le Vélay, on a fait usage, au moyen âge, de ces diverses laves, de manière à former des espèces de mosaïque dans les murailles, et surtout à l'abside des églises de la période romano-byzantine.

LAVOIR. — *Voy.* LAVATORIUM.

LAYER. — *Layer*, c'est tailler et polir la pierre avec une espèce de hache bretelée, c'est-à-dire dentée en manière de scie, qu'on appelle *laie*. Cet instrument rend la pierre unie, quoique rayée de petits sillons uniformes. On a regardé ces traces d'instrument comme un signe archéologique dans certains monuments. Il n'y faudrait pas attacher trop d'importance.

LÉGENDES (VITRAUX A). — I. Les vitraux à légendes sont ceux qui sont ornés de petits médaillons renfermant des sujets historiques ou légendaires. On les appelle ainsi pour les distinguer des vitraux à grands personnages, des vitraux d'ornementation ou à mosaïque sans sujets, et des vitraux à grisailles.

Nous allons placer ici un extrait de notre grand travail sur les *Verrières du chœur de*

l'église métropolitaine de Tours, 1 vol. in-folio, que nous avons publié en collaboration avec M. l'abbé Manceau. Cet extrait est relatif aux légendes représentées dans les verrières.

« Nous appelons sujets historiques ceux qui appartiennent authentiquement à l'histoire et qui sont garantis par des documents incontestables. Nous appelons sujets légendaires ceux qui ont été transmis par la tradition, et qui, de nos jours, ne peuvent être prouvés par des monuments contemporains, soit que ces monuments aient péri, soit qu'ils n'aient jamais existé, et que les faits n'aient été consignés par écrit que longtemps après leur accomplissement. Les sujets légendaires ne sont donc pas toujours aussi certains que les premiers; mais sont-ils faux, et devons-nous les rejeter? Certes nous sommes loin de le penser. Nous savons que plusieurs faits légendaires, considérés pendant quelque temps comme apocryphes et indignes de foi, sont passés au rang des faits historiques par la découverte inespérée de documents antiques. Le savant Baronius rapporte lui-même comment il avait accumulé de nombreuses et excellentes raisons pour démontrer que Félix, successeur de saint Libère, n'avait été ni pape, ni martyr, lorsque, au moment où personne ne s'y attendait, on découvrit sous l'autel de l'église des saints Côme et Damien, à Rome, ses reliques avec cette inscription : *Corpus sancti Felicis, papæ et martyris, qui damnavit Constantium*, et ainsi, ajoute le même auteur, je fus forcé de me rendre à l'évidence : *Vincique a Felice, felicissime accidisse putavi.* Comment, d'ailleurs, repousser les traditions qui ont été admises constamment dans nos églises?

« La science historique, nous en convenons volontiers, a fait de beaux progrès dans ces derniers temps; la critique a éclairé une foule de questions obscures; l'érudition a replacé dans leur vrai domaine beaucoup de faits douteux; mais dans les travaux d'hagiologie, entrepris à une époque sceptique, n'a-t-on pas quelquefois dépassé le but que l'on voulait atteindre? Bollandus croyait devoir défendre Siméon le Métaphraste contre les censures de Bellarmin, et Jacques de Vorages ou Varazzo, contre celles de Vivès : « Où prend-on, dit-il, que le légendaire du x^e siècle n'a point suivi de documents anciens? Qu'il ait pu se tromper, nul doute; mais comment sait-on qu'il a prêté aux martyrs des discours dont son imagination aurait fait tous les frais? »

« L'Allemagne rationaliste a attaqué les légendes pieuses accréditées au moyen âge; elle l'a fait avec un luxe d'érudition qui prouve l'importance que l'on attachait à détruire des croyances généralement admises. C'était une guerre à outrance que des protestants, devenus philosophes, entreprenaient contre la tradition ecclésiastique, sous quelque forme qu'elle se montrât. Hélas! nous voyons de nos jours où en sont venus ces critiques mal intentionnés; ils ont commencé par regarder l'histoire légendaire comme un tissu de fables, et, à l'aide d'une exégèse sans frein, ils ont fini par contester les faits historiques les mieux établis, et par regarder comme un mythe la personne adorable de Jésus-Christ!

« N'avons-nous pas vu avec douleur que certains de nos critiques ecclésiastiques ont trop sacrifié aux exigences de cette prétendue science historique allemande, dont ils étaient bien loin de prévoir tous les excès et toutes les extravagances? Les Launoy, les Baillet et autres, n'ont-ils pas attaqué avec trop de vivacité, quelquefois avec une sorte de dédain, qu'ils ne prenaient pas la peine de dissimuler, les traditions les plus vénérables de nos Eglises des Gaules? A leur œuvre on a reconnu, comme toujours, qu'il est bien plus aisé de ruiner que d'édifier.

« Nous sommes intimement convaincus que les récits légendaires du moyen âge ont été trop sévèrement jugés par les écrivains des trois derniers siècles. Au fond de ces légendes tant décriées il existe plus de sincérité que certains auteurs modernes n'osent se l'avouer : ils acceptent le témoignage des chroniqueurs ecclésiastiques, tant que leur narration ne renferme que des faits communs et ordinaires; ils le récusent dès qu'elle rapporte des faits surnaturels; et pourtant dans l'un et l'autre cas c'est toujours la même autorité. C'est ainsi que notre saint Grégoire de Tours a été taxé de crédulité quand il raconte des miracles, quoique l'on ne conteste pas sa véracité lorsqu'il rapporte des événements politiques.

« Faut-il donc tout admettre dans les légendes, telles que le moyen âge nous les a transmises? Non, il faut les interpréter et les comprendre. Plusieurs écrivains du moyen âge, comme certains auteurs de notre XIX^e siècle, se sont laissé tromper en expliquant des compositions emblématiques, dont ils ignoraient la vraie signification. Ils attribuaient à la réalité ce qui appartient seulement au symbolisme. C'est ainsi que la tarasque, la gargouille, etc., sont des allégories, à l'aide desquelles on exprime matériellement des idées spirituelles. Il est évident qu'en attribuant à sainte Marthe de Tarascon et à saint Romain de Rouen, comme un fait réel, ce qui n'est que le symbole de la destruction de l'idolâtrie, on tombera dans la plus lourde erreur. Il en sera de même si l'on explique naturellement le monstre donné comme attribut à sainte Marguerite, le dragon terrassé par saint Georges, etc., etc En faisant allusion à la signification littérale de son nom, on a représenté saint Christophe portant le Christ enfant sur ses épaules; ce fut d'abord un emblème toléré, parce qu'il était compris de tout le monde; plus tard il fut condamné et supprimé. Nous pourrions multiplier jusqu'à l'infini les exemples de ce genre : si l'on s'est trompé quelquefois sur le sens des représentations symboliques, en transportant de la figure à la réalité certaines formes allégoriques, que s'ensuit-il? Rien, assurément. Aucun reproche sérieux ne peut

être adressé à l'Eglise ni à son enseignement: serait-il plus raisonnable de contester l'authenticité des Actes des saints, la véracité des légendes elles-mêmes? Non. Les légendes pieuses du moyen âge ne sont pas des fables, et quand même on découvrirait des erreurs qui se seraient glissées au sein de la vérité, elles présenteraient en cela uniquement la condition de toutes les choses humaines.

« Nous devons néanmoins faire connaître que l'Eglise n'a jamais condamné les auteurs qui ont nié ou contesté la valeur historique des légendes, quoique Melchior Cano, dans ses *Lieux théologiques*, et tous ceux qui l'ont copié ou suivi, aient professé une opinion très-sévère à cet égard. L'Eglise, d'ailleurs, s'est toujours montrée très-réservée pour reconnaître solennellement les faits miraculeux, et dans la dernière assemblée générale où elle se soit prononcée sur cette question, au saint concile de Trente, elle a donné une nouvelle preuve de son admirable prudence en ces matières, en défendant de jamais publier aucun miracle sans le consentement formel des évêques. L'Eglise ne prend pas sous sa responsabilité les faits surnaturels mentionnés dans les légendaires; mais aussi elle ne les condamne pas. » (*Verrières du XIIIe siècle*, pag. 27 et 28.)

Pour donner une idée complète du vitrail à légendes, nous placerons ici la description d'une verrière à légende historique, et celle d'une verrière à légende proprement dite. Pour celle-ci nous choisissons la première verrière du chœur de la cathédrale de Tours, *la légende de saint Eustache;* pour l'autre nous choisissons la *légende de saint Martin.*

Verrière de saint Eustache.

La légende de saint Eustache fut toujours aimée des chasseurs, à l'égal de celle de saint Hubert: elle est pleine de grâce, de poésie et de sentiment. L'artiste a su la déployer dans la verrière de Tours, dans ses détails les plus touchants, avec un caractère plein de simplicité et de grandeur à la fois. Les groupes sont disposés avec une naïveté charmante dans vingt-quatre médaillons ovales, en trois colonnes.

Vers la fin du Ier siècle, sous l'empire de Trajan, Placide édifia le monde entier par ses vertus et l'étonna par ses malheurs. Illustre général, plein de courage et de prudence, il battit les Parthes, ces fiers et indomptables ennemis de l'empire romain; chrétien généreux et invincible, il préféra mourir, avec sa famille, en confessant Jésus-Christ, que de brûler un encens sacrilége devant des idoles, dont il connaissait la vanité.

Dégoûté de la cour impériale, à cause de la corruption et de la bassesse des hommes qui la remplissaient, il se retira dans ses domaines, entre Tibur et Préneste, avec sa femme et ses deux enfants. De nombreux amis venaient l'y visiter, et, sous sa conduite, prendre part aux plaisirs bruyants de la chasse, qui, pour de vieux soldats, avec ses dangers et ses fatigues, était une image et un souvenir de la guerre.

Une autre guerre se faisait alors avec d'autres combats; c'était la grande lutte du christianisme contre le paganisme; commencée depuis cent ans, elle ébranlait le monde entier. Placide devait lui-même bientôt prendre part à cette lutte mystérieuse, et contribuer au triomphe de l'Evangile en versant son sang.

Un jour Placide, se livrant avec ses amis aux exercices ordinaires de la chasse, se mit à poursuivre, de toute la rapidité de son coursier, un cerf d'une grandeur prodigieuse: son ardeur l'eut bientôt emporté loin de ses compagnons, au plus épais de la forêt; déjà il allait saisir sa proie, l'arc était tendu, la flèche dirigée; mais, ô prodige! entre les bois du cerf, Jésus-Christ, la tête entourée d'une auréole éblouissante, lui apparaît dans l'obscurité mystérieuse de la forêt. Il l'appelle par son nom, avec une douceur inexprimable: « Placide, Placide; » le chasseur tombe à genoux et s'écrie: « Seigneur, qui êtes-vous? — Je suis le Christ, dit-il, mort sur la croix pour te sauver, toi et tous les hommes. — Seigneur, ajouta Placide immédiatement, que demandez-vous de moi? — Va, dit le Christ, va dans la cité voisine, chez l'évêque des chrétiens, et il t'apprendra ce que tu dois faire. » La vision céleste disparut, et Placide, comme jadis saint Paul sur la route de Damas, était converti par un miracle de la divine miséricorde.

Les cartels 1, 2, 3 et 4, contiennent cette première période de la vie de saint Eustache; on l'y voit monté à cheval, sonnant du cor, à la poursuite du cerf lancé, puis à genoux devant la figure de Notre-Seigneur, qui brille entre les bois du cerf, entourée du nimbe crucifère.

De retour en sa maison, Placide révéla à son épouse Trajana, et l'apparition merveilleuse de la forêt, et ses émotions profondes, et ses promesses d'aller se présenter à l'évêque. Celle-ci ne pouvait retenir en elle-même la joie qui débordait de son âme; elle aussi avait eu une vision et s'était liée par les mêmes promesses. Tous deux, sans retard, se rendent auprès de l'évêque, lui racontent les prodiges dont ils avaient été les témoins, et le prient d'achever ce que Dieu avait si miséricordieusement commencé, en leur donnant le baptême à eux et à leurs enfants. L'évêque, louant Dieu, se rendit à leurs instances et leur conféra le baptême: Placide reçut le nom d'Eustache, Trajana celui de Théophyta, le fils aîné celui d'Agapius, et le plus jeune celui de Théophytus.

Après avoir reçu le baptême de l'eau, ces fervents chrétiens reçurent bientôt le baptême des souffrances. A la suite d'une peste cruelle qui fit périr leurs serviteurs et leurs troupeaux, ils furent chassés impitoyablement par des hommes égarés, qui attribuaient à leur conversion ce fléau terrible envoyé par la colère des dieux.

Les médaillons 5, 6, 7 et 8, représentent cette deuxième partie de la vie du saint. On

y voit son baptême, celui de sa femme et de ses deux enfants. La famille désolée fuit vers la mer et s'embarque.

Le vaisseau sur lequel Eustache monta appartenait à un marchand maure, qui consentit, moyennant une légère rétribution d'argent, à recevoir à son bord les quatre voyageurs. Le temps fut favorable pendant toute la traversée : chacun se félicitait du calme, lorsqu'un orage affreux, plus à redouter que le déchaînement des vents et les éclats de la foudre, était sur le point d'éclater. La beauté de Théophyta avait fait impression sur l'Africain, aux passions ardentes et indomptées. Il ordonne à ses matelots de déposer sur le rivage Eustache et ses enfants. On les précipite du navire, malgré leurs efforts désespérés, et, sans se donner la peine d'aborder sur la plage, on les jette dans l'eau sur les bords de l'Egypte. Le vaisseau regagne aussitôt la haute mer.

Qui pourrait décrire la douleur profonde d'Eustache et de ses deux fils? Le navire disparut promptement dans l'immensité, emportant les dernières espérances de cette malheureuse famille. La nuit, qui survint bientôt, les enveloppa de son ombre et les força à chercher un refuge dans une grotte sauvage, au milieu des rochers de la côte. Nuit cruelle, où tous les tourments déchirèrent tour à tour le cœur d'un époux, d'un père, et celui de deux pauvres enfants arrachés aux caresses maternelles!

Au point du jour, Eustache résolut de pénétrer dans le pays et de chercher dans la plaine les aliments nécessaires à ses enfants et à lui-même. Après avoir offert à Dieu une prière fervente, où le nom de Théophyta fut prononcé sans cesse, ils se mirent tous trois en marche. Une large rivière s'opposait à leur passage; le père essaya de la passer à gué, et chargé du plus jeune de ses enfants, il réussit à déposer son précieux fardeau sur la rive opposée. Il retournait vers son fils aîné; mais, ô désespoir! Du milieu de la rivière, il aperçoit un lion qui accourt avec la rapidité de l'éclair; il va fondre sur Agapius. Le père a beau se hâter, le féroce animal saisit sa proie et s'enfuit vers le désert. Théophytus avait vu le lion se jeter sur son frère et l'emporter; il poussait des cris lamentables, hélas! trop lamentables; car, attiré par l'écho, un loup furieux se précipite sur lui et l'emporte en courant, à la vue du père qui ne pouvait lui porter aucun secours. Quel spectacle pour un père! quelles angoisses! Eustache en quelques jours avait perdu sa fortune, sa patrie, son épouse et ses enfants, sa dernière espérance. Il était chrétien; il souffrit en chrétien, c'est-à-dire avec ce courage indomptable qui ne sait pas ployer sous les coups de l'adversité, et qui s'appuie sur Dieu.

Les médaillons 9, 10, 11 et 12, reproduisent ces divers événements de la vie de saint Eustache. On l'y voit chassé du vaisseau par les soldats du Maure; traversant le fleuve, du milieu duquel il aperçoit l'enlèvement de ses fils, qui sont arrachés à la dent meurtrière des bêtes féroces par le dévouement de quelques bergers et bûcherons.

Eustache continua sa route, le cœur navré de douleur. Il arriva dans la maison d'un vieillard vénérable, qui lui offrit, avec l'empressement et la charité d'un chrétien, l'hospitalité dont il avait besoin. Il resta près de lui, partageant ses travaux, servant Dieu avec la plus grande ardeur.

Depuis quinze ans, Eustache vivait dans cette humble et paisible retraite, ignorant absolument les affaires du monde, n'entendant jamais parler des succès ni des revers de sa patrie; et pourtant les Parthes avaient fait éprouver de durs échecs aux armées impériales qui n'étaient plus conduites à la victoire par le général Placide. Un soir, et au moment où il s'y attendait le moins, il aperçut dans la campagne deux guerriers aux armes étincelantes. Eustache avait été général, et général victorieux; à l'aspect de soldats romains il sentit en lui une émotion involontaire; sa joie éclata malgré lui, quand il reconnut en eux deux de ses anciens serviteurs, Acacius et Antiochus.

« Qui vous amène en ces lieux déserts, mes amis, leur dit-il, dans ces solitudes où jamais n'a brillé une lance romaine? — Nous parcourons l'Egypte, répondirent les deux soldats, par l'ordre de l'empereur, réclamant partout le général Placide. Hélas! nos recherches jusqu'à présent ont été vaines! » Eustache voulait feindre encore : il essaya de leur adresser de nouvelles questions, mais il n'y put réussir; découvrant son front marqué d'une glorieuse cicatrice, il se fait reconnaître en appelant les soldats par leur nom. Eustache aime sa patrie; le christianisme épure les sentiments sans les détruire. En apprenant les dangers qui menacent l'empire et les ordres de son prince, Eustache verse quelques larmes en quittant sa chère solitude et son vieil ami Clément, auprès duquel il a passé de si douces années, et il part en donnant un dernier regard sur la paisible vallée de Badyssus.

Eustache revit Rome et ses monuments, ce forum, ce palais, où jadis il avait brillé de la gloire du monde. Mille pensées diverses montaient dans son âme : rien n'avait changé dans la ville, tout était changé en lui. L'empereur lui remit entre les mains les insignes du pouvoir, aux acclamations du peuple et de l'armée; et ces insignes ne devaient pas tarder à être enrichis des lauriers de la victoire.

On voit ces différents traits de la vie du saint aux médaillons 13, 14, 15 et 16. Tenant la houlette en main, il reçoit deux cavaliers, retourne avec eux vers l'empereur, duquel il reçoit le bâton de généralissime des armées romaines.

A la voix du nouveau général, la discipline se rétablit dans l'armée. Les soldats sont pleins de confiance en leur général; en marchant au combat, ils marchent à la victoire. Eustache revenait à Rome pour recevoir les honneurs du triomphe, et son âme allait être

remplie d'une joie mille fois plus enivrante que celle de la marche triomphale.

Un jour quelques officiers, après avoir pris leur repas dans la maison d'un riche habitant, vinrent s'asseoir dans un jardin, non loin des tentes du camp. Là, chacun racontait à plaisir les aventures plus ou moins extraordinaires de sa vie, lorsque tout à coup deux jeunes officiers se précipitent dans les bras l'un de l'autre en s'appelant mutuellement par leur nom, et se prodiguant les témoignages de la plus tendre affection. C'étaient Agapius et Théophytus, qui, tous deux, arrachés aux griffes des animaux féroces, tous deux enrôlés dans la milice, la même année, venaient de se reconnaître.

Pendant cette scène attendrissante, une esclave, une mère, Théophyta sentait défaillir son cœur. Elle avait tout entendu, et Agapius disait à son frère : « As-tu rencontré notre bonne mère, Théophyta? Vit-elle encore?

Oui, elle vivait ; pauvre mère ! épouse infortunée ! Aujourd'hui réduite en esclavage, comment pourra-t-elle se faire reconnaître ? Elle prie Dieu, et sa prière est exaucée. « Jeunes Romains, dit-elle en s'adressant à ses enfants, oserais-je vous adresser quelques paroles ? Je suis Romaine, et après avoir perdu mon époux et mes enfants, j'ai été réduite injustement en esclavage. »

Les deux officiers sont émus. Comment une femme romaine peut-elle avoir été réduite en esclavage? Ils la conduisent immédiatement à la tente du général, pour la faire remettre en liberté. O surprise ! Théophyta reconnaît son époux. Elle veut se précipiter dans ses bras ; mais, surmontant son trouble et son émotion, elle commence le récit des événements de sa vie. Elle parle de l'apparition de la forêt, de la peste et du fatal voyage où elle fut arrachée des bras de son époux, qui fut jeté sur les plages d'Egypte, avec ses deux enfants, Agapius et Théophytus. Jamais femme ne parla avec tant d'éloquence; c'était le cœur qui parlait. Eustache versait des larmes en écoutant ce récit ; il quitta vivement son trône ; il retrouvait son épouse, après seize ans de séparation, il retrouvait aussi ses deux enfants !

Les médailles 17, 18, 19 et 20 représentent ces différentes scènes. Eustache part pour l'armée, livre la bataille aux Parthes. Agapius et Théophytus se reconnaissent près des tentes du camp. Enfin Théophyta se fait aussi reconnaître du général vainqueur, vêtu d'une cotte de mailles.

L'armée manifesta par ses acclamations combien elle était heureuse du bonheur de son général, et ce ne fut qu'une fête continuelle jusqu'aux portes de Rome, où l'empereur et le peuple attendaient Eustache pour saluer en lui le vainqueur des Parthes; mais, par un secret dessein de la Providence, au lieu d'une palme périssable, Eustache allait recevoir une palme immortelle !

Trajan venait de mourir; Adrien, son successeur, persécutait les chrétiens. Avant de monter au Capitole, Eustache est conduit par l'empereur dans un temple pour offrir de l'encens aux faux dieux. Eustache, calme et grave, refuse de commettre ce crime. « Comment, s'écrie l'empereur, tu refuses d'offrir de l'encens aux dieux de la patrie ! » Eustache répond avec dignité : « Je suis chrétien : le Dieu que j'adore m'a donné la victoire par Jésus-Christ son Fils; à lui seul la gloire et la reconnaissance ! »

Adrien dissimula sa colère ; il ne pouvait condamner sur-le-champ au supplice un général au milieu des préparatifs du triomphe. Il essaya de le gagner ; mais à la fin, voyant qu'Eustache était inaccessible à la séduction, l'empereur, transporté de colère, le fit venir devant lui pour l'intimider par ses menaces. « J'apprends avec la plus vive indignation, s'écrie-t-il, que tu persistes dans le refus d'offrir de l'encens aux dieux de la patrie, et que ta femme et tes enfants, au lieu de chercher à fléchir ton obstination, t'ont confirmé dans ta funeste résolution. Obéis, ou je vous livre tous au supplice. — Je suis prêt à obéir à l'empereur, répondit tranquillement Eustache, quand ses ordres ne sont point en opposition avec la loi de Dieu. Vous pouvez nous arracher cette vie périssable ; mais Dieu nous en donnera une autre glorieuse et immortelle, dans l'assemblée des saints. »

Adrien condamna saint Eustache, son épouse et ses deux enfants à périr dans un taureau d'airain rougi par les flammes. Dès que le supplice est préparé, les bourreaux se saisissent des victimes. Eustache, les mains levées au ciel, faisait cette prière : « O Dieu tout-puissant ! exaucez nos vœux les plus chers; faites qu'après avoir été purifiés par ce feu, nous soyons dignes d'être reçus dans le séjour de votre gloire éternelle. » A peine Théophyta, Agapius et Théophytus eurent-ils répondu *Amen*, qu'ils furent avec Eustache jetés dans les flancs embrasés du monstre d'airain. Ils rendirent à Dieu leur âme au milieu des gloires du martyre ; leurs corps furent respectés par la flamme et recueillis par les fidèles.

Les quatre derniers médaillons contiennent la fin de la légende. Saint Eustache professe sa foi devant l'empereur; il fait sa prière suprême ; enfin il souffre le martyre avec sa femme et ses deux fils.

Au plus haut de la verrière apparaît un évêque à tête nimbée, assis sur un trône et bénissant. Presque toutes les fenêtres du chœur sont surmontées d'une figure semblable. On a voulu, sans doute, représenter les saints évêques de Tours, qui protégent et bénissent l'assemblée des fidèles réunie dans une église, qu'ils ont aimée eux-mêmes et si dignement gouvernée.

Vitrail de saint Martin, évêque de Tours.

Jamais, dans l'Eglise latine, aucun saint n'eut un culte aussi populaire que saint Martin, évêque de Tours ; nulle fête ne fut célébrée avec plus d'enthousiasme que celle

de l'illustre thaumaturge des Gaules. « Qu'avons-nous à envier à la Grèce et à l'Asie ? disait un dévot historien de saint Martin; elles ont eu saint Paul pour apôtre, et Dieu nous a donné saint Martin. » (Sulpit. Sever. *Vit. B. Martini.*) Dans nos vieilles annales, le nom de saint Martin de Tours s'unit à nos plus glorieux souvenirs historiques.

Les rois de France et leurs sujets, sous la première race et la seconde, avaient choisi saint Martin pour leur patron spécial. Nos aïeux, auxquels si souvent sourit la victoire, se croyaient invincibles en marchant au combat sous les enseignes de saint Martin. « Comment pouvons-nous espérer de vaincre, disait Clovis à ses soldats qu'il conduisait aux plaines de Vouillé, si nous offensons saint Martin ? » (Greg. Turon.)

Le plus magnifique témoignage que nous puissions invoquer pour démontrer l'influence et l'étendue du culte rendu au glorieux évêque de Tours, ce sont les innombrables monuments élevés dans toute l'Europe à la gloire de Dieu, sous l'invocation de saint Martin. N'est-ce pas en son honneur que se fit la première exception à une règle, depuis longtemps établie, affermie par les siècles, de ne bénir les édifices sacrés que sous le titre d'un martyr? Quel diocèse en France n'a pas plusieurs églises dédiées sous le vocable de saint Martin de Tours ?

Saint Martin avait à peine rendu le dernier soupir, que son nom était connu dans tout le monde catholique, au rapport de son pieux historien. Dans un livre qui sert de monument littéraire à une époque beaucoup trop décriée, parce qu'elle est trop peu connue, Sulpice Sévère se plaît à faire l'énumération des pays où était répandue la réputation de saint Martin et sa mémoire vénérée. (Sulpit. Sever. *Dialog.* I, 26.)

Combien de miracles se sont opérés au tombeau de saint Martin ! Quelle immense multitude d'hommes de toute condition se sont pressés sous les voûtes de la noble et insigne basilique (1) élevée en son honneur dans la ville de Tours ! On y voit des papes, des empereurs, des rois, des reines, des princes, des seigneurs, des personnages de tous pays, y venir pieusement en pèlerinage. Hélas ! par la cruelle vicissitude des événements humains et par la terrible action des révolutions, le monument de saint Martin a disparu de la cité dont il fit, durant de longs siècles, l'ornement et la gloire, laissant à peine quelques débris. A Marmoutier, où, sur le sol et dans le paysage, les souvenirs antiques sont encore vivants, tout a péri, même les ruines. Mais, par un secret dessein de la Providence, et sans doute pour notre enseignement, dans ces lieux où naguère florissait une abbaye riche et célèbre, le *grand monastère* par excellence, l'établissement religieux le plus ancien des Gaules, antérieur à la monarchie française, nous ne voyons plus aujourd'hui qu'une pauvre crypte creusée dans le rocher, nue et dépouillée comme aux jours où saint Gatien, notre premier évêque, la dédiait à la sainte Vierge, au milieu des persécutions, comme à l'époque où saint Martin y ajoutait une caverne où l'on aperçoit encore les derniers vestiges d'un autel élevé et consacré de ses mains ! Chose déplorable ! le froid oubli des habitants de Tours délaisse dans le plus triste abandon des lieux jadis si chers à nos aïeux : quelques cœurs seulement, fidèles aux nobles traditions de la foi et des temps passés, savent le chemin de la grotte vénérable de Marmoutier; il appartient déjà à l'antiquaire et à l'historien de faire connaître des monuments qui existaient hier dans leur entier, que nos pères ont vu de leurs propres yeux, tant la marche du temps est précipitée, tant la mémoire des hommes absorbés par les soucis du présent perd promptement le souvenir des plus grandes œuvres de la religion et de la patrie !

(1) Dans tous ses actes, l'ancien chapitre collégial de Saint-Martin donne à l'église le nom *de noble et insigne église de Saint-Martin.*

Les cathédrales, qui ont heureusement conservé leurs vitraux peints du XIIIe siècle, Bourges, Chartres, le Mans, etc., présentent dans quelque verrière la légende de saint Martin ; mais nulle part, peut-être, elle n'est aussi complète, ni aussi bien conservée qu'à Saint-Gatien.

L'église métropolitaine de Tours possède encore deux magnifiques verrières destinées à reproduire le même sujet, et il est aisé de se convaincre, à leur aspect, qu'elles ont été pour l'artiste un objet de prédilection, comme dans notre ville le culte du grand saint Martin a toujours été et sera toujours privilégié. L'une de ces verrières, celle que nous allons spécialement décrire, se trouve à l'une des cinq travées de l'abside ; l'autre était placée autrefois dans une des hautes fenêtres rayonnantes du transsept méridional, et se voit actuellement, un peu mutilée, dans la chapelle absidale située à gauche de la chapelle de la Sainte-Vierge. La première est du XIIIe siècle, et appartient au plus beau temps de ce siècle si fécond en œuvres artistiques remarquables. La seconde est du commencement du XIVe siècle, et d'une composition très-distinguée : l'exécution matérielle ne répond pas toujours à l'habile disposition des sujets. C'est un exemple propre à nous faire apprécier la distance qui sépare les meilleures œuvres du XIVe siècle de celles du XIIIe. Nous serons obligés, par la nature même de notre sujet, de comparer les scènes historiques figurées sur ces deux verrières, exécutées à un siècle à peine d'intervalle.

Notre grande verrière de saint Martin, haute de 10 mètres 62 centimètres, large de 2 mètres 40 centimètres, dans trois colonnes séparées par des meneaux en colonnettes, offre un vaste champ où l'artiste a pu facilement déployer les principaux traits de la vie du saint. Chaque colonne présente six médaillons ovales superposés, reliés les uns aux autres par un nœud fort élégant, formé d'une fleur crucifère double, à pétales rouges et

verts, bordés de jaune. La fenêtre comprend donc dix-huit cartouches ou médaillons, sans y joindre trois médaillons circulaires placés dans les trèfles de l'amortissement, où l'on voit l'image de Dieu le Père, avec deux anges tenant des encensoirs en main.

Cette belle verrière a été donnée à l'église métropolitaine par un moine de Corméry, ainsi que nous le lisons dans l'inscription placée au-dessous du donateur : ALB. COR. MZ. *Albinus*, ou *Albo Cormaricensis monasterii* ABBAS (?). Le monastère de Corméry avait été fondé sur les bords de l'Indre et dans une position charmante, par Ithier, abbé de Saint-Martin, en 751. Alcuin, son successeur, avait obtenu de Charlemagne, son royal ami, plusieurs chartes de privilége en faveur du nouvel établissement. Les moines de Corméry restèrent toujours sous la dépendance immédiate du chapitre de Saint-Martin de Tours; ils gardèrent constamment la plus vive dévotion à saint Martin, et il n'est pas surprenant de voir un abbé de cette belle et fervente communauté offrant à l'église-mère une verrière à l'honneur de ce grand saint. Albin ou Albon tient entre ses mains la fenêtre qu'il consacre à la gloire du saint protecteur de son abbaye; il est revêtu de l'habit de l'ordre bénédictin et il porte la crosse, insigne de sa dignité. Il est en posture de suppliant, la face tournée en haut et les regards dirigés vers le Père éternel qui préside à cette majestueuse composition : peut-être regarde-t-il, suivant l'intention de l'artiste, le développement figuré de la légende de saint Martin?

En considérant notre grand vitrail, on a sous les yeux l'abrégé de l'histoire écrite par Sulpice Sévère : saint Martin nous apparaît dans les circonstances les plus mémorables de sa vie, depuis son entrée dans la milice, depuis surtout l'acte si connu de sa charité, qui se passa devant la porte d'Amiens, jusqu'au moment où les Tourangeaux, fiers et heureux d'avoir trompé les Poitevins, conduisent à Tours, sur la Loire, les restes mortels de leur évêque et de leur protecteur.

Par une anomalie que nous ne pouvons expliquer, le personnage principal de la verrière, le sujet de la légende, contre toutes les règles admises et connues, est dépourvu de nimbe aux médaillons 1, 2, 4, 5, 7. Faut-il rejeter sur le compte d'une restauration maladroite, opérée vers la fin du siècle dernier, la disparition de ce signe éminemment caractéristique? Nous inclinons fortement à le faire, quoique dans l'état actuel les plombs ne semblent pas indiquer l'existence du nimbe dans ces médaillons. Dans l'apparition de Notre-Seigneur à saint Martin, au premier panneau de la seconde série, le saint a la tête entourée du nimbe rouge : or ce trait historique suivit immédiatement le partage du manteau ; ce serait donc sans fondement qu'on alléguerait pour raison que Martin étant catéchumène et engagé dans la milice ne devait pas porter encore les insignes de la sainteté. D'ailleurs, sa tête en est encore dépourvue à son ordination (7ᵉ méd.), et à cette époque il avait opéré des miracles de premier ordre, tels que la résurrection d'un mort. On admettra difficilement que les artistes du XIIIᵉ siècle aient commis une si grave omission dans une composition irréprochable sous tous les rapports.

Suivons les médaillons en indiquant les traits historiques qu'ils représentent.

Martin, fils d'un tribun militaire, fut obligé, malgré lui, à l'âge de quinze ans, de prendre les armes, en vertu d'un édit qui portait que les fils des vétérans appartenaient à la milice. Le 1ᵉʳ médaillon nous fait voir l'empereur accompagné d'un soldat, sans doute le tribun dont le fils est à genoux, les mains jointes, prêtant le serment militaire, au moment où il reçoit les armes.

(Méd. 1, 2, 4.) A la porte d'Amiens, Martin, n'étant encore que catéchumène, rencontre un pauvre à moitié nu, auquel il donne la moitié de son manteau. Ce trait est peut-être le plus populaire de toute la vie de saint Martin, et il ne faut pas s'en étonner, puisque Notre-Seigneur lui-même en a fait l'éloge et a voulu, pour ainsi dire, se glorifier devant les anges de cet acte sublime de la charité d'un soldat. Dans une foule de monuments, on a choisi ce fait de préférence pour l'offrir à l'admiration et à l'imitation des fidèles. Dans le vitrail de Tours, les anges n'accompagnent pas la figure du Sauveur : ne serait-ce pas parce que l'artiste aura été inspiré par cette idée de représenter Notre-Seigneur montrant aux chrétiens eux-mêmes assemblés dans l'église le fragment du manteau du généreux catéchumène? Sulpice Sévère raconte ce fait avec une naïveté charmante et en des termes qui font assez connaître que de son temps cette action ne fut pas moins populaire qu'au moyen âge.

« En un certain temps, comme Martin n'avait rien que ses armes et le simple habit de la milice, au milieu de l'hiver, qui était beaucoup plus rigoureux qu'à l'ordinaire, tellement que la violence du froid fit périr plusieurs personnes, il rencontra à la porte de la cité des *Ambianenses* un pauvre privé de vêtements. Celui-ci priait les passants d'avoir pitié de lui, et tous s'en allaient sans avoir compassion de sa misère. L'homme de Dieu comprit que, puisque les autres ne lui prêtaient point assistance, cet acte de miséricorde lui était réservé. Que faire cependant? Il n'avait que la chlamyde dont il était revêtu : déjà il avait employé le reste en œuvres semblables. Il prend le glaive dont il était armé, la coupe par le milieu, en donne une part au pauvre et se couvre de l'autre. En ce moment, quelques-uns des témoins se mirent à rire en voyant son manteau déchiré; mais beaucoup, animés d'un meilleur esprit, gémissaient profondément de n'avoir pas eux-mêmes eu le courage d'accomplir une si belle action, puisqu'ils pouvaient couvrir le pauvre sans se dépouiller eux-mêmes. La nuit suivante, comme il s'était abandonné au sommeil, il vit le Christ revêtu de la part de son manteau dont il avait couvert le pauvre : on lui commande de regarder attentive-

ment le Seigneur et de reconnaître le vêtement qu'il avait donné lui-même. Bientôt il entend Jésus-Christ disant d'une voix distincte aux anges qui l'accompagnaient : « Martin, encore catéchumène, m'a couvert de ce vêtement; » le Sauveur rappelait ainsi ses propres paroles : *Tout ce que vous ferez à l'un de ces malheureux, c'est à moi que vous le ferez*. Il montrait que c'était lui-même qui avait été réellement vêtu dans la personne du pauvre, et pour en donner une preuve éclatante, il voulut bien apparaître avec l'habit que le pauvre avait reçu. » (Sulp. Sever., *Vita B. Mart.*)

(Méd. 5, 6, 7.) A l'âge de dix-huit ans, Martin reçut le baptême, et, malgré ses vœux ardents, il céda aux désirs de son tribun et ne quitta pas immédiatement le service militaire. Cependant il était impatient de secouer pour jamais le joug du monde, et de prendre uniquement et entièrement le joug de Jésus-Christ. Mais son ami le retenait par la promesse de renoncer au siècle quand le temps de son tribunat serait passé.

Ce trait est probablement figuré au 6e médaillon, où l'on voit deux hommes avec la tunique militaire, courte et descendant à peine jusqu'aux genoux : les monstres que l'on aperçoit seraient la représentation des soucis et des embarras du monde qui retenaient encore le compagnon de saint Martin (1). Peut-être aussi pourrait-on reconnaître ici saint Martin dans le désert et combattant contre la tentation du démon?

Le panneau suivant représente saint Martin dans les Alpes, sur le point d'être assassiné par des voleurs. Saint Martin s'était retiré à Poitiers auprès de saint Hilaire, et là il servait Dieu dans le silence et la retraite. Tandis que l'illustre évêque de Poitiers était exilé pour la foi, il conçut le projet d'aller en Pannonie et de convertir à la religion chrétienne son père et sa mère qui étaient retenus dans les ténèbres de l'idolâtrie. Comme il passait les Alpes, des brigands se jetèrent sur lui et ils allaient lui trancher la tête, quand, frappés de son calme devant la mort, ils s'arrêtèrent et le confièrent à la garde de l'un d'entre eux qui, apprenant que ce noble mépris de la vie était inspiré par le christianisme, lui demanda le baptême.

Le peintre-verrier n'a pas suivi exactement ici le récit de Sulpice Sévère, qui se trouve reproduit scrupuleusement dans les vitraux de Chartres et de Bourges. Il met une épée au lieu d'une hache à la main des voleurs, suivant le texte de Paulin de Périgueux (2).

A la suite de l'indication du fait que nous venons de raconter, le P. Cahier, dans le grand ouvrage sur les *Vitraux de Bourges*, s'exprime ainsi : « Si Sulpice Sévère ne disait assez clairement que saint Martin trouva encore son père et sa mère en vie, mais que sa mère seule consentit à embrasser la religion chrétienne, on pourrait croire que la conversion de cette femme est l'objet de la scène qui se passe près d'un tombeau ; et alors le sépulcre indiquerait qu'elle seule aurait revu son fils. Mais avant que l'homme de Dieu fût devenu évêque de Tours, il avait déjà ressuscité deux morts. On peut choisir, bien que cette représentation ne me paraisse cadrer exactement avec aucune des deux narrations laissées par le biographe. »

La verrière de Tours ne permet pas la supposition faite par le savant auteur de la description des vitraux de Saint-Etienne de Bourges : il y a entre le voyage de saint Martin en Pannonie et la résurrection du mort, dans notre légende figurée, plusieurs traits intermédiaires que l'espace trop restreint de la verrière de Bourges a fait supprimer. Quoique nous soyons également embarrassés pour arriver à la détermination précise du miracle de la résurrection représenté à Tours comme à Bourges, nous ne saurions admettre l'ingénieuse hypothèse du P. Cahier; c'est donc bien un trait de l'histoire de saint Martin que le dessinateur a mis en évidence, et non de celle de saint Denis de Paris, ni d'un autre saint, comme semble le croire l'auteur que nous venons de nommer.

Ici se termine la première partie de la vie de saint Martin : il devient évêque de Tours et commence une vie nouvelle, illustrée par ses miracles et plus encore par les prodiges de grâce et de conversion que Dieu opère par ses mains.

(Méd. 8, 9, 10.) L'ordination du saint, préparée par des circonstances admirables, eut lieu dans l'église bâtie par saint Lidoire. La cérémonie est présidée par un évêque, tenant la crosse d'une main, et bénissant de l'autre. Un clerc porte la crosse du nouvel évêque de Tours.

La succession des événements n'est pas suivie avec toute l'exactitude chronologique par le peintre-verrier. Au lieu de discuter ici, hors de propos, des dates et des documents historiques, nous préférons nous en tenir à la légende dont nous suivons le développement. Il faut convenir aussi que le récit de Sulpice Sévère et celui de Paulin de Périgueux ne mentionnent jamais les dates; le premier, dont l'autorité doit surtout être invoquée puisqu'il sert de guide à la narration poétique du second, ne se met pas en peine d'enchaîner tous les faits suivant l'ordre des temps; il se contente de la vérité du fait qu'il rapporte, sans le relier à ceux qui le précèdent ou qui le suivent. Il n'y aurait donc pas lieu d'être étonné en voyant que l'artiste et l'historien ne marchent pas toujours sur les traces l'un de l'autre.

Par amour de la paix et pour faire sur-le-champ révoquer des ordres cruels, saint Martin communiqua avec les Ithaciens. Il réussit auprès de l'empereur, sauva la vie à des malheureux qui allaient être égorgés,

(1) « Nec tamen statim militiæ renuntiavit, tribuni sui precibus evictus, cui contubernium familiare præstabat; etenim transacto tribunatus sui tempore, renuntiaturum se sæculo pollicebatur. » (*Sulp. Sev.*)

(2) *Hostiles gladios, manibus post terga revinctis,*
Risit, et immoto tempsit discrimina vultu.
(De *Vit. B. Mart.* lib. I, Bibl. Patr. VI, 299).

mais ce ne fut qu'en communiquant pendant quelques instants avec des hérétiques. Quoique saint Martin ne voulût pas consentir à souscrire à aucun acte, il se repentit vivement d'avoir cédé aux exigences de Maxime; et souvent il disait à ses disciples que depuis ce temps il sentait en lui une diminution sensible de puissance pour chasser les démons. En quittant la ville de Trèves, triste et repassant dans sa mémoire les circonstances de cette fâcheuse affaire, il s'éloigna de ses compagnons de voyage, et s'étant arrêté pour pleurer dans un lieu sauvage et écarté, dans un lieu couvert de forêts, non loin du village d'*Andethanna*, un ange lui apparut et le consola. « C'est avec raison, dit-il, Martin, que vous êtes affligé; mais vous n'avez pas cru pouvoir agir différemment. Réparez votre vertu; reprenez courage. »

Telle est la manière qui nous semble la plus plausible d'expliquer le neuvième médaillon. Cependant on pourrait proposer une autre interprétation, quoique ce trait se trouvât ainsi trop isolé. A l'aide du vitrail de la chapelle absidale, précédemment indiqué, on arriverait facilement à restituer le fait dans son entier. Valentinien refusait de recevoir saint Martin, parce qu'il était résolu de ne point lui accorder ce qu'il demandait. Le saint évêque de Tours eut recours à ses armes ordinaires : il se mit en prières. Un ange lui apparut et l'engagea à se rendre au palais de l'empereur pour adoucir ce cœur farouche. Saint Martin trouve toutes les portes ouvertes et arrive jusqu'à la chambre de Valentinien, sans que personne s'oppose à son passage. Ce dernier, irrité de cette témérité, reste assis devant l'évêque, sans donner aucun signe de respect. Aussitôt des flammes sortent de dessous son siége et le forcent à se lever devant saint Martin. Cette seconde partie seulement de la légende est représentée à la verrière de la chapelle absidale; la première serait figurée au grand vitrail du chevet. Ce qui pourrait porter à accepter cette interprétation, ce sont les détails mêmes de la composition : saint Martin est étendu sur un lit, et c'est précisément durant son sommeil que l'ange l'exhorte à franchir le seuil du palais; enfin, l'ange est à côté d'une porte qui indique évidemment que la scène ne se passe pas dans une forêt, comme eut lieu l'apparition de l'ange qui consola saint Martin de sa chute.

Le médaillon dixième, représentant la résurrection d'un mort qui sort du tombeau, est difficile à expliquer, comme nous en sommes convenus précédemment. Dans l'Histoire de Sulpice-Sévère, dans les poëmes de saint Paulin ou de saint Fortunat, on ne trouve point que saint Martin ait ressuscité un mort déjà mis au tombeau. Mais peut-être le peintre aura-t-il cru qu'il lui était impossible de mettre convenablement en relief le fait d'une résurrection sans montrer un personnage sortant d'un tombeau.

(Méd. 11, 12, 13.) Les trois faits représentés dans ces trois médaillons sont très-célèbres et très-connus. Saint Martin, dans son zèle à détruire l'idolâtrie, parcourait les campagnes. Il exhortait vivement les habitants d'une certaine bourgade à couper un pin objet d'un culte superstitieux et planté auprès d'un temple d'idoles qu'il venait de renverser. Une immense multitude de païens s'assemble en tumulte, et enfin l'on consent à ce que l'arbre soit coupé, à la condition que l'évêque se placera du côté où il penchera dans sa chute. Saint Martin, plein de confiance en Dieu, accepte la condition avec empressement : l'arbre tressaille sous les coups redoublés de la hache; la foule attend avec impatience ce qui va arriver; les disciples tremblent pour leur maître; saint Martin fait le signe de la croix, et soudain l'arbre, qui menaçait de l'écraser dans sa chute, se redresse et tombe du côté opposé sur les spectateurs qui se croyaient à l'abri de tout danger. Frappés de ce prodige, les habitants se jetèrent aux pieds du saint évêque en demandant le baptême

Saint Martin avait délivré du démon le serviteur du proconsul Tétradius et converti le maître à la religion chrétienne. Il opéra cet exorcisme en posant la main sur la tête du possédé. Dans la même ville où ce prodige avait eu lieu, le thaumaturge, en entrant dans la maison d'un père de famille, s'arrêta tout à coup sur le seuil de la porte, en disant : Je vois un démon à l'intérieur de cette maison. Il lui commanda de sortir; mais le malin esprit s'empara d'un des serviteurs qui se trouvait dans la maison. Le malheureux grinçait des dents et déchirait ceux qui se trouvaient à sa portée. La maison fut dans un trouble inexprimable; les serviteurs s'enfuyaient de tous côtés. Martin se dirige vers le furieux et lui commande de s'arrêter. Comme il grinçait toujours des dents et qu'il ouvrait une bouche menaçante, Martin plaça les doigts dans sa bouche, en défiant le pouvoir du démon. Alors celui-ci, tourmenté violemment et ne pouvant sortir par la bouche où étaient les doigts de l'homme de Dieu, prit la fuite, au milieu d'un accès de rage, par la voie qui convenait le mieux à l'esprit immonde (1).

Le peintre-verrier n'a pas été effrayé dans la représentation de cette singulière délivrance au vitrail de la chapelle absidale : à la grande verrière l'artiste a traité son sujet avec plus de délicatesse. Le groupe qui considère l'action de saint Martin est admirable d'expression : on lit dans la posture et la physionomie les sentiments qui dominent dans l'âme.

(1) *Ne violet digitos suspendit bellua rictus,*
Et manibus tangi timuit qui dente voraret,
Qui dum intra obsessum pœnis ageretur acerbis,
Nec tamen ob digitos exire per ora liceret :
Fœda ministerii fœdus vestigia linquens,
Sordidus egreditur qua sordibus est via fluxu.
Tale iter arreptum sic te decet ire, viator !
(Fortunat. *de Vit. S. Martini.*)

Sulpice-Sévère ne donne pas des détails moins explicites sur cet exorcisme.

Le groupe suivant, représentant la messe de saint Martin, rappelle un des plus beaux actes de charité du saint. Comme autrefois à la porte d'Amiens, il se dépouilla de ses vêtements pour couvrir la nudité d'un pauvre. Au moment de commencer la messe, durant la froide saison, il ne put résister aux prières d'un malheureux qui se plaignait de la rigueur de l'hiver, et il commanda à son archidiacre de lui donner un habit. L'archidiacre n'obéit pas; et le saint évêque, cédant aux instantes réclamations du mendiant, lui remit son propre vêtement. Cependant la foule réunie à l'église attendait l'arrivée de saint Martin, quand celui-ci rappela au clerc infidèle que *le pauvre de Jésus-Christ avait besoin d'un vêtement*, il parlait de lui-même. L'archidiacre mécontent sortit brusquement, acheta un habit de l'étoffe la plus grossière, et le jeta aux pieds de l'évêque. Le saint se couvrit de cette tunique trop étroite, qui laissait ses bras à découvert, et monta à l'autel, cachant sa nudité sous sa chasuble. Mais à l'offertoire ou à l'élévation, Dieu, voulant témoigner de la manière la plus éclatante en faveur de la charité du pontife, fit apparaître une flamme légère qui flottait autour de sa tête sans brûler sa chevelure, symbole du feu divin de la charité qui brûlait dans son cœur. Toute la multitude vit le prodige et en loua hautement le Seigneur.

Le peintre-verrier a interprété le fait d'une manière particulière et l'a exprimé d'une façon très-remarquable. Le mode de représentation du même fait est identique à nos deux verrières de Tours. Un ange apparaît au-dessus de la tête de saint Martin, et laisse échapper de ses mains des rayons lumineux qui se dirigent vers les mains élevées de l'évêque; les bras nus du saint et la posture des assistants ne laissent pas subsister la moindre incertitude sur le motif de cette scène. Il serait difficile de trouver une composition plus naïve et en même temps plus expressive.

(Méd. 14, 15.) « Martin, dit Sulpice-Sévère, tomba un jour par hasard du haut d'un escalier, et le corps couvert de blessures, était étendu à demi-mort dans sa cellule, tourmenté de douleurs cruelles. Pendant la nuit un ange lui apparut, toucha ses membres blessés et les oignit d'une huile salutaire. Il fut si parfaitement guéri, que le lendemain il ne paraissait pas qu'il eût rien souffert la veille. »

Tel est le sujet que nous montre le 14ᵉ médaillon : le peintre a rendu la scène plus animée. Le démon, caché sous l'escalier, saisit saint Martin avec un croc recourbé et le précipite du haut de l'escalier. Au moment où le saint, la tête renversée en bas, va se briser en tombant, un ange le soutient par le milieu du corps et prévient les dangers de la chute. Le récit de Sulpice-Sévère est plutôt interprété que reproduit. Du reste, cette manière de représenter ce trait historique semble avoir prévalu, puisque, dans la verrière du XIVᵉ siècle, nous retrouvons le même mode de figuration (1).

Le groupe suivant représente une apparition, comme saint Martin en voyait fréquemment. Ecoutons encore Sulpice-Sévère. Dans son second dialogue, *des Vertus de saint Martin*, il dit qu'en sa présence, un de ces prodiges s'opéra au monastère de Marmoutier. « Je vous l'avouerai, dit Martin ; mais je vous prie de ne pas divulguer ce fait : j'ai vu Agnès, Thècle et Marie. En même temps, ajoute l'historien, il nous dépeignit le visage de chacune de ces glorieuses habitantes du paradis, et nous fit connaître de quels ornements elles étaient parées. Il nous avoua que cette vision se renouvelait assez fréquemment, et il confessa encore qu'il était souvent visité par saint Pierre et saint Paul (2). »

Les trois médaillons supérieurs contiennent la fin de l'histoire de saint Martin. Le saint évêque s'était rendu à Candes pour apaiser la discorde qui s'était mise entre les clercs de cette église. Mais, sentant sa mort approcher, il se fit transporter dans le *diaconicum*, et là il rendit le dernier soupir, entouré de ses disciples. Les derniers moments du grand évêque de Tours furent dignes de sa vie tout entière. L'histoire ecclésiastique ne nous a rien laissé de plus touchant, ni de plus sublime. Les pages où Sulpice-Sévère raconte cette fin glorieuse sont les plus belles de son livre, et on ne peut les relire sans éprouver une vive émotion. Chaque année, quand, dans l'office de l'octave de la fête de saint Martin, nous revoyons ces lignes que nous avons lues tant de fois et toujours avec un nouveau charme, quel est le prêtre qui ne sent ses larmes prêtes à couler? « Seigneur, disait notre saint évêque en présence de ses disciples, dont nous nous glorifions d'être les successeurs et les héritiers, Seigneur, je ne refuse pas le travail, si je suis encore nécessaire à votre peuple : que votre volonté soit faite. » Mais nous devons résister à copier ici ces pages magnifiques; elles sont gravées dans la mémoire et dans le cœur de tous les chrétiens.

Le groupe suivant nous retrace le fait dont saint Grégoire de Tours nous a donné le touchant et poétique récit. Les Poitevins disputaient aux Tourangeaux la possession du corps du saint évêque de Tours : ils faisaient chaleureusement valoir leurs droits. Mais évidemment les prétentions des Poitevins étaient injustes; aussi les Tourangeaux crurent-ils pouvoir les tromper, persuadés qu'il n'y avait de leur part nulle injustice à s'assurer la conservation d'un bien précieux dont ils avaient la propriété. Fatigués de leurs discussions, les habitants de Tours et de Poitiers avaient remis au lendemain la fin de leur différend : mais pendant la nuit,

(1) La légende dit que le démon semait des noix sous les pieds de saint Martin pour le faire trébucher et lui faire perdre patience.

(2) Sulp.-Sev. Dialog. II, *de Virtutibus B. Martini*, versus finem.

ceux de Tours, plus vigilants que ceux de Poitiers, enlevèrent le corps de leur évêque, le firent passer par une fenêtre de l'église et le descendirent sur la Vienne, rivière qui, en cet endroit, a son embouchure dans la Loire. Dès la pointe du jour, les Poitevins furent éveillés par le chant des cantiques de joie dont les Tourangeaux remplissaient les airs en conduisant vers leur ville les dépouilles sacrées de saint Martin.

Ici se termine notre verrière; mais celle de la chapelle absidale nous donne encore la sépulture de saint Martin, représentée en deux médaillons séparés. Sur l'un on voit le corps du saint porté sur les épaules de plusieurs clercs : en avant du convoi funèbre marchent quatre personnages dans l'attitude du regret et de la douleur. Auprès de la tête du saint évêque, un clerc porte la croix archiépiscopale; dans l'autre le saint est mis au tombeau, et tout à côté de lui un clerc, la tête appuyée sur sa main en signe de tristesse, tient la croix métropolitaine. La cérémonie de la sépulture est présidée par un évêque tenant la crosse d'une main et bénissant de l'autre. A côté de cet évêque, un clerc porte encore une croix archiépiscopale. On reconnaît aisément sur ce monument, comme on le voit aussi à Milan sur l'autel de Wolvinius, la figure de saint Ambroise assistant aux funérailles de saint Martin. Il s'agit ici, pour nous, moins de discuter le fait historique que de constater la croyance générale de cette époque. Nous savons bien qu'on a nié la présence de l'évêque de Milan aux funérailles de l'évêque de Tours; mais nous savons aussi que cette négation, assez mal appuyée, est contraire à la tradition constante de deux Eglises antiques et vénérables, l'Eglise de Tours et l'Eglise de Milan (1).

LEVÉES (Pierres). — Monuments druidiques consistant en pierres plantées verticalement en terre et formant des espèces de grossiers obélisques. *Voy.* Menhir.

LIAISON. — On a quelquefois employé le mot *liaison*, dans son acception la plus générale, pour désigner l'harmonie qui doit régner entre les différentes parties d'un grand édifice. C'est ainsi que l'on dit qu'il y a *liaison* entre tous les membres de tel monument, pour marquer qu'ils sont tous unis dans de bonnes proportions.

Nous avons développé ailleurs les réflexions relatives à cet important objet.

En terme de construction, on appelle *liaison* la manière d'arranger et de lier les pierres, les briques et les différents matériaux qui servent à bâtir, en sorte qu'elles soient posées les unes sur les autres, de niveau, et que les joints soient établis régulièrement.

On dit que des pierres ou des briques sont posées en *liaison*, lorsque leurs joints verticaux ne sont jamais placés les uns au-dessus des autres : c'est l'*opus insertum* des anciens. *Voy.* Appareil.

La *liaison à sec* est la manière de poser les pierres sans mortier ni ciment. Les plus grands édifices de l'antiquité ont été bâtis avec des quartiers de rocher d'une grandeur extraordinaire, comme dans les monuments cyclopéens ou pélasgiques.

Liaison signifie encore les substances qui servent à unir deux pierres; on dit : *Liaison de ciment, liaison de mortier*. C'est ainsi que les constructions du moyen âge se font remarquer par d'excellentes liaisons de ciment. Elles sont épaisses, formant coussinet, et contribuent beaucoup à la très-grande solidité des édifices de cette époque.

LICE ou LISSE, tapisseries de Haute-lice ou de Basse-lice (*Voy.* ces mots).

LICHAVEN. — Les lichavens ou trilithes sont des monuments druidiques. Ils représentent, par leur disposition, des espèces de portes, ce qui les a fait appeler *Antas* par les Portugais. Dans chaque lichaven, il y a nécessairement trois pierres : deux sont posées verticalement, à peu de distance l'une de l'autre, et en supportent une troisième horizontalement posée comme une architrave. On a pensé que c'étaient des espèces d'autels d'oblation. On a signalé le trilithe de Sainte-Radégonde, dans le Rouergue, et la *Pierre-frite*, près de Maintenon. On en voit plusieurs dans le célèbre *Stone-Henge*, en Angleterre.

Selden, *de Dis Syris*, les décrit ainsi : *Lapides fani merkolis sic dispositi erant, ut unus hinc, alter illinc, tertius super utrumque* collocaretur.

LIERNE. — On appelle *lierne* les nervures dans une voûte d'ogive, qui, de la clef de cette voûte, aboutissent à la jonction des tiercerons. Les deux *liernes* forment une croix dont la clef est le centre. Les *liernes* et les *tiercerons* ne se voient pas avant la seconde partie du XVe siècle. Cependant, dans certains monuments du XIIe siècle, on trouve des liernes qui, partant du point d'intersection des croisées d'ogive, vont jusqu'aux clefs des arcs-doubleaux et des formerets. Pour les distinguer des autres, on pourrait les nommer *grandes liernes*.

On nomme *lierne*, dans la charpenterie, toute pièce de bois posée horizontalement dans un comble d'un poinçon à un autre. On appelle aussi *lierne* toute pièce de bois courbe suivant le pourtour d'un dôme ou d'une coupole qu'on pose de niveau et à différentes hauteurs, où elles sont assemblées à tenons et à mortaises, avec les chevrons courbes.

LIERRE. — On rencontre souvent des feuilles de lierre dans l'ornementation des édifices du moyen âge. *Voy.* Flore murale.

LIEUX désignés par des noms de saints, d'une origine inconnue. — M. Rossignol a publié récemment une intéressante histoire de l'abbaye de Saint-Seine, et a décrit les peintures curieuses qui décorent l'ancienne

(1) Voyez à ce sujet un livre curieux de René Ouvrard, chanoine de Saint-Gatien de Tours, intitulé : *Défense de l'ancienne tradition des Eglises de France*; Paris, 1678.

église du monastère. A propos du saint personnage qui a donné son nom à cet établissement religieux, *Sequanus*, M. Rossignol, en s'autorisant d'un passage très-formel d'Ausone, démontre que les familles vouées au sacerdoce des divinités locales empruntaient volontiers leurs noms à ces mêmes divinités : *Sequanus* appartenait sans doute à une famille de prêtres qui desservaient le temple de la déesse *Sequana*, et c'est ainsi que l'abbaye de Saint-Seine s'est trouvée placée à la source de la *Seine*. Nous ne nous souvenons pas, dit M. Le Normand dans son *Rapport fait à l'Académie des inscriptions et belles lettres au nom de la commission des antiquités de la France* (16 août 1850), d'avoir vu nulle part cette observation, qui peut servir de réponse aux conjectures de certains touristes, surpris de rencontrer en Italie le *pozzo di Santa-Venere*, et d'autres accouplements de mots aussi suspects en apparence.

LIMBE. — Des auteurs anciens se servent de ce mot dans le sens de Nimbe ou d'Auréole (*Voy.* ces deux mots).

LINTEAU. — Le linteau est formé d'une pierre ou d'une pièce de bois placée horizontalement sur la partie supérieure d'une baie et appuyée latéralement sur les jambages. Quelquefois le linteau de pierre n'est pas d'une seule pièce; il est alors composé de claveaux ou pierres cunéiformes. Lorsque le linteau est destiné à supporter un poids trop lourd, on établit au-dessus un arc de décharge qui déverse le poids sur les côtés.

L'usage du linteau aux portes s'est maintenu durant tout le moyen âge, malgré l'emploi des arcades soit à plein cintre, soit à ogive. Mais ce linteau n'est pas une pièce simple, motivée seulement par la solidité. On y trace des ornements variés. Les angles sont adoucis par des écoinçons; et on voit de ces écoinçons fort élégamment travaillés dans les monuments du XIIIe siècle.

LIONS AU PORTAIL DES ÉGLISES. — Le porche ou le portail des églises a été anciennement décoré de figures de lion sculptées en relief : ces figures soutiennent ordinairement des colonnes qui sont posées sur leur dos. Par plusieurs chartes fort anciennes, on voit que la justice ecclésiastique se rendait souvent à la porte des églises et *inter leones*. La présence de ces animaux, emblèmes de la force et du courage, était certainement symbolique; mais la véritable signification en est néanmoins difficile à indiquer.

Il y a des lions au porche méridional de la cathédrale du Mans. Ce porche est du XIIe siècle et chargé d'ornements nombreux, curieusement exécutés. Il en existe dans un grand nombre d'autres églises en France. M. de Caumont en a observé également dans plusieurs églises de l'Italie

Ces lions, lorsqu'ils appartiennent à la période romano-byzantine, offrent une physionomie particulière, une tête allongée et une encolure qu'on pourrait comparer à celle des ours blancs. A Plaisance, les lions qui ornent le péristyle de la cathédrale, dédiée à la sainte Vierge, sont en marbre rouge et d'un seul bloc. Ils écrasent sous leurs pattes antérieures, l'un un serpent qui fait des efforts pour se dégager et pour mordre, l'autre un quadrupède à tête de bélier.

Derrière la cathédrale de Reggio se trouve l'église de Saint-Prosper, en avant de laquelle on voit quatre lions, deux gros et deux moindres, dont l'attitude et l'encolure sont bien différentes de celles des lions de la période romano-byzantine, dont nous venons de parler. Au lieu d'être couchés, ils sont assis et appuyés sur leurs pattes antérieures. Une inscription gravée sur les piédestaux apprend que le frontispice de l'église de Saint-Prosper et les lions qui le décorent sont dus à un sculpteur de Reggio, nommé Gaspard Biso, et que l'église fut consacrée, ayant les lions au portail, en 1504. Mais le frontispice actuel de l'église a été refait, et les lions qui portaient autrefois sur leur dos les colonnes du portail, servent seulement aujourd'hui de bornes, en avant de l'église.

L'église de Saint-Augustin et Saint-Jacques, à Bologne, présente un portail à colonnettes en marbre rouge qui paraît être du XIIIe siècle. Les deux colonnes extérieures reposent sur des lions de moyenne grandeur, qui ont été tournés l'un vers l'autre pour tenir moins de place. L'un de ces lions tient dans ses pattes un serpent qui lui mord le poitrail; l'autre écrase un bélier.

Le portail latéral du nord, à la cathédrale de Foligno, est à plein cintre et orné de rinceaux en marbre blanc admirablement sculptés. Deux lions en marbre rouge sont incrustés dans les pilastres. Le lion qui est du côté gauche écrase un serpent dont le corps ressemble à celui d'un lézard; il se retourne et mord la lèvre inférieure du lion.

LISSE. — En architecture, on dit qu'une partie est *lisse*, quand elle ne reçoit ou n'est propre à recevoir aucun ornement, comme les faces d'une architrave, le fût des colonnes qui ne sont pas cannelées, etc.

LISTEL. — Le *listel* ou *listeau* est une petite moulure carrée et unie qui couronne ou accompagne une autre moulure plus grande, ou qui sépare les cannelures d'une colonne ou d'un pilastre. C'est la même chose que le *filet*. On dit encore *réglet, ceinture, bandelette*. les menuisiers l'appellent *mouchettes*

LITHOSTROTOS.—En grec, on désignait sous ce nom la mosaïque qui consistait en morceaux de marbre d'une certaine grandeur. Les Latins appelaient cette espèce de mosaïque *opus sectile* ou *lapidipavium*. Ce mot se trouve dans l'Evangile selon saint Jean, chap. XIX, vers. 13. C'était le lieu où Pilate rendait la justice. Pour avoir une explication plus ample du mot *lithostrotos* et sur la mosaïque de marbre qu'il désigne, on consultera Pline, lib. XXXVI, cap. 25. Spon, dans ses *Recherches cur. de l'antiquité*,

dissert. II, dit que ces sortes de mosaïques commencèrent à Rome sous Sylla, qui en fit faire une à Préneste, dans le temple de la Fortune, environ 170 ans avant la naissance de Jésus-Christ.

LITRE.—Dans les églises, dit M. le baron de Girardot, le patron avait autrefois le droit de *litre*, appelé par les anciens auteurs : *vitta lugubris, zona funebris, ligatura funebris, litura*. Deux coutumes seulement en parlent, celle de Tours et celle de Loudun. Dans cette dernière elle est appelée *litre*. On la désignait aussi sous le nom de *ceinture funèbre*. La litre est une bande de peinture noire, qui fait le tour d'une église ou d'une chapelle, à l'intérieur ou à l'extérieur, en signe de deuil, et sur laquelle sont peintes en divers endroits les armoiries de celui en l'honneur de qui elle est faite. Mareschal, auteur d'un traité des droits honorifiques des seigneurs dans les églises, blâme avec une juste indignation ceux qui, pour ne pas interrompre cet orgueilleux insigne, ne craignaient pas de noircir les images des saints peintes sur les murailles, et les croix de consécration. Plus d'une peinture intéressante a dû disparaître ainsi.

Le patron d'une chapelle annexée à une église pouvait y faire peindre une litre, mais à l'intérieur seulement et sans dépasser les limites de la chapelle. Au contraire, le patron de l'église pouvait faire peindre sa litre jusque dans l'intérieur des chapelles, au-dessus de celles de leurs fondateurs, même gentilshommes, qu'ils fussent ou non ses vassaux.

La largeur de la litre ne devait pas dépasser 2 pieds ; celles des princes seules pouvaient aller jusqu'à 2 pieds et demi. Sur ces dernières les armoiries pouvaient être peintes de 24 en 24 pieds ; celles des autres seigneurs devaient être plus espacées *pour qui veut observer la décence*, dit Mareschal.

Quand on retrouve les traces d'une litre qu'on a de la peine à reconnaître, ce qui arrive souvent aujourd'hui, il est essentiel de faire attention au timbre. Il n'y avait que les princes et les premiers officiers de la couronne qui pussent faire peindre le heaume et timbre de leurs armes à pleine face et de front ; tous les autres devaient les faire représenter de profil. Les nobles qui avaient fait profession des armes pouvaient avoir le heaume entr'ouvert; pour les autres, il devait être clos.

On fit encore usage de litres en velours, drap, serge ou futaine, qui se pouvaient mettre au dedans seulement des églises. Elles étaient surtout usitées dans les villes, pour les personnes de qualité ou chargées d'offices importants. Elles ne pouvaient rester plus d'un an et un jour; après le service du bout de l'an, elles appartenaient à la fabrique. On pourrait être trompé par des représentations de cérémonies funèbres, soit en miniatures, soit en gravures ; il faut regarder attentivement si la litre paraît peinte sur la muraille ou seulement attachée comme une étoffe.

Pour les personnes nobles qui n'avaient pas le patronage, on pratiquait quelquefois un autre usage : c'était de faire une litre au-dessus des bancs qu'elles occupaient. Sur cette litre on apposait des armoiries peintes sur carton ou papier, qu'on enlevait au bout de l'année. Cette coutume et celle de porter des écussons peints aux services funèbres ont été longtemps conservées.

Il peut arriver qu'on rencontre dans une église deux litres différentes, une de chaque côté. C'est le cas où le droit de patronage est divisé en deux. Si la division avait lieu dans la famille du fondateur, la branche aînée mettait sa litre à droite et la puînée à gauche; ou bien les armoiries étaient alternées sur la même litre ; ou enfin les deux litres étaient superposées. Quelquefois avec la litre du patron on trouve celle du haut justicier ; mais cette dernière est toujours au-dessous. On a même vu celle du bas justicier, et par conséquent trois litres superposées, comme dans l'église paroissiale d'Auch. Cet usage était contraire à l'ordonnance de 1539 pour la Bretagne, et d'Argentré, Mareschal, Bacquet, sont d'avis que la jurisprudence avait étendu l'empire de cette ordonnance à tout le royaume. Loiseau, dans son *Traité des seigneuries*, se range à regret au même avis. Les établissements religieux, lorsqu'ils avaient acquis le patronage, pouvaient faire peindre leurs litres.

Le chœur réservé aux patrons l'était aussi pour leurs armoiries, qui seules pouvaient y être sculptées, peintes sur les murs ou les verrières. Un arrêt du parlement de Rouen (14 mai 1607) juge que les armoiries des gentilshommes habitant la paroisse, autres que des patrons, encore que le patronage appartienne à l'église, doivent être effacées et ôtées du chœur, ainsi que leurs bancs.

Toutes les fois qu'on veut connaître le patron d'une église, le moyen le plus facile et le plus sûr d'y arriver est de chercher quelle était la famille qui présentait au bénéfice : cette famille est à coup sûr celle du patron. Lorsqu'une autre personne donnait à une église un autel, un tableau, un calice, des ornements et vêtements sacerdotaux, une cloche ou tout autre objet, même pour être mis ou porté au chœur, il ne pouvait lui être interdit d'y faire peindre ou graver ses armes. *Voy.* FUNÈBRE, HERSE, FUNÉRAIRE. On peut consulter à ce sujet les *Annales archéol.*, tom. III, pag. 92.

LOBE. — On se sert fréquemment de ce mot dans la description des édifices de la période romano-byzantine et surtout de la période ogivale, pour désigner des segments de cercle, tels que ceux qui entrent dans la formation des trèfles où il y en a trois, des quatrefeuilles, où il y en a quatre, des rosaces, où il y en a cinq ou six. Il y a des arcs qui sont, à leur intrados, *trilobés* ou *multilobés*. Lorsque les lobes, au lieu d'être saillants, sont découpés en creux, on les appelle *contre-lobes*, selon la terminologie proposée par le Comité historique des arts et monuments.

LOGE. — Petite tribune ou galerie couverte, décorée de colonnes ou d'arcades,

ouverte à l'extérieur d'un édifice. Quelques-unes de ces loges que l'on remarque à des églises, semblent avoir été disposées pour servir de tribunes pour certaines allocutions ou publications. Il en est aussi au-devant de quelques églises, où l'on chantait autrefois, à certaines époques de l'année, devant le peuple assemblé au dehors, des hymnes ou doxologies. Quelques-unes en ont retenu le nom de galerie ou tribune du *Gloria*. Les détails qui précèdent sont empruntés à M. Smith, *l'Architecte des monum. relig.*, pag. 387.

LOGE. — On a employé anciennement ce mot pour signifier une église : il y a en Bretagne beaucoup de vestiges de cet ancien usage : *Log-Christ*, *Log-Mazé*, *Log-Maria*, *Log-Geldas*, etc. Du Cange dérive ce mot de la basse latinité, *logia*, *logea* ou *lorgea*, qui a la même signification.

LOMBARD (Style). — L'architecture romano-byzantine reçut diverses dénominations, de la part des historiens, avant que la critique archéologique fût bien établie. En Italie et surtout dans l'Italie septentrionale, on appelait *lombards* tous les monuments à plein cintre qui remontaient à une antiquité reculée et qui semblaient appartenir aux premiers siècles du moyen âge. L'expression *d'architecture lombarde* a été abandonnée depuis longtemps, en tant qu'on voulait l'appliquer généralement à tous les édifices de la période romano-byzantine. Mais, peut-elle être gardée pour désigner une certaine classe de monuments élevés sous la domination des Lombards ? Cette question a été étudiée par M. le comte Cordero de San-Quintino, dans un ouvrage intitulé : *Dell italiana architettura durante la dominazione lombarda*. Eclairé par le caractère architectural des monuments prétendus lombards, M. de San-Quintino démontre, à l'aide de l'érudition, l'origine véritable de ces édifices. L'auteur examine d'abord le monument que citent en premier lieu ceux qui reconnaissent un style lombard proprement dit, Saint-Michel de Pavie, l'ancienne capitale des Lombards.

Sans doute les Lombards firent construire à Pavie, vers la fin du IVe siècle, une église consacrée à saint Michel. Mais ce qui a échappé à Séroux d'Agincourt, à M. Malaspina, auteur du *Guide de Pavie*, et à M. de Rosmini, dans son *Histoire de Milan*, c'est que, en 924, les Hongrois réduisirent la ville en cendres, et que, dans cet affreux incendie, quarante-trois églises furent brûlées ; c'est que, en 1004, un nouvel incendie consuma ce qui restait de l'ancienne ville de Pavie, et entre autres monuments, détruisit le palais qui était contigu à l'ancienne église de Saint-Michel.

Après avoir démontré par d'autres preuves non moins convaincantes que l'église lombarde de Saint-Michel n'avait pas pu survivre au Xe siècle, M. de San-Quintino appuie, par des faits et des raisonnements sans réplique, l'opinion qui place la construction de l'église actuelle vers la fin du XIe siècle, de 1050 à 1100 ; il fait remarquer qu'on l'appelle Saint-Michel-Majeur, sans doute pour la distinguer de l'ancienne, qui était moins grande et moins belle.

Cette partie de l'ouvrage de M. de San-Quintino, où il discute les faits historiques, et où il démolit pièce à pièce les assertions de Séroux d'Agincourt, qui s'est fait, à ce sujet, l'écho des traditions de l'Italie, est un vrai modèle de discussion et de critique archéologique.

Ce n'est point à Pavie, ce n'est ni à Spolète, ni à Bergame, ni à Vérone, que M. de San-Quintino est parvenu à découvrir des monuments construits sous la domination des Lombards, et conservés à peu près dans leur état primitif, c'est seulement à Lucques et à Turin. Les archives de Lucques, par une sorte de miracle, n'ont jamais été ni brûlées, ni pillées ; elles sont complètes et remontent, presque jour par jour, jusqu'au VIe ou Ve siècle de notre ère. Or, il est deux églises dont on peut suivre l'histoire dans ces archives, et qui, d'après leur témoignage, sont encore aujourd'hui, sauf quelques modifications de détails, telles qu'elles étaient quand les Lombards les élevèrent. Ces deux églises sont Saint-Michel et Saint-Fridien. Toutes deux portent les caractères du style romain bâtard : ce sont deux basiliques à peu près dans le genre de Saint-Clément, à Rome. Enfin, le palais *del Torre*, à Turin, doit, selon M. de San-Quintino, appartenir à l'époque lombarde, et les preuves qu'il en donne, quoique moins satisfaisantes que celles qu'il a tirées des archives de Lucques, relativement aux deux églises de cette ville, doivent cependant laisser peu de doutes.

En résumé, le travail de M. de San-Quintino constate un fait qui ne saurait maintenant être contesté ; c'est que les Lombards n'apportèrent point en Italie et ne découvrirent point, après leur conquête, un système particulier d'architecture ; qu'ils n'ont jamais employé d'autre mode de construction que celui qu'ils avaient trouvé en usage en Italie ; que ce mode de construction n'était autre que celui des anciens Romains, altéré et corrompu comme il l'était déjà dans les siècles précédents ; enfin, que ce n'est point au temps des Lombards, mais aux XIe et XIIe siècles que doivent être attribués la plupart des beaux édifices religieux qu'on admire dans la haute Italie.

LORRAINE (Croix de). C'est une croix à double croisillon, comme la croix archiépiscopale. Il y a plusieurs églises, comme celle de Saint-Quentin, en Vermandois, dont le plan géométral figure la croix de Lorraine.

LOSANGE. — Les losanges simples ou enchaînés sont un des ornements employés par l'architecture romano-byzantine dans la décoration des plates-bandes. On rencontre assez fréquemment des losanges entaillés en creux sur les corniches.

LUNETTE DE VOUTE, ou Voute en lunette. — En architecture, une *lunette* est

une baie cintrée qui traverse les reins d'une voûte en berceau, et qui, par conséquent, est beaucoup moins profonde à sa partie inférieure qu'à sa partie supérieure. Les voûtes d'arête sont ordinairement formées par quatre lunettes.

On nomme aussi quelquefois *lunette* une petite ouverture ménagée dans la flèche d'un clocher, pour donner de l'air à la charpente.

LUSTRES. — Les lustres employés dans les églises, au moyen âge, étaient des cercles ou couronnes de lumière. (*Voy.* Couronne *de lumière.*) Ce n'est qu'à partir du XVIIe siècle que s'introduisit l'usage des lustres à verroterie. Ces lustres sont peu convenables dans nos églises, et le bon goût tend chaque jour à les en faire disparaître.

LUTRIN. — Le *lutrin* est un meuble qui se place dans le chœur pour servir à soutenir le livre des leçons, ou l'Antiphonaire pour le chant des antiennes.

Les lutrins ont été souvent exécutés en bois et souvent aussi en cuivre. Il en subsiste encore, de ce dernier genre, de beaux modèles. A Aix-la-Chapelle il y a un pupitre du XIVe siècle qui sert de lutrin. Il est orné de plusieurs légers contreforts, avec des moulures nombreuses en style flamboyant. Un globe est surmonté d'un aigle, les ailes éployées.

A Hal, près de Bruxelles, est un lutrin du XVe siècle, consistant en une tige hexagonale avec des contreforts sur trois des côtés, lesquels contreforts, appliqués sur les angles, sont reliés à trois contreforts isolés, par des meneaux et un arc-boutant renversé, finement exécutés. Les contreforts extérieurs s'appuient sur des lions et sont surmontés de statuettes d'anges. Le sommet de la tige est couronné de beaux créneaux, au centre desquels est un globe surmonté d'un aigle aux ailes étendues.

A Tirlemont, il y a un lutrin de cuivre semblable à celui que nous venons de décrire. Il y en a un autre à Léau, à peu de distance de Tirlemont.

Un lutrin que l'on croit avoir appartenu à la grande église de Louvain, fut donné à l'église de Saint-Chad, à Birmingham, par Jean, seizième comte de Schrewsbury, et il existe encore dans le chœur de cette même église. Quoique l'exécution en soit grossière, ce n'est pas moins un des plus curieux monuments du genre que nous possédions, à cause de l'ensemble du dessin. De la base qui est triangulaire s'élèvent trois pinacles extérieurs unis à trois contreforts en éperons par des moulures flamboyantes. La décoration principale consiste en une image de la sainte Vierge tenant l'Enfant Jésus, avec les trois mages à genoux. Le globe sur lequel l'aigle s'appuie est posé au milieu d'une couronne de créneaux. La base du lutrin qui est lourde et massive pose sur trois lions couchés.

L'aigle que l'on rencontre constamment aux vieux lutrins y fut placé pas allusion à saint Jean l'Evangéliste, et on ne le mettait primitivement qu'au lutrin où l'évangile devait être chanté à la messe.

Parmi les plus remarquables lutrins en cuivre qui subsistent encore en Angleterre, nous devons mentionner celui de Norwich, celui du collége du roi, à Cambrigde, surmonté d'une charmante image. A la chapelle du collége Merton, à Oxford, il y a aussi un double lutrin du XVIe siècle.

Dans les tableaux des maîtres des anciennes écoles, on voit de jolis modèles de lutrins ornés, devant lesquels le diacre lit l'évangile, où les chantres se tiennent devant l'antiphonier.

Quelquefois on fit des lutrins en fer et en bois. Un des plus gracieux ouvrages de ce genre, orné de trèfles, se trouve à la cathédrale de Rouen, et un autre dans le baptistaire de Hal, près de Bruxelles.

M

MACERIA. — C'est le nom d'un appareil formé de gros blocs de pierre posés à sec, sans mortier. *Voy.* Appareil. Dans d'anciens écrits, le mot *maceria* est employé comme synonyme de *castrum.*

MACHICOULIS ou Machecoulis. — Sorte de balcon, soutenu par des consoles qui laissent entre elles un intervalle percé d'une ouverture par laquelle on pouvait jeter sur les assaillants, des pierres, du sable brûlant, de l'eau bouillante, de la poix bouillante.

Il y a des exemples de mâchicoulis qui remontent au XIIe siècle; mais ils ne furent communs qu'au XIVe. Au XVe siècle, on voit des mâchicoulis qui, par leur élégance, servaient plus à la décoration des édifices qu'à leur défense. C'est, en effet, qu'à partir de cette époque les moyens d'attaque et de défense des châteaux fortifiés ayant été changés, la disposition des anciennes fortifications dut nécessairement se modifier. Ce qui était autrefois indispensable devint bientôt un simple motif d'ornementation.

C'est surtout au sommet des tours que l'on établissait les machicoulis. On connaît quelques églises de la période romano-byzantine qui ont eu leurs murailles crénelées et garnies de machicoulis. Nous nommerons seulement ici la belle église de Candes, au confluent de la Vienne dans la Loire, au diocèse de Tours. Il y eut également quelques églises de la première époque ogivale qui reçurent cette espèce de moyens de défense. Mais, en général, les édifices religieux, en France, ne furent pas fortifiés, comme ils ont pu l'être dans d'autres pays.

MAÇON. *Voy.* Œuvre. — Nous donnons, sous le nom de *Maîtres de l'œuvre*, quelques détails sur les ouvriers qui ont travaillé à la construction des monuments religieux. *Voy.* Architecte. Nous avons aussi placé sous ce mot des réflexions sur le même sujet. *Voy.* encore Artiste. M. J. Renouvier et M. A. Ricard ont publié un curieux livre

intitulé : *Des maîtres de pierre de Montpellier*. On y trouve de bons renseignements sur les ouvriers tailleurs de pierre, leurs corporations, leurs travaux, leur organisation, leur salaire, etc., etc., dans le midi de la France. Nous avons extrait quelques lignes de cet intéressant volume à l'article ARCHITECTE.

MAÇONNERIE. — Le mot de maçonnerie ne peut s'appliquer qu'à des constructions grossières en pierres irrégulières ou en briques, ou en blocage. On emploie communément cette expression en opposition avec celle de construction en pierres de taille.

MAILLÉ. — On appelait autrefois *maçonnerie maillée* ce qui s'appelle aujourd'hui *appareil réticulé*. *Voy*. APPAREIL.

MAIN. — I. Les antiquaires italiens, en expliquant certaines statues en bronze trouvées dans les ruines d'Herculanum, ont démontré que les anciens avaient coutume d'étendre trois doigts de la main droite et de replier les deux autres, lorsqu'ils parlaient en public, en faisant leurs gestes, ou bien encore lorsqu'ils saluaient en public. De là, dit Buonarotti, est venu chez les chrétiens l'usage, pour les évêques et les prêtres, de bénir la main étendue, avec leurs derniers doigts repliés. La coutume antique aura été conservée, comme tant d'autres, en changeant la signification primitive et en en donnant une nouvelle. Ce fait est assez curieux à constater; et c'est grâce à la connaissance qu'il en avait, que le savant antiquaire qui a expliqué la chasuble diptyque de Ravenne, Jérôme Rubeus, a pu expliquer certains traits qui seraient demeurés énigmatiques. *Voy*. CHASUBLE.

Dans les plus anciens monuments chrétiens on représenta une *main symbolique* comme emblème de la puissance de Dieu et de la Providence. Au moyen âge, on conserva le même symbole et l'on posa cette main au milieu d'un nimbe crucifère : c'est ce que certains archéologues appellent *main divine*.

II.

La *main de justice* se trouva pour la première fois sur le sceau de Hugues Capet, depuis lequel elle ne paraît point jusqu'à Louis X, dit le Hutin. Ce dernier et ses successeurs jusqu'à Charles VI, la portèrent à la main gauche, et le bâton royal à la main droite. Cette observation nous paraît avoir son importance en archéologie, dans la critique des monuments.

MALADRERIE. — On appelait autrefois du nom de *maladreries* certains hôpitaux destinés spécialement aux lépreux et à ceux qui étaient atteints de maladies contagieuses. La lèpre orientale, maladie affreuse, a été fort commune en Europe, comme chacun sait, à la suite des Croisades. La charité chrétienne chercha par tous les moyens possibles à soulager les malheureux atteints de cette maladie incurable. On n'imagina rien de mieux que les *maladreries*. Ces hôpitaux, si celui de Caen, décrit par Ducarel, doit être pris pour modèle, étaient divisés en nombreuses petites cellules, où se tenait isolément chaque malade. Ces maisons étaient ordinairement dédiées à saint Lazare. On en rencontre encore quelques-unes en France. Jadis elles étaient très-communes, puisqu'on en comptait deux mille en France au XIII[e] siècle, et que Matthieu Pâris assure qu'il y en a jusqu'à dix-neuf mille dans la chrétienté. *Voy*. HÔTEL-DIEU.

MALCHUS. — Dans quelques églises, on trouve des confessionnaux plus ou moins anciens et qui n'ont qu'un seul côté. Ces confessionnaux, n'ayant pour ainsi dire qu'une oreille, s'appelaient autrefois *Malchus*, parce que Malchus n'avait qu'une oreille, après que saint Pierre lui eut coupé l'autre.

MALTUM et *SMALTUM*. — C'est le mot latin qui veut dire *émail*. Voy. EMAIL.

MANIPULE. — Le plus ancien *Ordre romain*, d'après Giorgi, appelle le manipule, *mappula*. Saint Grégoire, dans une lettre à Jean, archevêque de Ravenne, dit que l'usage du manipule est un privilége spécial au clergé romain, et jusqu'alors il n'avait encore été accordé à personne. Le *manipule*, ainsi nommé, se trouve au nombre des ornements ecclésiastiques, au IX[e] siècle. Dans un manuscrit de l'abbaye de Saint-Denis, écrit du temps de Charlemagne, d'après dom Martenne, après la prière que l'on récite en prenant la chasuble, on lit la prière suivante : *Ad manipulum. — Præcinge me, Domine, virtute, et pone immaculatam viam meam.* La raison pour laquelle cette prière est après celle que l'on récite en prenant la chasuble, c'est que primitivement les prêtres ne prenaient le manipule qu'après la chasuble, comme les évêques le font encore aujourd'hui. Dans le Pontifical de Salisbury, on lit la prière suivante pour le manipule : *Da mihi, Domine, sensum rectum, et vocem puram, ut implere possim laudem tuam. Amen.* D'après Alcuin et Amalaire, le manipule, selon son nom de *mappula* et de *sudarium*, était originairement une serviette ou un mouchoir. Mais le manipule ne tarda pas à devenir un ornement et à être enrichi d'or, d'argent et même de pierres fines, comme tous les autres vêtements ecclésiastiques. Riculphe, évêque d'Elne en Roussillon, en 915, laissa à son église *six manipules ornés d'or, dont l'un avait de petites clochettes.* Dans les anciens auteurs, le manipule est souvent désigné sous le nom de FANON (*Voy.* ce mot).

La forme primitive du manipule, comme celle de tous les vêtements ecclésiastiques, était d'abord très-simple. Le manipule avait environ quatre pieds de long, et il était orné de franges aux extrémités. Ces mêmes extrémités reçurent plus tard des croix en broderie, et furent un peu élargies à cause de cela. Mais cet élargissement était loin d'être aussi considérable qu'il l'est présentement. Les manipules en usage au moyen âge étaient souvent ornés avec grande magnificence de broderies à l'aiguille et même de perles et de pierres précieuses. On en voit de beaux modèles sur les pierres tombales des ecclé-

siastiques du xiv° siècle et dans les œuvres des peintres chrétiens. On conserve à la sacristie de la cathédrale de Mayence un manipule très-ancien.

L'extrait suivant de l'inventaire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul, à Londres, donnera une idée des manipules du moyen âge. — *Stola et manipulus in medio de ciglatoun, limbati in circuitu aurifrigio, et in extremitate breudati cum nodulis de perlis et lapillis insertis, et deficiunt in manipulo novem lapides, in stola tres.* — Item, *stola et manipulus de simili panno, cum aurifrigio stricto in circuitu per limbos, et in extremitate de aurifrigio fino, interlaqueato cum avibus.* — Item, *stola et manipulus de albo dyaspro limbato de aurifrigio stricto per circuitum; et in extremitatibus de vineis et avibus breudatis de auro fino.* — Item, *manipulus de opere pectineo, cum nodis contextis argenti filo, et in extremitatibus de aurifrigio, cum floribus et listis de perlis albis parvulis. Stola de serico viridi contexta cum nodulis de auri filo, cum extremitatibus similibus manipulo præcedenti.* — Item, *unus manipulus indici coloris, cum imaginibus Apostolorum; cum aurifrigio stricto et nodulis per circuitum.*

Le manipule était originairement porté dans la main par les clercs, et non sur le bras. Dans le recueil de Baluze, intitulé : *Capitulare regum francorum*, il y a une gravure d'après un très-ancien manuscrit, qui représente les moines de Saint-Martin, à Metz, offrant une Bible à Charles le Chauve. Tous les moines sont figurés revêtus des ornements sacrés, et ils ont tous le manipule dans la main gauche. On peut faire la même remarque relativement à la représentation de l'archevêque Stigand, sur la tapisserie de Bayeux. Les exemples de ce fait ne sont pas très-rares.

MARBRE. — En France, le marbre a été rarement employé dans les édifices religieux. On en trouve dans les monuments de la période romano-byzantine, surtout dans le midi de la France. Quelques édifices de style ogival de l'époque primitive en offrent également, comme la cathédrale de Lyon et l'ancienne cathédrale de Vienne en Dauphiné. Dans cette dernière église, les bases et les chapiteaux des colonnes sont en beau marbre blanc antique.

Quoiqu'on ait fait peu usage du marbre pour l'établissement des autels et des fonts baptismaux dans les églises du moyen âge, ce n'est pas une raison suffisante pour le proscrire de nos églises. La coutume du moyen âge ne paraît fondée sur aucune autre raison que sur la difficulté ou même l'impossibilité de se procurer des marbres choisis. Aujourd'hui que l'on peut avoir aisément de beaux blocs de marbre, on peut sculpter des autels et des fonts baptismaux avec cette matière si riche, si brillante et si durable. Nous avons vu quelques beaux exemples modernes d'autels sculptés en marbre suivant les styles architectoniques du moyen âge. Les résultats en sont heureux, et on doit encourager ce genre de décoration. Il est certain que plusieurs des sculptures les plus fines, même à l'intérieur des églises ogivales, auraient été conservées dans un état d'intégrité parfaite, si elles avaient été exécutées en marbre, au lieu de l'être en pierre. Nous ne pensons pas toutefois que le bon goût soit plus satisfait que l'archéologie par l'emploi du bronze incrusté ou appliqué sur le marbre blanc, comme cela a été pratiqué à l'autel principal de la charmante église de Brou, près de Bourg en Bresse.

MARCHEPIED. — Le marchepied d'un autel doit être composé d'un ou de trois degrés, jamais de deux seulement. *Voy.* AUTEL.

Voici le symbolisme des marches de l'autel, d'après Guillaume Durand : « Les marches de l'autel signifient spirituellement les apôtres et les martyrs qui ont versé tout leur sang pour l'amour du Christ. L'épouse des Cantiques les appelle des degrés de pourpre. Elles représentent les quinze vertus, dont les quinze marches qui conduisaient au temple de Salomon étaient aussi l'emblème. Le prophète les dépeint dans les quinze psaumes de degrés; il dit que celui-là est béni qui s'élève par degrés dans son cœur. Elles étaient encore figurées par l'échelle que vit Jacob, dont *le sommet atteignait le ciel*. Ses marches indiquent clairement le progrès des vertus par lequel nous montons à l'autel, c'est-à-dire au Christ, selon ce que dit le Psalmiste : *Ils montent de vertu en vertu.*

MARQUETERIE. — La marqueterie est un ouvrage fait de différents bois durs et précieux, variés en couleur, appliqués sur un assemblage en menuiserie et représentant des figures, des fleurs, des feuilles, des ornements de toute espèce. Les bords et les extrémités en sont quelquefois garnis de filets d'étain, de cuivre ou d'ivoire. Il y a aussi des marqueteries en lames de cuivre gravées en chantournées sur un fond d'étain ou de bois.

Les Italiens excellèrent dans l'application de la marqueterie à l'ornementation des meubles. Dès le commencement du xv° siècle, les procédés de la marqueterie avaient reçu de notables améliorations. On était parvenu, à l'aide d'huiles pénétrantes et de couleurs bouillies dans l'eau, à donner aux bois des teintes assez variées pour imiter le feuillage des arbres, la limpidité des eaux, et pour produire, par la dégradation des tons, les effets du lointain. Giuliano da Maiano, vers 1450, Giusto et Minore, qui l'aidèrent dans ses travaux, Guido del Servellino et Domenico di Marietto, ses élèves, Benedetto da Maiano, son neveu (1498), qui avait aussi sculpté sur bois, Baccio Cellini et Girolamo della Cocca sont cités par Vasari comme les plus habiles artistes en marqueterie du xv° siècle. Il faut nommer au xvi°, parmi les plus célèbres, fra Giovanni de Vérone, fra Raffaello de Brescia, fra Damiano de Bergame, et les Bartolommeo de Pola.

Ce genre de décoration fut principalement appliqué aux stalles et aux bancs des églises, ainsi qu'aux armoires des sacristies.

On appelle aussi quelquefois du nom de *marqueterie* ces espèces de mosaïques en lave ou en pierres colorées qui décorent l'abside d'un grand nombre d'églises en Auvergne. Ce sont plutôt des mosaïques que des marqueteries. *Voy*. LAVE, MOSAÏQUE.

MARTYRIUM.—Les autels des basiliques furent dès le commencement établis au-dessus d'une petite crypte ou caveau, où se trouvaient le tombeau et les reliques d'un martyr. Cette petite crypte, à laquelle on descendait par un double escalier placé derrière l'autel, s'appelait *titulus*, *martyrium*, ou *confessio*. Voy. CRYPTE, AUTEL, BASILIQUE.

MASCARON. — En architecture, un *mascaron* est une tête d'animal, ou d'homme, ordinairement grotesque ou fantastique, sculptée sur la clef d'une arcade ou d'une voûte, etc. L'architecture romano-byzantine a fait un grand usage des mascarons qu'elle a placés sous les corniches, comme modillons. *Voy*. MODILLONS, CORBEAUX, ARCATURE, CORNICHE. Il y a des mascarons ou *têtes plates* souvent tout autour des archivoltes, aux portes des églises romano-byzantines. Les *têtes saillantes* sont plus rares que les précédentes. Dans les monuments de la période ogivale, les mascarons sont moins communs qu'à ceux de la période romano-byzantine. Quand ils existent, ils sont ordinairement placés au centre de petites rosaces, et quelquefois les traits de la figure sont mêlés d'une manière bizarre à des feuillages découpés qui les entourent. On en trouve de ce genre à la cathédrale de Paris, à celle de Cologne, au château de Coucy, etc. A la Renaissance, l'emploi des mascarons devient très-fréquent, et ces mascarons sont composés de formes plus ou moins élégantes, plus ou moins singulières.

MASQUE.—*Voy*. MASCARON.

MASSIF.—Un *massif* est une construction en *maçonnerie* pleine et épaisse. Ce mot est employé par opposition à *vides* et à *baies*. Les églises du XI^{e} siècle et généralement toutes celles de la période romano-byzantine ont des *massifs* fort considérables, par comparaison avec les *baies*. Au XV^{e} siècle, la disposition contraire eut lieu. Les *massifs* sont diminués et les *vides* ou ouvertures des arcades et des fenêtres prennent une très-grande importance. *Voy*. HARMONIE.

MÉANDRE.—*Voy*. FRETTE.

MÉDAILLE.—Nous avons donné des notions générales sur les *médailles* à l'article NUMISMATIQUE (*Voy*. ce mot).

MÉDAILLON. — I. En architecture, un médaillon est un ornement en forme de médaille, rond ou ovale, où l'on a sculpté en bas-relief une tête ou un sujet historique. On peut dire d'une manière plus générale qu'un bas-relief de peu d'étendue, entouré d'un encadrement, est un médaillon. On en voit de cette espèce assez souvent dans les monuments de la période ogivale, dès le commencement du XIII^{e} siècle. A l'époque de la Renaissance, les médaillons sont très-nombreux. On y voit des têtes ordinairement bien dessinées, quelquefois même d'un grand caractère.

II.

On est convenu d'appeler *médaillons*, en numismatique, toutes les pièces qui dépassent sensiblement le poids des monnaies communes. Les médaillons sont, en général, du plus grand intérêt pour l'étude de l'antiquité. Leurs types variés offrent des sujets très-curieux sous le rapport des cérémonies religieuses, des coutumes, de l'art lui-même. On connaît des médaillons antiques, surtout du règne d'Antonin et de quelques-uns de ses successeurs qui peuvent être comparés, comme finesse de travail et délicatesse de modelé, aux pierres fines gravées et à tout ce que l'art ancien nous a laissé de plus parfait. On a publié plusieurs travaux importants sur les médaillons anciens. La plus belle collection de médaillons est celle de la Bibliothèque Nationale, à Paris.

MEMBRE D'ARCHITECTURE.—En architecture, on appelle *membre* toute partie notable d'un ensemble, comme d'un bâtiment, d'un entablement, d'une corniche, etc. Pour qu'un édifice soit parfait, il faut qu'il y ait harmonie entre le *corps* et les *membres*.

MÉMOIRE. — On donne le nom de *mémoire* (*memoria*, *titulus*, ou *confessio*) au tombeau où l'on déposait les restes d'un martyr, soit à l'endroit où il avait subi le supplice, soit dans sa demeure, soit dans les souterrains des catacombes. Cette expression se trouve communément dans les écrits des anciens écrivains ecclésiastiques. On appelait encore de ce nom la crypte située au-dessous de l'autel principal d'une basilique, dans laquelle était placé le tombeau d'un martyr auquel l'église était dédiée. *Voy*. CRYPTE, BASILIQUE, MARTYRIUM, AUTEL.

MENEAU.—Les meneaux sont les montants ou traverses en pierre qui divisent une fenêtre en plusieurs parties dans le sens de la hauteur, et une rose en compartiments réguliers. On ne voit pas de meneaux dans les fenêtres de la période romano-byzantine. Les édifices de cette période sont éclairés par des fenêtres rares et étroites. Ce n'est qu'à partir du XIII^{e} siècle que l'on voit les meneaux paraître, se multiplier et se compliquer de plus en plus. On a remarqué que les fenêtres à lancettes géminées étaient divisées par une colonnette, ou une espèce de meneau à pans coupés, très-fort. Peu à peu cette colonnette s'effile et devient un meneau proprement dit. Aussi, dans les hautes fenêtres du chœur des grandes églises du XIII^{e} siècle, surtout à partir du règne de saint Louis, les meneaux sont légers et élégants. Ils sont encore toriques, ou du moins ils servent d'appui à de très-fines colonnettes, à chapiteaux de feuillages. Ils sont réunis les uns aux autres par des arcs trilobés et soutiennent un réseau formé de trèfles, de quatre-feuilles et de rosaces.

Au XIVᵉ siècle, les meneaux sont plus nombreux qu'au XIIIᵉ; les fenêtres, en effet, durant l'époque secondaire du style ogival, prennent plus d'étendue en largeur; elles sont alors divisées en un plus grand nombre de parties. Les meneaux sont encore toriques et souvent en forme de minces colonnettes. Le réseau qui les surmonte est composé de rosaces larges et de quatre-feuilles surperposés avec beaucoup de goût et de symétrie.

Au XVᵉ siècle, les moulures deviennent prismatiques de toriques qu'elles étaient auparavant. Il en est de même des meneaux. Au lieu de ressembler à une petite colonnette, ils sont formés de moulures prismatiques très-fines, se prolongeant dans les compartiments flamboyants du réseau supérieur. Il est rare de voir les meneaux du XVᵉ siècle couronnés de chapiteaux, comme aux deux époques précédentes : cela se rencontre cependant quelquefois, comme nous en voyons des exemples remarquables à la partie inférieure de la nef de l'église métropolitaine de Tours. Le réseau qui surmonte les fenêtres du style ogival tertiaire est composé de formes flamboyantes, ajustées avec beaucoup d'élégance, selon les caprices de l'imagination de l'artiste. Il serait fort difficile de déterminer les proportions et les formes consacrées dans la manière de les dessiner.

Il est rare que les meneaux ne s'élèvent pas d'un seul jet jusqu'à la naissance du réseau. On voit cependant au XVᵉ siècle, des fenêtres où les meneaux sont interrompus dans le sens de la hauteur par un meneau transversal. Cette modification, qu'on observe rarement en France, se rencontre plus fréquemment en Allemagne, dans les édifices du XVᵉ siècle ou du XVIᵉ qui ont été bâtis dans les provinces arrosées par le Rhin. En Angleterre cette disposition se voit souvent, et enfin, dans ce pays, naît le *style perpendiculaire*, où plusieurs meneaux se dirigent horizontalement, de manière à former des entrecroisements nombreux avec les meneaux perpendiculaires. Le style perpendiculaire est particulier à l'Angleterre, et l'on en reconnaît à peine des traces sur le continent. *Voy.* ANGLAIS (*Style*).

Dans le style ogival tertiaire, on voit quelquefois des meneaux de fenêtres taillés en forme d'arbre, de manière à figurer la tige de Jessé. Il y en a des exemples fort curieux en Angleterre. Au portail septentrional de la cathédrale de Beauvais, on voit une sculpture analogue. *Voy.* FENÊTRE, FLAMBOYANT, LANCETTE.

On donne aussi le nom de *meneau* au tore courant ou autre moulure équivalente, simple ou composée, qui couronne ou forme les arêtes d'un pignon, d'une flèche, d'un clocheton.

MENHIR.—Le monument le plus simple parmi les monuments celtiques, qui sont tous fort simples, est le menhir (du celtique *maen men*, pierre, *hir*, longue). Un menhir est une pierre plus ou moins longue, plantée verticalement en terre. On peut comparer les menhirs à de grossiers obélisques, dont la base ou la partie la plus lourde est tournée tantôt en haut et tantôt en bas. Il y a des menhirs qui ont jusqu'à 50 pieds de haut et qui doivent peser environ 80 mille livres.

On a observé quelques menhirs portant des traces d'un travail humain et même des traces informes de représentation de figures. Dans les environs de Loudun, département de la Vienne, un menhir a sa partie supérieure dégrossie en forme de visage. On a conjecturé avec quelque vraisemblance que les menhirs de ce genre pouvaient être des espèces d'idoles regardées comme l'emblème de la divinité.

On sait jusqu'à quel point les anciens portaient le respect pour les morts et surtout pour les guerriers tués en combattant pour la patrie ; on sait encore le soin qu'ils prenaient de leur élever des monuments funèbres pour faire connaître à la postérité leur exemple et leur gloire. Le plus grand nombre des antiquaires pense que les menhirs étaient seulement des pierres tumulaires dressées sur la tombe d'un grand personnage. En fouillant à leur base, on a découvert des ossements humains. Quelques passages des poésies d'Ossian confirment cette opinion.

Les instructions du Comité historique des arts et monuments indiquent quelques menhirs comme pouvant offrir une haute importance historique. Certains de ces monolithes isolés semblent avoir été destinés, mais peut-être postérieurement, et après avoir été dépouillés de leur caractère religieux, à fixer d'une manière certaine les frontières des peuples. Un menhir, appelé la *haute-borne*, dans le département de la Haute-Marne, porte une inscription latine indiquant les anciennes limites des *Leuci*, habitants du Barrois.

Quelquefois ces pierres, comme les obélisques de l'Egypte, sont ornées de dessins et d'inscriptions. Olaus Magnus en a vu en Suède, qui portaient sur leurs faces des caractères runiques (*Historia de gentibus septentrionalibus*). On cite en France la *Pierre écrite* de Saulieu, dont un des côtés présente des figures grossièrement dessinées, et le menhir ou peulvan de Tredion, en Basse-Bretagne, qui se termine par une tête d'un dessin extrêmement barbare, et à peine dégrossie.

Les menhirs sont connus sous différents noms. On les appelle vulgairement en France *pierre-fiche*, *pierre-fichée*, *pierre-fichade*, *pierre-fixée*, *haute-borne*, *pierre-patte*, *pierre-lait*, *pierre-fonte*, *pierre-fitte*, *pierre-droite*, la *chaise au diable*, etc.

Dulaure, qui soutient que les menhirs étaient des *pierres limitantes*, dit les avoir trouvées indiquées dans les chartes des XIᵉ et XIIᵉ siècles, sous les noms de *petra erecta*, de *saxum erectum*, de *terminus antiquus*. *Voy.* DRUIDIQUE. Nous avons parlé de la destination des menhirs dans un article

étendu, sous le titre suivant : *Rapport entre les monuments celtiques et ceux des anciens peuples de l'Asie.*

MENSOLE. — Terme d'architecture employé quelquefois pour désigner la pierre qui est au milieu d'une voûte, qui la ferme, qui l'arrête. On l'appelle ordinairement la *clef*. L'expression de *mensole* nous vient des Italiens, qui désignent sous le nom de *mensola* la clef d'une voûte ou d'un arceau.

MENUISERIE. — L'art de travailler le bois et d'en faire des assemblages de diverses espèces, constitue la menuiserie proprement dite. Quand l'art de la sculpture s'exerce sur le bois, ce n'est plus de la menuiserie à proprement parler. La menuiserie a produit de beaux ouvrages au moyen âge. Il y a des portes, des clôtures de chœur, des stalles, des bancs, des armoires, des coffres, des bahuts, etc., qui sont travaillés avec un goût extraordinaire. Les sculptures qui les embellissent sont dessinées et exécutées avec une rare perfection. La profession de menuisier ou de *bahutier* était alors fort distinguée. On appelait encore *huchiers* les *bahutiers* ou menuisiers. *Voy.* Stalles, Panneau, etc., et tous les mots relatifs aux ouvrages en bois.

MERLON. — Le *merlon* est la partie saillante d'un parapet, qui se trouve entre les créneaux. On confond vulgairement les merlons et les créneaux proprement dits. *Voy.* Créneau. Nous avons expliqué à l'article *Créneau* la distinction qu'il fallait faire entre ces différentes parties et la véritable signification de ces deux mots.

Les *merlons* sont généralement carrés; mais il y en a de formes variées. On en trouve dont le sommet est circulaire, ou ogival, ou à redents, ou à découpures; quelques-uns sont couronnés par une tablette ou une petite pyramide.

Le mot *merlon* vient de *merulum* ou de *merla*, qu'on a employé dans la basse latinité pour signifier un *créneau* ou le haut d'une muraille entrecoupé par des espaces égaux. Les Italiens l'appellent encore *merla*. Le *merlon* se nomme aussi *trémeau*.

MÉROVINGIEN. — Childebert et son frère Clotaire poursuivirent en Espagne les guerres et les conquêtes déjà commencées par leur père. Childebert accepta pour la rançon de Sarragosse (Aimoin dit de Tolède), un fragment de la vraie croix et la tunique ou l'étole de saint Vincent. De retour, il consacra cette pieuse conquête, comme fit depuis saint Louis, par la fondation d'une église, *in qua*, dit le moine Aimoin, *non minimam vasorum partem, quæ eo a Toleto asportasse supra memoravimus, cum capsis Evangeliorum, cruces quoque mirifici operis, aliaque devotus excellentissima contulit munera.*

Puisque, selon l'interpolateur d'Aimoin, Ultrogothe et ses filles assistèrent à la dédicace qu'en fit saint Germain, on doit croire que cette solennité n'eut pas lieu, comme on le prétend, le jour même de la mort de Childebert, mais quelque temps après, et, selon ce que dit Aimoin, par les soins de Clotaire. Gislemart, écrivain du IXe siècle, auteur de la *Vie de sainte Doctrovée*, donne dans cet ouvrage de curieux détails sur cette église, encore intéressante pour nous, même depuis sa réédification par l'abbé Morard, à la fin du Xe siècle, et malgré ses diverses transformations ultérieures. (*Vita*, etc., tom. III, pag. 437.) D'après cet écrivain, le vaisseau avait été construit en forme de croix, et son dôme, couvert de cuivre doré, lui aurait donné le nom qu'elle porta longtemps de *Saint-Germain-le-Doré*, après qu'on eut substitué au nom de Sainte-Croix et Saint-Vincent le nom de l'évêque qui l'avait dédiée. (Adrien de Valois, *de Bas.*, cap. 5, 9, 34.) On peut voir sur le même sujet saint Grégoire de Tours (*Hist.*, *lib.* IV, *cap.* 20), et saint Fortunat de Poitiers (*Vita S. German.* tom. I, pag. 240).

En parlant de la construction de l'église de Saint-Denis par Dagobert, le moine Aimoin donne une idée des ressources que l'on trouvait dans notre pays pour l'ornementation des édifices sacrés : *Nullum impensis statuens modum, marmoreis illud columnis, sinalique venustavit pavimento, immenso ædificandi sumptu et exquisito fabricatum decore. Nec minor illi in altis quoque ornatibus intentio : nam vestibus auro textis et palliis holosericis totum interiorem circumdedit templi ambitum.* (Aim. lib. IV, cap. 33.) *Voy.* Romano-byzantin, Eglise, Byzantin, Classification, Age des édifices.

MÉTATOME. — Espace évidé entre deux denticules

MÉTOCHE. — Même signification que métatome : c'est l'espace entre les denticules.

MÉTOPE. — On appelle *métope*, dans l'architecture classique, l'espace carré qui existe, dans la frise dorique, entre les triglyphes. On croit que dans l'origine les métopes restaient vides. Depuis elles ont été ornées de sculptures.

L'architecture a quelquefois, mais rarement, essayé d'imiter cette disposition.

MEUBLES. *Voy.* Ameublement. — I. Sous ce titre nous avons placé des réflexions générales touchant le mobilier des églises, sur lesquelles nous ne reviendrons pas.

De tous les monuments du moyen âge, les meubles à l'usage des églises et des habitations privées sont les plus rares : c'est à peine si quelques-uns ont survécu. Dans les miniatures des manuscrits et dans quelques bas-reliefs sculptés, on peut prendre une idée assez exacte de la forme donnée aux meubles ecclésiastiques ou civils jusqu'au XVe siècle, ainsi que de l'ornementation qui leur était propre. Il faut ajouter cependant que les manuscrits à miniatures eux-mêmes sont d'un assez faible secours avant l'application de la perspective à la peinture. Avant cette époque, en effet, les peintures étaient ordinairement sur fond d'or ou sur fond de mosaïque.

Si l'on s'en rapporte aux manuscrits grecs des IXe et Xe siècles, la décoration des meubles dans l'empire d'Orient aurait été d'une

richesse incroyable. (Biblioth. Nat., ms. lat., n° 5; ms. grec, n° 510, exécuté pour Basile le Macédonien; ms. fonds Coislin, n° 79.) Les trônes, les siéges et les lits figurés dans ces manuscrits sont enrichis de dorures et d'incrustations; et les brillantes étoffes qui les revêtent en partie, sont elles-mêmes rehaussées de pierreries. Quelle qu'ait été la magnificence des empereurs d'Orient à cette époque, il faut faire probablement une large part à l'imagination des peintres qui ont représenté ces meubles. Du reste, les formes sont lourdes et sans grâce; la pureté du goût est entièrement sacrifiée à la richesse de l'ornementation.

En Occident, jusqu'au XII^e siècle, la forme des meubles est massive. Les trônes et les siéges affectent des dispositions architecturales. On en rencontre souvent qui sont décorés de plusieurs étages d'arcatures. (Biblioth. Nat., ms. fonds Saint-Germain, n° 30.) Les siéges, jusqu'au XII^e siècle et souvent même plus tard, sont presque toujours garnis d'une espèce de coussin cylindrique en étoffe.

Au XII^e siècle, la fabrication des meubles se ressent naturellement des progrès qui commencent à se faire sentir dans les arts du dessin. Les siéges et les autres meubles, tout en conservant encore souvent quelque chose des décorations empruntées à l'architecture, commencent à prendre des formes plus élégantes et plus variées. (Willemin, *Mon. franç. inéd.*, pl. LXXIV et LXXVII.) Les bois façonnés au tour entrent généralement dans la composition des siéges. Dès cette époque reculée, les meubles de luxe sont ornés tout à la fois de peintures et de sculptures. Le moine Théophile nous apprend, dans le chapitre 22 du livre I^{er} de sa *Diversarum artium schedula*, qu'on ne se contentait pas de décorer les parties lisses des meubles sculptés d'une application de couleur, mais qu'on y peignait des figures, des animaux, des feuillages, des ornements de toute sorte, et que ces peintures se faisaient quelquefois sur fond d'or.

Ce système de décoration se perpétua longtemps, surtout en Italie, où la peinture, vers le XIII^e siècle, jouissait d'une haute estime et voyait s'ouvrir pour elle l'ère de la Renaissance. Au XIV^e siècle, il était plus en vogue qu'il n'avait jamais été. A cette époque, on plaçait à l'intérieur des habitations de grands coffres enrichis de sculptures, dont l'intérieur était garni en étoffe de soie, et qui servaient à renfermer les vêtements et les objets précieux. Sur les panneaux de ces espèces de bahuts, on faisait peindre des armoiries et des sujets tirés de l'Écriture sainte, de l'histoire, de la légende et de la fable. Les lits, les siéges, recevaient des peintures semblables. (Vasari, *Vie de Dello*; Lanzi, *Hist. de la peinture en Italie*, tom. I, pag. 84.) Les artisans qui fabriquaient ces meubles étaient comptés au nombre des artistes.

En France, au XIV^e siècle, la principale décoration des meubles de luxe consistait en étoffes brodées de soie. Dès le XI^e siècle, la France s'était signalée dans l'industrie par la fabrication des tapisseries : en 1025, il existait à Poitiers une manufacture de tapisserie, où les prélats de l'Italie eux-mêmes adressaient des demandes. (Lettre de Guillaume V, comte de Poitou, à l'évêque de Verceil, dans D. Bouquet, tom. X, pag. 484.) Au XII^e siècle, les fabriques de Saint-Florent de Saumur (Du Sommerard, *Les arts au moyen âge*, t. III, pag. 311), et celles de l'Aquitaine avaient déjà obtenu un grand développement; enfin, au XIV^e, les beaux tissus de l'Artois et des Flandres s'étaient acquis une grande réputation. On conçoit que les succès de ces brillantes industries durent engager à remplacer alors les peintures, dont parle Théophile, par de riches étoffes.

L'inventaire de Charles V constate que le garde-meuble de ce prince renfermait des tentures brodées et historiées, qui étaient destinées à recouvrir les meubles de sa chapelle et de ses appartements. (Ms. Biblioth. Nat. n° 8356.) Ainsi, entre autres objets appartenant à sa chapelle, on trouve décrite, au folio 110 : « La grand chapelle, qui est de camocas d'outre-mer, brodée à ymages de plusieurs ystoires et sont les ymages et les orfroiz pourfillez de perles; en laquelle, à frontis, dossier, couverture de chayère à prélat, etc. »

Au commencement du XV^e siècle, la sculpture en bois avait pris en France et en Allemagne un immense développement. L'ornementation des meubles se ressentit du goût prédominant. La sculpture fut substituée à toute autre sorte d'embellissement. Il subsiste encore un certain nombre de meubles du XV^e siècle.

Les parties sculptées des meubles du XV^e siècle reproduisent presque constamment les dispositions les plus élégantes et les plus compliquées des décorations architecturales de cette époque.

Le goût pour les meubles en bois sculpté s'est maintenu en France pendant toute la durée du XVI^e siècle. Les meubles se couvrent alors de bas-reliefs et même de figures de haut-relief et de ronde-bosse. Dans le dernier quart du XVI^e siècle, la manie de faire du luxe et le désir de déployer une grande magnificence firent tomber les sculpteurs en meubles dans toute sorte d'exagérations. Les ornements furent prodigués sans mesure; les mascarons, les gaînes, les figures hybrides, les arabesques couvrirent tous les panneaux et laissèrent à peine un champ pour faire ressortir les détails exagérés de ces compositions.

Le chef-d'œuvre des meubles de ce genre, sinon pour la pureté du style, du moins pour la richesse des ornements et la complication du travail, se trouve dans la *Kuntskammer* de Berlin. C'est un meuble fait à Augsbourg, en 1616, pour Philippe II, duc de Poméranie. L'artiste Philippe Hainhofer (1578-1647), peintre et architecte, grand collecteur d'objets d'art, et qui eut une grande influence sur les artistes de son temps, a

fourni le plan du meuble et en a dirigé l'exécution. Ulrich Baumgartner, fameux ébéniste, a fait la partie principale de l'œuvre. On trouve, en effet, dans l'intérieur du meuble le nom de cet artiste, avec la date de 1615 et cette devise en allemand : *Il est plus facile de critiquer que de faire.* Il serait beaucoup trop long de donner la description de ce meuble ; il suffira de savoir que vingt-cinq artistes, dont les noms sont connus, ont concouru à sa décoration : trois peintres, un sculpteur, un peintre en émail, six orfévres, deux horlogers, un facteur d'orgues, un mécanicien, un modeleur en cire, un ébéniste, un graveur sur métal, un graveur en pierres fines, un tourneur, deux serruriers, un relieur et deux gaîniers. On peut juger, par cette énumération, de tous les genres d'ornementation dont ce meuble est décoré. On y trouve jusqu'à des émaux de Limoges.

Voy. Autel, Chaire, Confessionnal, etc., etc., Calice, Ciboire, Custode, Ostensoir, Burettes, etc.

II.

Nous plaçons ici le nom latin des vases, ustensiles divers et meubles ecclésiastiques mentionnés dans les écrits d'Anastase le Bibliothécaire. Nous mettons la traduction en regard.

Ce catalogue est très-intéressant. Il permettra aux antiquaires de reconnaître d'autres objets analogues, mentionnés en latin seulement, dans les plus anciens inventaires des églises du moyen âge, ou dans des titres, chartes ou documents quelconques.

VASES, USTENSILES, MEUBLES A L'USAGE DE LA PRIMITIVE ÉGLISE.

Agni	Agneaux, figures d'agneaux en or, argent, mosaïque.
Altaria investita	Autels revêtus de lames de métal.
Amæ, Amulæ	Vases pour le vin de l'offertoire.
Amandulæ	Ornements en forme d'amandes.
Apellaria, Apallarea	Espèce de baldaquin, couvercle.
Aquæmaniles	Vases pour l'eau à laver les mains.
Arcus	Ornements en forme d'arcs.
Baura	Bocal.
Butro	Grand vase en forme de coupe.
Calices	Calices.
Calices majores ministeriales	Grands calices, etc.
Calix pendentilis	Calice suspendu.
Cameræ	Voûtes.
Candelabra	Candélabres.
Candelabra aurichalca	Candélabres de cuivre doré.
Cancelli	Barreaux de grilles.
Canistra, Canistri	Lampes en forme de corbeilles, ou plateaux placés au-dessous des lampes.
Canthara cerostata	Chandeliers pour les lampes.
Cantharæ	Cierges.
Catenulæ	Petites chaînes.
Cercelli, circelli	Cercles, espèces d'anneaux.
Cerostati battutiles anaglyphi	Chandeliers avec des bas-reliefs, en lames d'argent battu.
Cervi	Cerfs, figures de cerfs.
Ciboria	Ciboires, espèces de baldaquins élevés au-dessus des autels.
Clamacterii argentei	Sonnettes d'argent suspendues aux couronnes.
Claves ex auro	Clefs d'or.
Colatorium	Couloir, ou passoire à travers laquelle on versait le vin dans le calice.
Collare aureum cum gemmis et inaures	Collier d'or et de pierreries et pendants d'oreille pour l'image de la Vierge.
Columbæ	Colombes, figures de colombes en métal, servant de custodes pour l'eucharistie.
Communicales	Vases à distribuer la communion.
Concha aurochalca	Bassin de laiton ou cuivre jaune.
Confessiones	Confessions, lieux où se plaçaient les reliques des martyrs sous les autels.
Coperculum	Couvercle.
Cophini	Vases en forme de paniers ou de corbeilles.
Coronæ	Couronnes, lampes en forme de couronnes.
Cruces	Croix.
Cruces majores	Grandes croix.
Crucifixi	Crucifix.
Crucifixus cum gemmis	Crucifix orné de pierreries
Crux anaglypha	Croix ciselée ou ornée de bas-reliefs.
Cycnus	Cygne, ou figure de cygne.
Cymilia	Meubles précieux de tout genre.
Delphini	Dauphins, espèces de branches de chandeliers ou lampes à plusieurs mèches.
Diadema	Auréole, nimbe.

Evangelium	Couverture ou livre des Evangiles revêtue de métal.
Facies altaris	Devant d'autel.
Fastigium	Sommet, couronnement d une niche ou d'un autel orné de métal.
Fenestræ ex vitro	Fenêtres garnies de verre.
Fontes	Fonts baptismaux.
Gabathæ	Espèces de lampes suspendues devant l'autel.
Gemmiliones	Vases accouplés pour différents usages.
Historiæ depictæ in laminis	Sujets d'histoire exécutés en lames de métal.
Hydriæ	Grands vases pour les liquides.
Januæ aureæ argento clausæ	Portes d'or encadrées d'argent.
Icones	Images, portraits.
Imagines ex laminis deauratis argenteis investitæ	Figures revêtues de lames d'argent dorées.
Jugulum	Sommet d'une confession, couronnement d'autel.
Lampades aureæ, argenteæ	Lampes d'or, d'argent.
Laudanæ, sive *Laudunæ*	Vases sacrés ou ornements suspendus ou placés audevant des autels.
Lectorium pulpitum	Pupitre élevé pour les lectures sacrées.
Lucernæ anaglyphæ	Lampes enrichies d'ornements en relief.
Lucernæ fusiles ex argento	Lampes d'argent fondu.
Mensæ argenteæ	Tables d'autel en argent.
Metretæ	Vases propres à mesurer.
Ministeria sacra	Vases, ustensiles sacrés.
Murenæ aureæ trifiles, filatæ	Colliers d'or filé, pour les images sacrées.
Oratoria argentea	Oratoires revêtus de lames d'argent.
Panoclystum regnum	Couronne fermée de toute part.
Patenæ	Patènes.
Pelves	Bassins à contenir de l'eau.
Phara	Candélabres ou lustres pour illuminer.
Phara majora	Grands lustres.
Phara canthara	Lustres en forme de lampes.
Phara coronata	Lustres ornés de couronnes.
Phialæ	Fioles.
Presbyterium sculptum	Enceinte du sanctuaire ou de chœur ornée de sculptures.
Propitiatorium altaris	Couverture de l'autel.
Pugillares	Fistules d'or, d'argent ou d'ivoire propres à sucer le vin dans le calice.
Regna	Espèces de couronnes placées au-dessus des autels.
Regulares balustres	Règles, tringles horizontales de fer, de bronze ou d'argent, auxquelles on suspendait les lampes, les rideaux, etc.
Rete ahenum	Lustre de bronze, en forme de rets orbiculaire.
Rugæ investitæ	Petites balustrades d'appui revêtues de métal.
Sculpi	Espèces de coupes ou de mesures.
Scuta aurea, argentea	Bassins d'or ou d'argent.
Scyphi	Tasses, gobelets, siphons, pour faire passer le vin dans les calices, ou l'y puiser par la succion.
Sepulcra ornata	Tombeaux ornés.
Spanieta, Planeta	Chasuble, vêtement sacerdotal.
Sicla	Espèces de sceaux.
Spata vel *Spatha*	Grande épée votive avec fourreau enrichi.
Staupi	Couloir à faire passer le vin dans les calices.
Struthio-cameli ova	Vases de la forme des œufs d'autruche.
Tabulæ acupictiles cum historiis	Tableaux en broderie exécutée à l'aiguille.
Thecæ aureæ, argenteæ	Châsses et reliquaires en or, en argent.
Thuribulum	Encensoir.
Trabes investitæ	Poutres revêtues de métal.
Turris	Custode de l'eucharistie en forme de tour.
Thymiamateria	Vases à parfums, encensoirs.
Thymiamaterium majus	Vase à parfums plus grand que les encensoirs ordinaires.
Vasa	Vases sacrés en général.
Vela	Voiles ou rideaux de tissus différents

Vestes	Habillements d'étoffes diverses.
Virgæ balustres	Verges ou barreaux formant balustrade.

III.

A la suite de cette énumération curieuse, nous plaçons comme appendice une notice sur Anastase le Bibliothécaire. Elle paraîtra, peut-être, un peu longue; mais nous avons cité si souvent les écrits de cet auteur, que nous avons cru faire plaisir au lecteur du *Dictionnaire d'archéologie sacrée* en le faisant connaître et en indiquant les principales éditions de ses ouvrages.

L'ouvrage intitulé : *Liber Pontificalis*, étant contemporain, pour ainsi dire, des faits qu'il raconte, et par cela même étant celui qui renferme les notions les plus authentiques sur les ouvrages d'art exécutés pour le culte religieux, pendant les huit premiers siècles du christianisme, nous croyons devoir en donner une notice bibliographique ; avec d'autant plus de raison que, hors de l'Italie, ce livre est d'un usage plus rare et son auteur moins connu.

A proprement parler, le *Liber Pontificalis* a été imprimé pour la première fois par le P. Crabbe, qui, dans la collection des Conciles publiée à Cologne en 1538, l'inséra sous ce titre : *Liber pontificum a Petro papa, usque ad Nicolaum papam I, in quo eorum gesta describuntur, primorum per Damasum papam, reliquorum autem per alios veteres, ac fide dignos.*

Il a encore été inséré partiellement, et divisé en vie de chaque pape, dans les diverses compilations des conciles et dans les Annales de Baronius.

Mais la première édition que l'on puisse appeler complète, quoique dénuée de toute explication et si remplie de fautes d'impression qu'il est à peine possible d'en faire usage, est celle qui parut à Mayence en 1602.

En 1649, Annibal Fabrotius en fit à Paris une seconde édition, précédée de l'histoire ecclésiastique du même Anastase le Bibliothécaire, et augmentée de plusieurs variantes tirées de plusieurs mss., d'un Eloge d'Anastase, de deux catalogues des papes, et d'une table des matières.

Vers l'an 1718, il fut entrepris à Rome une troisième édition, qui devait être composée de quatre vol. in-folio, et enrichie de nouvelles variantes tirées de différents manuscrits des bibliothèques du Vatican et de Florence, et de plusieurs dissertations des savants Luc Holstenius et Emmanuel Schelstrate, qui l'un et l'autre avaient été gardiens de la bibliothèque du Vatican. Le premier volume, à la tête duquel se trouve une préface fort érudite de Mgr François Bianchini, fut imprimé par Salvioni en 1718.

Les II^e, III^e et IV^e vol. parurent successivement en 1723, 1728 et 1735, par les soins de Joseph Bianchini, neveu du précédent, à l'exception d'une dernière partie du IV^e vol. qui n'est pas encore publiée.

Dans cette édition, magnifiquement exécutée, on a ajouté quelques Vies de papes, faisant suite à celle d'Anastase, avec des catalogues et des dissertations de plusieurs savants, utiles à l'intelligence de ces Vies et de leur chronologie.

Une quatrième édition a été terminée et publiée à Rome, en 3 vol. in-4°, en 1724, 1752 et 1755, par Jean et Pierre Vignoli, oncle et neveu, sous ce titre : *Liber Pontificalis, seu de gestis Romanorum pontificum, quem cum codd. mss. Vaticanis, aliisque summo studio et labore conlatum, emendavit, supplevit Joannes Vignolius bibliothecæ Vaticani præfectus*, etc., etc., *additis variantibus lectionibus, notis et novo rerum verborumque obscuriorum indice locupletissimo ; Romæ, typis Rocchi Bernabo*, 1724 ; *accesserunt ad calcem postremi tomi variantes lectiones vetustissimi et celebris codicis ms. Lucensis nunc primum editæ, atque interpretatio vocum ecclesiasticarum Onuphrii Panvinii ;* Romæ, Bernabo et Lazarrini, 1755.

Dans cette édition on trouve les additions suivantes : 1° à la fin de la Vie de Nicolas I^{er}, une notice intitulée : *Adnotatio Onuphrii Panvinii in Platinam post Nicolaum I ;* 2° la notice des manuscrits dont on a encore tiré de nouvelles variantes : parmi ces manuscrits plus de dix-huit appartiennent à la bibliothèque du Vatican ; 3° quatre catalogues des papes ; 4° une table des matières copieuse et parfaitement bien faite.

Mais ce qui, indépendamment de ces additions, rend cette édition plus précieuse et plus utile que les précédentes, ce sont les notes mises au bas des pages ; un vocabulaire, un glossaire de tous les noms, aujourd'hui peu familiers, de tant de vases, meubles, ornements alors à l'usage des églises, et mentionnés si fréquemment dans les Vies des anciens papes ; enfin de courtes, mais savantes explications des termes et des usages ecclésiastiques de ces temps reculés, soins indispensables pour l'intelligence des descriptions des premières parties de cet ouvrage.

Anastase ou l'auteur, quel qu'il soit, de ce livre, car les sentiments varient à cet égard, mourut à la fin du IX^e siècle.

Ce que lui doit l'histoire ecclésiastique est prouvé par l'emploi fréquent que les écrivains sacrés font de son autorité, qu'une partialité et quelquefois une crédulité singulières semblent ne pas affaiblir, tant sa narration paraît naïve.

Les catalogues des objets d'arts extraits par d'Agincourt de ses écrits témoignent, d'un autre côté, de quelle utilité ils peuvent être à l'histoire des arts, de l'industrie et des manufactures.

On peut dire qu'en tout la lecture réfléchie de cet ouvrage et un examen attentif et détaillé de tout ce qu'il contient, fourniraient à la philosophie beaucoup d'observations intéressantes.

Enfin, bientôt après, une cinquième fut

insérée par Muratori dans son Recueil intitulé : *Rerum italicarum scriptores*, tom. III, part. I, dont le frontispice porte la date de 1723, mais qui ne peut avoir paru avant l'année 1724, car l'épître dédicatoire porte cette date.

Muratori a enrichi son édition de dissertations faites par divers savants sur la question de savoir si les Vies des papes, publiées sous le nom d'Anastase, sont composées par lui, ou s'il les a seulement extraites des Actes des martyrs et des documents historiques conservés dans les archives de l'Eglise romaine, dont il était bibliothécaire.

Anastase était originaire de Grèce et avait séjourné longtemps à Constantinople. Nommé abbé du monastère de Sainte-Marie *trans Tiberim*, par le pape Nicolas Ier, dont la Vie peut, avec une espèce de certitude, lui être attribuée, il assista en cette qualité au 8e concile général tenu à Constantinople, où la condamnation de Photius fut prononcée, et dont il fut chargé de revoir les actes, attendu la connaissance qu'il avait des deux langues grecque et latine.

Il eut aussi l'honorable commission de négocier le mariage d'une fille de l'empereur d'Occident avec le fils de l'empereur d'Orient. (Le Beau, *Hist. du Bas-Emp.*, tom. XV, livre LXXI, p. 154.)

On ne saurait guère douter qu'il n'eût été pendant longtemps chargé de l'emploi de bibliothécaire de la sainte Eglise romaine. Anastase a prolongé sa carrière jusque sous les pontificats des papes Adrien II et Jean VIII, successeurs de Nicolas Ier, et doit avoir cessé de vivre entre les années 878 et 882.

IV.

Le IIIe livre des Rois, ch. VI et VII, contient une énumération des ornements et meubles précieux de toute espèce, rassemblés par Salomon dans le temple de Jérusalem, laquelle, rapprochée de celle qu'Anastase le Bibliothécaire nous a laissée des objets de ce genre donnés aux églises de Rome par les premiers papes, présente, malgré l'intervalle immense des temps, une identité curieuse dans les espèces et jusque dans les noms. On remarque, en effet, dans l'une comme dans l'autre, les objets suivants :

Candelabra aurea, lucernæ aureæ, hydriæ, phialæ, palmæ, picturæ variæ, thuribula de auro purissimo... omnes parietes variis cœlaturis, in eis Cherubim.... anaglypha prominentia... omnia laminis aureis... omnia vasa in domo Domini.

Le nombre de ces vases et ornements était encore considérable au moment où Cyrus les rendit aux Israélites avec la liberté.

Phialæ aureæ triginta, phialæ argenteæ mille, scyphi aurei triginta, vasa aurea et argentea 5400. (Esdras, cap. I.)

Les anciens, suivant Pline et Suétone, faisaient usage dans leurs temples de quelques-uns de ces meubles. (Pline, liv. XXXIV, § 7 ; Suétone, *in Aug.* cap. 3.) Ce sont les mêmes expressions qui servent à les désigner.

Au témoignage de Pausanias, les dons offerts au temple de Delphes et d'Olympie étaient de même nature.

Tous ces objets, dans tous les pays, ont été la proie des conquérants : Nabuchodonosor, Xerxès pour la Grèce ; Alexandre en Perse ; Alaric, les Vandales, etc., à Rome ; les Sarrasins, etc.

La dévotion, ranimée par les pertes elles-mêmes, s'empressait de les réparer quand le danger était passé. Si l'on pouvait donner en détail les travaux de réparation, on tracerait facilement une histoire de l'art.

V.

L'Angleterre a réussi à organiser diverses sociétés qui s'occupent spécialement de la décoration des églises et d'archéologie pratique. Nous avons traduit, pour être insérée dans le Dictionnaire d'Archéologie sacrée, une instruction fort intéressante adressée aux *Sociétés de l'autel*, et concernant le mobilier ecclésiastique. Voici cette instruction, qui porte le titre suivant :

Petite adresse aux sociétés de l'autel par la confrérie Wikeham.

Amis chrétiens,

Grand et glorieux est le privilége de servir Dieu tout-puissant et de travailler pour son honneur. Nous ne doutons pas que vous ne sentiez et n'estimiez ce privilége : l'estime que vous en faites a permis de vous organiser en sociétés, et nous nous adressons à vous, en votre qualité de membres de ces sociétés ; nous ne doutons pas que ces associations soient un signe manifeste de votre dévouement et de votre zèle pour la maison de Dieu. Notre désir est que les œuvres produites par ce dévouement et ce zèle puissent être conçues et exécutées avec savoir, discrétion et bon goût. Dans cette vue nous vous adresserons brièvement quelques idées que nous espérons devoir être utiles pour guider vos mains, en vous procurant à vous-mêmes les moyens de témoigner votre amour à Jésus et votre dévotion envers sa bienheureuse mère.

L'autel.

D'abord concernant l'autel lui-même. Au cas où l'érection actuelle de l'autel tombe entre les mains de la société, on doit avoir soin qu'il soit dans un style convenable, par-dessus tout, sculptures inconvenantes et emblèmes vulgaires doivent être rejetés. Par exemple, pour les autels des morts, ne jamais employer de torches renversées, comme pour signifier la perte de l'espérance, et par conséquent nulle foi en la résurrection. Mieux vaut un autel simple que mal orné. Cœurs transpercés de dards, Cupidons enflammant les cœurs, et autres emblèmes de style érotique doivent être proscrits. Ne jamais essayer de souiller le Saint des saints avec de telles vulgarités, comme aujourd'hui, hélas! on en voit trop souvent. Les ornements les plus convenables de l'autel sont des sculptures et des peintures. Les figures de Notre-Seigneur, Notre-Dame, anges, saints, l'Agneau de Dieu, le pélican, le monogramme

sacré, le poisson, l'alpha et l'oméga, les symboles de la sainte Trinité ou des évangélistes, sont tous des ornements propres et convenables, et peuvent être placés dans des arcades, panneaux, niches, trèfles, quatre-feuilles, ou autres dispositions, comme il serait plus commode. Des colonnes plates avec des anges en haut-relief forment de belles divisions pour les compartiments. Des panneaux de simples arcades ou de quatre-feuilles sont toujours beaux. Les trois couleurs primitives, le rouge, le bleu et le jaune (or) sont toutes celles qu'il faut (excepté pour les autels mortuaires, où le noir est désirable); et on doit observer que pour les autels de Notre-Dame le bleu doit prédominer, de même que le blanc dans ceux du Saint-Sacrement; mais tout doit être bien relevé avec de l'or, car sans cette précaution les couleurs ne pourraient pas bien s'harmonier, et produiraient un mauvais effet.

Dans la sculpture on s'efforcera toujours d'atteindre la beauté de la forme : des figures maniérées, difformes et mal proportionnées excitent plutôt le ridicule que la dévotion. Les autels ayant été généralement détruits, nous ne pouvons recourir à d'anciens spécimens que difficilement ; mais beaucoup d'anciennes églises contiennent de vieux tombeaux en forme d'autels, qui peuvent être pris comme modèles. Quelques autels, spécialement ceux sur lesquels le saint sacrement est mis en réserve, sont surmontés d'un riche baldaquin en marbre, en pierre ou en bois, qui peut, à volonté, être ou n'être pas peint et doré. Un tel baldaquin s'appelle *ciborium*. Un bon spécimen est l'autel du Saint-Sacrement à Saint-Barnabé, de Nottingham.

Le fond le meilleur et le plus convenable pour un autel est un retable en bois ou en pierre, composé de niches remplies de statues de saints et d'anges. On peut voir de beaux exemples en pierre de cette disposition (quoique sans statues) à la cathédrale de Winchester, à Sainte-Marie Overies, Southwark; un exemple complet dans la chapelle à Albon Towers, comté de Staff; un autre en bois à la cathédrale de Durham, ou à l'église de l'abbaye de Saint-Alban. Ces spécimens toutefois sont dispendieux, et on ne peut pas toujours les avoir. Une bonne peinture est toujours convenable, mais elle doit être faite avec jugement et bon goût. Il est mieux de la placer dans un triptyque, qui puisse être fermé pendant le temps de la passion. Le sujet de la peinture peut être quelque trait de la vie de notre Sauveur, de sa bienheureuse Mère, ou de quelque saint en rapport avec l'autel ou le lieu. Mais il faut avoir soin que le dessin en soit bon et les formes belles. Surtout il faut soigneusement éloigner ces figures burlesques, difformes et disproportionnées, qui sont si souvent employées pour représenter Celui qui était *le plus beau des enfants des hommes*, et Celle qui était *entre les filles d'Adam comme un lis au milieu des épines*. Pour emprunter le langage attribué au pape Adrien Iᵉʳ : « Notre bienheureux Sauveur doit être représenté avec tous les attributs de la divine beauté que l'art peut lui consacrer ; » et assurément on peut dire la même chose de sa divine mère. C'est une grave et injuste erreur de supposer, parce que quelques-unes des productions du moyen âge échappées aux dévastations du protestantisme et de la Renaissance (paganisme ressuscité) sont mal dessinées et mal exécutées, et peut-être ont été épargnées à cause de leur laideur, que telle est l'école générale de cette période. Dans les œuvres même de Cimabué, de Nicolo Pisano, du Guide de Sienne, et surtout dans les magnifiques compositions de Giotto, Ghiberti, Masaccio et Angelico de Fiesole, les plus grandes beautés de forme et de draperie sont toujours cherchées et souvent obtenues, sans sacrifier aucunement le caractère religieux de la peinture. Des gravures de quelques-unes des œuvres de ces grands maîtres peuvent être achetées à un prix modéré, et peuvent servir comme les meilleurs modèles pour former le bon goût sous le rapport du style religieux. Ces crucifix hideux, disproportionnés et semblables à un squelette, doivent être bannis des églises, comme plus propres à exciter le rire que la dévotion. Ici je rapporterai une pratique trop commune sur le continent, et qui pourrait s'introduire chez nous. Il est convenable et juste que l'autel de notre bienheureuse Dame soit orné d'une statue de la Reine de tous les saints, et il n'y a aucune objection à ce que cette statue soit placée précisément sur l'autel. Mais une telle statue doit être du meilleur travail, et de la matière la plus précieuse et la plus durable, et non une grande poupée de cire, habillée d'une antique parure de bal, couverte de clinquant et de pierreries de toutes couleurs. Qui peut entrer dans le vieil et curieux édifice byzantin, le Munster de Bonn, sans être indigné en voyant une poupée de cire de 6 pieds de haut, vêtue d'une robe de soie écarlate à la mode d'autrefois, avec des ornements mesquins de dentelles d'argent, et de fausses pierreries qui paraissent avoir été apportées de la foire de Saint-Barthélemy, dans une boîte de verre d'une apparence vulgaire, sur l'autel de la sainte Vierge? Toutes ces monstruosités, aussi bien en cire qu'en argile, à visages rubiconds, qui parodient les stations de la passion, sont tout à fait inadmissibles dans le sanctuaire; tout ce qui apparaît en cet endroit doit être noble, sublime et bon. L'Etre divin est trine; c'est un de ses attributs principaux; le sanctuaire doit être rempli d'une harmonieuse triade enlevée à la musique des sphères célestes, dont les notes sont la vertu, la beauté, la vérité. La beauté est essentielle à ce qui est bon, et comment, sans irrévérence, placer ce qui n'est pas bon dans le Saint des saints?

Le tabernacle.

Le tabernacle étant le lieu dans lequel le saint sacrement réside réellement, peut être

aussi riche que nos moyens nous permettent de le faire. L'or, l'argent, les pierreries, l'émail sont les moyens les plus propres pour établir ces ornements; mais là où ces ornements seront trop dispendieux à obtenir, on pourra sculpter et dorer le tabernacle, ou l'embellir de quelque autre manière, pourvu que ce soit en rapport avec l'architecture et les ornements de l'autel et de l'église. Cependant, là où le saint sacrement, ou même des vases de prix sont laissés dans le tabernacle toute la nuit, de crainte de sacrilége ou de profanation, qu'il soit fait solidement en métal et muni d'une serrure qui puisse défier les voleurs. Le tabernacle doit être garni de voiles de soie de couleur canonique, qui soient unis ou brodés d'or et d'argent, pour le couvrir dans les occasions où cela est prescrit.

Devants d'autel et rideaux.

Un autel doit être pourvu au moins de cinq devants d'autel des cinq couleurs canoniques. Ils pourront être ornés de broderies en or ou en couleurs. Quelques-uns des emblèmes sacrés pourront bien être brodés, comme symboles convenables. On verra beaucoup de dessins magnifiques dans le Glossaire des ornements d'église par M. Pugin. Il pourra encore y avoir des rideaux de soie aux côtés de chaque autel, de la couleur du jour, qui naturellement pourront être simples ou enrichis d'ornements.

Les chandeliers et la lampe.

Chaque autel doit être pourvu au moins de deux chandeliers, et l'autel du Saint-Sacrement doit avoir une lampe suspendue par devant, toujours allumée tant que le tabernacle est habité par son hôte divin. Ces objets doivent être en or ou en argent, ou en bronze, ou d'une autre matière, et ils peuvent être ornés d'émail ou de pierreries. Les maigres et hautes proportions et les pesantes décorations de la longue rangée de candélabres maintenant ordinairement placés sur un gradin du retable de l'autel doivent être évitées. Une paire ou plusieurs paires d'élégants candélabres est bien mieux qu'une douzaine de chandeliers élevés, sans caractère, vulgaires, avec des torches en ferblanc élevées à une hauteur absurde et ridicule au-dessus du crucifix.

MEURTRIÈRE. — On appelle *meurtrière* une ouverture étroite pratiquée dans un mur, afin de se défendre contre les attaques de l'ennemi, sans se découvrir et sans être exposé à ses coups.

On a aussi pratiqué dans certaines parties des anciens édifices, d'étroites fenêtres en forme de meurtrière. On en voit de ce genre dans plusieurs églises romano-byzantines.

Dans les Instructions du Comité historique des arts et monuments, on distingue quatre sortes de meurtrières : 1° des trous carrés, toujours assez étroits (*Voy.* fig. n° 1), quelquefois un peu plus longs que larges (n° 2). Ces meurtrières devraient être désignées plutôt sous le nom d'*embrasures*. Peut-être, en beaucoup de cas, étaient-elles seulement destinées à donner de l'air et du jour. 2° De longues fentes verticales, hautes de trois à six pieds, très-étroites à l'extérieur, s'élargissant à l'intérieur, terminées à leur sommet par une portion d'arc, que vient quelquefois interrompre, à l'intérieur, la partie supérieure de la paroi où la meurtrière est pratiquée (n° 3). Ce genre de meurtrière a été nommé *archère*, parce qu'on suppose qu'il servait au tir de l'arc. 3° Des fentes semblables aux précédentes, mais moins longues, traversées par une fente horizontale : même disposition à l'intérieur (n° 4). Ces meurtrières ont été nommées *arbalétrières*, parce qu'on a cru qu'elles étaient spécialement disposées pour le tir de l'arbalète. 4° Des fentes dont le centre ou la partie inférieure est agrandie et présente un trou circulaire; celles-ci servaient, sans doute, pour les armes à feu, après l'invention de la poudre à canon.

Quelle que fût la destination de ces ouvertures, il est important de remarquer les précautions prises par les ingénieurs pour qu'elles ne servissent point de passage aux traits de l'ennemi. On a vu qu'elles sont élevées au-dessus de l'aire des étages qu'elles éclairent ou qu'elles défendent. Leur amortissement en outre est formé par une portion de voûte dont la courbe est calculée de façon à rencontrer toujours un trait lancé d'en bas et de l'extérieur, à la portée ordinaire.

Soit AB le mur où la meurtrière CAB est percée, CA est la portion de voûte qui forme son amortissement; D est le point d'où l'ennemi peut lancer ses traits. On voit que la voûte CA empêchera qu'ils n'arrivent de but en blanc à l'intérieur, et sa courbe même contribuera à les faire retomber dans l'embrasure, au lieu de leur permettre de ricocher dans l'intérieur. (*Instructions du Com.*, cah. 3°).

MINIATURES. — Les miniatures sont les peintures qui ornent le texte des manuscrits. On croit que ces peintures ont été ainsi appelées parce que, dans l'origine, elles ont remplacé les lettres ornées marquées simplement par des traits rouges au *minium*.

Les anciens donnèrent à leurs livres le luxe de la miniature. On sait que Varron avait écrit la vie de 700 illustres Romains, et il y avait joint leurs portraits. Malheureusement les manuscrits des anciens, enrichis de miniatures, ne sont point arrivés jusqu'à nous. Mais on conserve dans les bibliothèques des manuscrits à vignettes qui, moins anciens, nous donnent cependant de bons renseignements sur les époques historiques les plus éloignées. Il est probable, en effet, que les figures de ces livres ont été copiées sur des figures qui illustraient des ouvrages perdus.

Les manuscrits à miniatures du moyen âge nous donnent des renseignements précieux sur le mobilier des églises. On conçoit que les meubles ecclésiastiques aient généralement disparu, tant à cause de la matière dont ils étaient formés, que des variations perpétuelles du goût. C'est donc dans les

monuments figurés que nous en pourrons retrouver les principaux modèles. On aura l'occasion de remarquer que nous avons fait usage assez souvent des manuscrits à miniatures pour indiquer les changements survenus dans le mobilier des églises. *Voy.* CALLIGRAPHIE.

Pour les miniatures proprement dites, on peut consulter les *Annales de Philosophie chrétienne*, tom. XIX, pag. 47, 114, 209 et 366.

MINISTERIUM. — Nom par lequel les anciens écrivains ecclésiastiques désignent souvent, d'une manière générale, tous les ornements et autres objets servant à l'autel.

MISÉRICORDE. — La *miséricorde* d'une stalle est une petite tablette ou petit siége, sur laquelle on s'appuie, lorsque la stalle est relevée. C'est donc un petit siége attaché au siége principal : on le nommait encore *patience*, *subsellia*, *sedicula*, et *sellette* en français. *Voy.* STALLE.

Les miséricordes sont ordinairement supportées sur un cul-de-lampe, orné de sculptures variées. On y a souvent représenté des traits historiques ou allégoriques, des figures grimaçantes ou des feuillages.

Nous ne saurions mieux indiquer la belle décoration que l'on pouvait donner et que l'on a parfois donnée aux miséricordes des stalles des grandes églises, qu'en plaçant ici la série des sujets sculptés sur les miséricordes des célèbres stalles d'Amiens. Il y en a cent dix.

1. Le déluge.
2. Le sacrifice de Melchisédech.
3. Apparition des trois anges à Abraham.
4. Promesse de Dieu à Abraham.
5. Abraham part pour le sacrifice.
6. Isaac allant au sacrifice.
7. Les deux serviteurs restés à l'écart.
8. Isaac sur le bûcher.
9. Abraham immolant le bélier.
10. Le serment d'Eliézer.
11. Voyage du serviteur.
12. Rencontre du serviteur et de Rébecca.
13. Rébecca donnant à boire à Eliézer.
14. Rébecca abreuvant les chameaux.
15. Rébecca recevant les présents.
16. Le serviteur introduit.
17. Départ de Rébecca.
18. Rébecca consultant le Seigneur.
19. Esaü vendant son droit d'aînesse.
20. Isaac demandant à Esaü du produit de sa chasse.
21. Rébecca donnant ses instructions à Jacob.
22. Rébecca préparant un chevreau.
23. Rébecca enveloppant les mains et le cou de Jacob.
24. Jacob présentant à Isaac le plat de chevreau.
25. Isaac bénissant Jacob.
26. Esaü revenant de la chasse.
27. Menaces d'Esaü et conseils de Rébecca.
28. L'échelle de Jacob.
29. Sacrifice offert par Jacob.
30. Rencontre de Jacob et de Rachel.
31. Jacob introduit dans la maison de Laban.
32. Laban poursuivant Jacob.
33. Réconciliation de Jacob et de Laban.
34. Jacob rencontrant les anges de Dieu.
35. Jacob envoie des messagers à Esaü.
36. Retour des messagers de Jacob.
37. Lutte de Jacob avec un ange.
38. Entrevue de Jacob et d'Esaü.
39. Joseph ayant sa vision des gerbes de blé.
40. Vision de la lune et des étoiles.
41. Arrivée des marchands ismaélites.
42. Joseph retiré de la citerne et vendu.
43. Joseph conduit en Egypte.
44. Ruben à la citerne.
45. Ruben interrogeant ses frères.
46. Joseph acheté par Putiphar.
47. Première tentation de Joseph.
48. Seconde tentation.
49. Joseph accusé devant les gens de Putiphar.
50. Joseph traduit devant Putiphar et mis en prison.
51. Emprisonnement de l'échanson et du panetier.
52. Pharaon consultant les devins.
53. L'échanson se souvenant de Joseph.
54. Joseph tiré de la prison et présenté au roi.
55. Joseph distribuant du blé aux Egyptiens.
56. Mariage de Joseph.
57. Armoiries d'Adrien de Hénencourt, doyen du chapitre d'Amiens.
58. Jacob envoie ses fils en Egypte.
59. Les fils de Jacob devant Joseph.
60. Joseph les fait mettre en prison.
61. Joseph retenant Siméon en otage.
62. Joseph fait remettre l'argent dans les sacs.
63. Retour des fils de Jacob.
64. L'argent trouvé dans les sacs.
65. Les frères de Joseph demandant Benjamin à Jacob.
66. Jacob consent au départ de Benjamin.
67. Second voyage des fils de Jacob.
68. Benjamin présenté à Joseph.
69. Les frères introduits dans le palais.
70. Ils se recommandent à l'intendant.
71. Les frères de Joseph lavant leurs pieds.
72. Joseph reçoit les présents.
73. Joseph à table avec ses frères.
74. La coupe mise dans le sac de Benjamin.
75. Ordre de Joseph de poursuivre ses frères.
76. La coupe dans le sac de Benjamin.
77. Joseph accusant ses frères de vol.
78. Joseph reconnu par ses frères.
79. La bonne nouvelle apportée à Jacob.
80. Entrevue de Jacob et de Joseph.
81. Jacob présenté à Pharaon.
82. Serment de Joseph.
83. Les fils de Joseph amenés à Jacob.
84. Jacob embrassant les fils de Joseph.
85. Ephraïm préféré à Manassé.
86. Promesse de Jacob à Joseph.
87. Les Israélites accablés de travaux.
88. Les enfants mâles précipités dans le Nil.
89. Moïse exposé sur les eaux.
90. Moïse sauvé des eaux.
91. Moïse donné à nourrir à sa propre mère.

92. Moïse nourri par sa mère.
93. Moïse remis à la fille de Pharaon.
94. Moïse vengeant ses frères. — Moïse cachant dans le sable le corps de l'Egyptien.
95. Fuite de Moïse.
96. Les Israélites dans le désert.
97. La manne du désert.
98. La manne placée dans le tabernacle.
99. Les tables de la loi. — Les murmures du peuple.
100. Le veau d'or. — Les tables de la loi brisées.
101. Le veau d'or mis en poudre.
102. Les nouvelles tables.
103. Châtiment de Nadab et Abiu.
104. Sacrifices à Moloch.
105. Le serpent d'airain.
106. L'eau du rocher.
107. David terrassant le lion et l'ours.
108. David en présence de Saül.
109. Combat de David contre Goliath.
110. David tranche la tête à Goliath.

Les sujets historiques dont nous venons de donner l'énumération sont complétés par plusieurs autres placés sur les rampes des montées. C'est l'Ancien Testament mis en tableaux. Quant au Nouveau Testament, il a fourni texte à une grande quantité de sculptures de dimension plus considérable situées sur les hauts dossiers des stalles. En voyant cette série si bien suivie des principaux traits de l'Ancien et du Nouveau Testament, on est étonné d'abord du génie de l'artiste, mais on comprend l'ordre établi dans les sujets, quand on sait que le chapitre d'Amiens avait délégué quatre de ses membres pour diriger et surveiller l'exécution de ces stalles.

MITRE. — La mitre épiscopale se terminait originairement en pointe et n'était pas divisée en deux parties au sommet. Mabillon en a figuré de curieux exemples dans le tom. Ier des *Annales bénédictines*, pag. 528. Les mitres qu'il a fait dessiner avaient appartenu à des évêques antérieurement au xe siècle. Les plus anciennes mitres à deux pointes étaient très-basses, comme celle de saint Thomas de Cantorbéry, que l'on voit à la cathédrale de Sens. Au xive siècle, elles furent élevées davantage et enrichies avec un grand luxe : elles atteignirent alors la perfection sous le rapport de la forme et de la décoration. Les ornements en étaient riches et de bon goût, les côtés étaient garnis de feuilles grimpantes, et les pointes terminées par des croix garnies de pierreries. Du xve siècle, les mitres s'accrurent démesurément en largeur et surtout en hauteur, jusqu'à ce qu'elles atteignirent, au xviie siècle, cette hauteur disgracieuse qu'on leur a souvent conservée jusqu'à nos jours.

Dans son livre *de Lit. Rom. pont.*, Georgi dit que la mitre est mentionnée parmi les ornements du pontife romain dès les plus anciens temps. Ceux qui ont étudié la question de l'antiquité des mitres, ont été forcés d'avouer qu'on la trouvait dans les plus anciens monuments; c'est ainsi que l'on découvrit que le corps de saint Léon le Grand avait été enseveli avec une espèce de mitre sur la tête. André de Saussay et Visconti ont écrit pour défendre l'antiquité des mitres; tandis que Pannini et Menard ont soutenu que l'usage en était inconnu dans l'Eglise pendant les dix premiers siècles après Jésus-Christ. Le cardinal Bona dit que la mitre, comme elle existe à présent, était à la vérité inconnue jusqu'au xe siècle, mais qu'un certain *ornement de tête* était à l'usage de quelques évêques, sinon de tous les évêques, avant ce temps. Mabillon, et après lui Martenne, disent que les mitres furent toujours en usage dans l'Eglise, mais que le privilége de la porter fut une concession du saint-siége. On a la preuve d'un privilége de cette nature accordé à Arschaire, évêque de Hambourg, par le pape Léon IV. Mabillon dit que le même privilége fut accordé aux évêques d'Utrecht par le pape Alexandre III. La forme de la mitre portée par les papes avant le temps de Boniface VIII différait, selon Mabillon, de celle que portaient les évêques. Saint Bruno, évêque de Segni, parlant de la mitre, dit : « La mitre, parce qu'elle est de lin, signifie la pureté et la chasteté. » Du temps donc de saint Bruno, qui mourut en 1123, la mitre était de toile ou de lin, et non d'argent. Honorius d'Autun et Hugues de Saint-Victor disent de même : *Ex bysso conficitur :* « La mitre est faite de lin. » Durand, évêque de Mende, disait, au xiiie siècle, qu'autrefois la mitre était blanche et de toile fine.

Les souverains pontifes ont accordé l'usage de la mitre aux cardinaux, non-seulement aux prêtres, mais aux diacres; et les cardinaux ont le droit de la porter dans toutes les cérémonies solennelles. Il paraît que les cardinaux-prêtres avaient ce privilége avant l'an 1130, et les cardinaux-diacres avant l'an 1192. Ce fut le pape Paul II qui permit aux cardinaux d'avoir des mitres d'argent, attendu qu'auparavant ils ne pouvaient en avoir que de lin et sans ornements.

Au xe siècle, des distinctions honorifiques furent concédées par les papes aux abbés des monastères, comme la permission de porter la dalmatique et les sandales. Au xie siècle, le pape Léon IX étendit aux cathédrales les mêmes concessions. A la consécration du grand autel de l'église de Saint-Etienne, à Besançon, au mois d'octobre 1050, le même pape, entre autres concessions, ordonna que sept chanoines de cette église auraient le titre de cardinaux, et qu'ils pourraient porter, lorsqu'on dirait la messe au grand autel, dalmatique, mitre, sandales, gants, et que l'un d'eux, le doyen, porterait l'anneau, etc.; et qu'à toutes les fêtes de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge, et quelques autres encore, le diacre et le sous-diacre, aussi bien que le célébrant, porteraient la mitre, les sandales et les gants. Le même Léon IX, en 1053, donna aux chanoines de l'église de Bamberg le droit de porter la mitre, mais avec certaines restrictions. Après lui, le pape Alexandre II, par un privilége singulier, accorda au duc de Bohême, Wratislaw, l'usage de la mi-

tre, privilége qui fut ratifié par le pape Grégoire VII. Le premier exemple d'un abbé mitré nous est fourni par saint Hugues, abbé de Cluny, auquel Urbain II, en 1088, accorda la mitre épiscopale, et pour certaines fêtes, la dalmatique, les gants et les sandales. Pascal III confirma et augmenta ce privilége en la personne de Pontius, abbé de Cluny, pour lui et ses successeurs, en 1114. Innocent III accorda l'usage de la mitre aux abbés de Vendôme. Ces distinctions accordées aux abbayes donnèrent lieu à des réclamations de la part des évêques, entre autres de Geoffroy évêque de Chartres; saint Bernard critiqua, dans le même temps, ces priviléges monastiques. En conséquence de ces réclamations, après le XIIe siècle, lorsque l'usage de la mitre était devenu très-commun pour les abbés, comme ces mêmes abbés ne pouvaient plus être distingués des évêques, dans les conciles, le pape Clément IV ordonna que les abbés exempts de la juridiction épiscopale, seuls pourraient porter dans les conciles la mitre ornée, et que les autres abbés non exempts de la juridiction de l'ordinaire, porteraient des mitres simples, blanches et tout unies.

Dans l'*Histoire de l'ancienne cathédrale de Saint-Paul de Londres* (Appendice, pag. 205), Dugdale donne l'extrait suivant de l'inventaire de cette église : *Una mitra breudata cum stellis anterius et posterius, insertis lapidibus in laminis argenteis deauratis, et deficit unus lapis in altero pendulorum, et in parte anteriori septem lapides et multæ perlæ, et in parte posteriori quatuor lapides et multæ perlæ.* —Item, *una mitra alba cum flosculis breudatis, de dono Johannis Belemayi, ad opus* episcopi parvulorum. — Item, *una mitra quæ fuit* Eustachii *episcopi, quam habet episcopus* Ricardus. — Item, *una mitra breudata cum stellis, et anterius est cornelinus, continens caput hominis gravatum, et ornatur laminis argenteis deauratis, et lapidibus insertis; et deficit lapis unus in parte posteriori, et in altero pendulorum deficiunt tres catenulæ, cum karolis argenteis appensis; et dedit hanc mitram Fulco Basset.* — Item, *mitra quæ fuit* Henrici de Wendgham *bene ornata bendis aureis triphoriatis insertis lapidibus et perlis, et deficiunt duo lapides in parte posteriori, et multæ peciæ de triphorio et perlæ.* — Item, *mitra* Henrici de Sandwico *episcopi, breudata duabus stellis anterius, et duabus stellis posterius, et ornata rotellis argenteis deauratis, insertis lapidibus et perlis multis; et deficiunt in anteriori parte unus lapis, et duo in pendulis.* — Item, *una mitra alba cum stellis et grossis lapidibus, de dono* Johannis de Chisulle *episcopi, quam habet* Ricardus *episcopus.* —Item, *una mitra breudata cum stellis et frecturis, et octo limbis in circulo de purpura, ornata lapidibus et flosculis.* — Item, *una mitra de dono* Ricardi *episcopi, ornata perlis albis per totum campum, et flosculis deauratis, lapidibus insertis ordine spisso; et deficit una campanula in uno pendulorum.*

MITRE (Arc en). — On nomme communément *arc en mitre* un amortissement rectiligne, ou formé par deux légères courbes, qui remplace un arc plein cintre aux fenêtres de quelques églises romano-byzantines. On en voit aussi dans quelques églises du XVe siècle. Il y en a de la première espèce dans l'église de Saint-Etienne, à Nevers, l'une des plus intéressantes églises de France, de la période romano-byzantine.

MODILLON. — L'architecture classique a fait usage de *modillons* pour supporter la corniche corinthienne. Les modillons sont supposés représenter l'extrémité des chevrons de la charpente du toit.

L'architecture chrétienne, durant la période romano-byzantine a fait un emploi fréquent des modillons, sous les corniches de l'entablement, à l'extérieur des édifices. *Voy.* Corbeau, Arcature. Ils présentent alors des formes très-variées. Ce sont des figures grimaçantes, des animaux, des fruits, des feuillages, des moulures, des consoles, des formes de fantaisie, des monstruosités, quelquefois des obscénités. Il est difficile de classer les modillons. M. de Caumont cependant a tenté de le faire. Voici l'ordre chronologique qu'il a cru pouvoir établir : 1° modillons soutenant un entablement droit; 2° modillons qui supportent de petits arcs à plein cintre; 3° modillons qui sont séparés par de petits arcs trilobés; 4° modillons surmontés d'arcatures en ogives avec sous-arcatures ou contre-corbeaux; 5° modillons à dents de scie.

On a essayé de donner une explication aux mille formes représentées sur les modillons. On y a vu des figures symboliques. L'interprétation qui en a été donnée est plus ou moins ingénieuse; mais il faut se défier généralement de ces explications où l'imagination de l'archéologue découvre ou remplace l'intention du sculpteur. Tout ce que l'on peut dire à ce sujet, c'est que certains modillons offrent des formes évidemment symboliques, tandis que beaucoup d'autres ne présentent que des formes capricieuses, laissées au libre choix de celui qui a été chargé de les sculpter. *Voy.* Entablement, Corniche, Feuilles entablées.

MODULE. — Les ordres d'architecture et leurs accessoires s'érigent tantôt sur une grande échelle, comme pour les monuments publics, tantôt dans de plus petites proportions, comme pour les édifices privés. On se sert pour cela d'une mesure régulatrice adaptée seulement aux ordres eux-mêmes, laquelle n'a aucun rapport de dimension avec les mesures fixes et connues, telles que mètres, décimètres, et anciennement toises, pieds et pouces. Cette mesure s'appelle *module;* ce n'est autre chose que le demi-diamètre de la colonne de l'ordre que l'on emploie, pris à sa base. Le module se divise en 12 parties nommées *minutes*, pour les ordres toscan et dorique, et en 18 minutes, pour les ordres dorique et corinthien. C'est au moyen de ces subdivisions que l'on détermine les hauteurs et les saillies de chaque moulure.

On a quelquefois employé le mot *module* pour désigner le rapport qui existe entre la hauteur et le diamètre des colonnes, durant la période romano-byzantine et la période

ogivale. Mais les colonnes, dans les monuments religieux du moyen âge, ne sont pas établies d'après des proportions aussi régulières que les colonnes antiques. Ce ne sera donc qu'improprement qu'on les voudra mesurer avec le *module* ou quelque système analogue. Il est à remarquer, en effet, que les colonnes des églises ogivales s'amincissent d'autant plus qu'elles s'allongent, jusqu'à ce qu'elles soient changées en légères colonnettes. Au XV^{e} siècle, les colonnettes elles-mêmes s'amincissent tellement qu'elles deviennent de simples moulures prismatiques.

MONASTÈRE. — I. A côté de l'institution hiérarchique des évêques se trouve la fondation des monastères, qui exercèrent une si active puissance de civilisation. Au milieu des invasions barbares, les âmes fatiguées du monde et de ses agitations se consacraient à la solitude et à Dieu. La plupart des basiliques que nous voyons aujourd'hui, ces ruines, ces débris, nous indiquent la grandeur et la destinée des ordres monastiques dans les Gaules. Le VII^{e} siècle fut surtout célèbre par la fondation des abbayes et des monastères. Si l'on examine la plupart des villes de France, les gros bourgs, les villages, tous doivent leur fondation au monastère, établi d'abord dans les lieux les plus incultes avec une régularité merveilleuse. D'abord s'élevait un pieux oratoire, un ermitage au désert, ainsi le dit la chronique; des cellules se groupaient autour, et une communauté religieuse changeait cet ermitage en une famille dans laquelle l'on priait, l'on travaillait, l'on jeûnait pour Dieu et l'édification des hommes. Ces cellules une fois agrandies, de pieuses confréries transformaient en basilique la petite chapelle : si un saint abbé y mourait à l'état de martyr ou de confesseur, on recueillait ses reliques, les gouttes de son sang, ses ossements précieux; une châsse aux formes byzantines avec l'image du saint était façonnée dans le monastère. De toutes parts on accourait en pèlerinage; car la châsse, ressource des malades et des infirmes, paraissait éclatante de miracles. La foule des pèlerins accourait donc là; mais quand cette foule était bien pressée, il fallait l'abriter par l'hospitalité, et l'on élevait pour elle quelques maisons en bois, quelques gîtes plus modestes; les marchands affluaient bientôt pour offrir leurs denrées et exercer leur industrie, ainsi qu'on le voyait aux landys de Saint-Denis; et de là les foires et les marchés, qui obtenaient chartes et priviléges au nom de l'abbé, puis du comte ou du roi; l'activité se montrait partout : à côté du monastère se bâtissait un bourg, le bourg devenait ville. Telle fut l'origine de la plupart des cités de France, que la reconnaissance du peuple dotait du nom d'un saint patron : cellules et ermitages, châsses bénites, foires et bourgs furent la cause et le principe de la fondation des cités dans les Gaules; les générations oublieuses effacent en vain ces souvenirs, ils sont incrustés dans les pierres, comme ils sont écrits dans les vieilles chartes de la patrie. (On a compté que les $\frac{2}{3}$ des bourgs et villes de France doivent leur origine à des monastères.)

La géographie monastique des Gaules au VIII^{e} siècle est curieuse, parce qu'elle signale les progrès et les développements de l'esprit de règle; partout où un monastère se fonde, on peut dire qu'il y a tendance vers une organisation plus parfaite de la société. (*Charlemagne*, par M. Capefigue, tom. I, pag. 21, 22 et 23.)

II.

M. Cousseau, actuellement évêque d'Angoulême, a composé, étant supérieur du grand séminaire de Poitiers, un très-intéressant travail sur Ligugé, intitulé : *Mémoire sur le plus ancien monastère des Gaules et sur l'état actuel de l'église de Ligugé.* Nous en donnerons l'analyse, que nous ferons suivre d'une Notice sur Marmoutier-lez-Tours. Nous terminerons cet article sur les monastères par quelques détails sur l'ancien monastère du Mont-Saint-Michel. Nous renvoyons, pour ce qui concerne les autres monastères, aux articles ABBATIALE (*Eglise*), ABBAYE, CONVENTUEL, COUVENT.

C'est à Ligugé, dit Mgr Cousseau, que le thaumaturge des Gaules a opéré les principaux de ces prodiges qui ont si puissamment contribué à la propagation de la foi chrétienne dans notre patrie; c'est là qu'il a donné, non-seulement à nos contrées, mais à toute l'Eglise d'Occident, le premier modèle de la vie monastique; c'est là, par conséquent, le berceau de cette institution, qui depuis prit chez nous un si grand essor, couvrit l'Europe de maisons de prière, de science et de travail, et fit ainsi l'éducation des peuples modernes, enfants ingrats qui lui donnent aujourd'hui quelques tardifs regrets, après l'avoir mise au tombeau.

Examinons donc avec tout l'intérêt qu'inspire l'origine des grandes choses, examinons dans cette vallée du Clain la naissance de l'ordre monastique d'Occident. Saint Martin, après avoir passé vingt-quatre années dans le service militaire, après avoir attendu deux années, sur les instances de son tribun, qui promettait de le suivre et d'abandonner avec lui les vanités du monde, saint Martin vint à Poitiers, attiré par la réputation du grand saint Hilaire, évêque de cette ville. Saint Hilaire voulut élever saint Martin à la dignité de diacre, pour l'attacher plus fortement à son Eglise; mais il ne put vaincre son humilité, et il lui conféra seulement l'ordre d'exorciste.

Une tempête s'éleva alors dans les Gaules, et tandis que saint Martin voyageait en Pannonie et en Italie, saint Hilaire exilé des Gaules, soutenait les intérêts de la foi menacée en Orient par les hérétiques. Mais en 360, saint Hilaire revint à Poitiers, et saint Martin l'y suivit de près.

Les merveilles des moines d'Egypte et de Syrie n'étaient pas inconnues dans nos contrées. Sans parler des pieux pèlerins qui les avaient visités, saint Athanase les avait fait connaître à Trèves pendant son exil, et en-

core mieux à Rome, lorsqu'il y vint quelques années après, accompagné de quelques-uns de ces solitaires dont il partageait les saints exercices. On voit dans les *Confessions* de saint Augustin (lib. VIII, cap. 6) et les lettres de saint Jérôme (epist. 66, *ad Pammachium*), que le spectacle de leur vie ne fut pas stérile, qu'il excita le zèle de quelques fervents chrétiens dans les plus hautes classes de la société, et que le premier de ces moines romains fut le sénateur Pammachius, allié à la famille des Gracques et des Scipions. Mais ce ne furent pendant quelque temps que des essais particuliers, comme ceux de saint Martin lui-même, avant son retour à Poitiers; et les monastères de Rome et de Trèves, et même celui de Verceil, bâti par saint Eusèbe, l'ami de saint Hilaire et le compagnon de ses travaux, sont tous postérieurs au monastère de Ligugé. On en peut dire autant des deux anciens monastères de Lyon, celui de l'Ile-Barbe et celui d'Ainay, et plus sûrement encore de ceux de Marseille et de Lérins.

Sozomène (lib. III, cap. 14) dit expressément que jusqu'au temps de Constance et de saint Martin, l'Occident n'avait point encore de congrégations de moines. Il est remarquable que saint Benoît, construisant, cent soixante-dix ans après la fondation de Ligugé, le célèbre monastère du Mont-Cassin, y fit élever deux oratoires, l'un en l'honneur de saint Jean-Baptiste, l'autre en l'honneur de saint Martin, présentant ainsi ces deux saints à la vénération de ses enfants comme les deux grands modèles de la vie monastique. (*Annal. Bened.*, lib. III, n° 5.)

Saint Martin ne se retira pas seul dans sa retraite. Il s'occupa d'abord avec ses disciples à construire de petites cellules de bois, qui firent peut-être donner à son monastère, par les Gaulois des environs, le nom de *Locotegiacum*, *Locogiacum*, d'où s'est formé plus tard le nom de *Léguge*y ou *Ligugé*. Cet assemblage de petites cabanes distinctes pour chaque solitaire était une imitation des *laures* des moines d'Orient.

Saint Martin, fidèle à sa chère solitude de Ligugé, n'en sortait que de loin en loin, pour évangéliser les peuples ou consoler les malheureux qui de toutes parts imploraient son secours. Appliqué au gouvernement de la communauté, il en dirigeait les exercices sous l'autorité de saint Hilaire.

Le travail imposé par la règle aux solitaires de Ligugé était de copier des livres (Sulp. Sév. n° 7), utile travail qui, en fournissant aux frais de leur subsistance, avait pour eux l'avantage de donner à leur âme la nourriture spirituelle, et pour nous celui de nous conserver à travers les siècles les trésors inestimables de l'antiquité.

Saint Martin fut enlevé à Ligugé pour monter sur le siége épiscopal de Tours; c'est pour ainsi dire la fin de l'histoire de Ligugé. Devenu évêque de Tours, saint Martin ne changea rien à sa manière de vivre. Ce fut toujours la même austérité, la même mortification : il conserva toujours la même humilité dans le cœur, la même pauvreté dans les vêtements, et n'en eut pas moins d'autorité. Il demeura quelque temps dans une cellule attenante à l'église. Mais, ne pouvant soutenir la distraction des visites continuelles qu'il y recevait, il se bâtit un monastère à deux milles de la ville, dans un lieu désert, fermé d'une part par le lit de la Loire, et de l'autre par un rocher escarpé. De nombreux solitaires ne tardèrent pas à venir s'y ranger sous sa conduite. Il en eut bientôt jusqu'à près de quatre-vingts. Ce fut là le *Grand monastère* (*Majus monasterium*), Marmoutier, qui donna naissance à une infinité d'autres monastères inférieurs, et dont la réputation éclipsa promptement celle de Ligugé. Toutefois, celui-ci dut toujours être considéré comme le type et le modèle dont il n'était pas permis de s'écarter. Ce furent ses observances qui furent portées à Tours. On les garda fidèlement dans tous les points.

Le monastère de Ligugé fut également le modèle de tous ceux qui s'établirent alors dans notre province : du célèbre monastère de Saint-Hilaire, bâti sur le tombeau du saint docteur presque aussitôt après sa mort; de celui d'Antion ou de Saint-Jouin de Marnes; un peu plus tard de ceux de Saint-Maixent et de Saint-Benoît de Quinçay. De ces différentes solitudes sortirent des hommes de Dieu qui propagèrent au loin l'ordre monastique : les monastères de Saint-Hilaire et de Saint-Jouin surtout furent deux pépinières abondantes qui enrichirent plusieurs contrées. Saint Lubin, saint Aicadre ou Achard, saint Fridolin, saint Paterne, saint Philbert, peuplèrent de saints et laborieux ouvriers les solitudes du pays Chartrain et de la Normandie, les bords du Rhin et les îles mêmes de l'Océan. On peut se faire une idée de la rapidité avec laquelle le goût de la vie religieuse se répandit dans nos contrées, lorsqu'on lit dans Sulpice Sévère qu'à l'enterrement de saint Martin, moins de quarante ans après la fondation de Ligugé, on vit près de 2000 moines qui tous se regardaient comme ses disciples et ses enfants.

Le monastère de Ligugé fut détruit par les Normands : ce fut sans doute en 865, lorsqu'ils brûlèrent aussi ceux de Saint-Hilaire, de Saint-Cyprien, de Sainte-Radégonde. Il ne se releva jamais qu'imparfaitement de ses ruines. Ce fut un simple prieuré soumis d'abord à l'abbaye de Saint-Cyprien, et enfin à celle de Maillezais.

III.

MARMOUTIER. — 1° *Fondation*. La date de la fondation de Marmoutier ne paraît pas précisément connue, mais doit nécessairement être de fort peu postérieure à 375 (1). Ce monastère, devenu depuis si célèbre, n'avait pas encore de nom. Le saint fondateur en avait dédié l'église (qui de son temps ne fut probablement qu'un simple oratoire)

(1) Le *Dictionnaire géographique universel* l'attribue à l'an 371; mais c'est une erreur évidente, probablement typographique.

aux saints apôtres Pierre et Paul (1). Plus tard, en 833, une donation d'un comte nommé Troannus et de sa femme Bova, souscrite du temps de l'abbé Théodon, mentionne comme patrons de l'abbaye, la sainte Vierge, saint Pierre et saint Martin (2). Enfin, en 1096, la *basilique entière*, qui sans doute avait été complétement reconstruite, comme tant d'autres, depuis l'an 1000, fut consacrée par le pape Urbain II lui-même, en l'honneur de la sainte Croix, de la sainte Vierge, des saints apôtres Pierre et Paul et de saint Martin (3).

Quant au nom de *Marmoutier*, contraction francisée de *Majus monasterium*, il ne fut donné à l'abbaye que par comparaison avec Saint-Martin de Tours, et par conséquent après la mort du saint fondateur, puisque ce dernier monastère fut établi par saint Brice, son disciple et son successeur immédiat, pour renfermer et honorer le lieu de la sépulture du grand évêque (4). Bientôt même ce premier sanctuaire se trouva trop resserré pour suffire à l'affluence des pèlerins, car saint Perpétue, troisième successeur de saint Martin, détruisit les murs de la basilique élevée par saint Brice, et la remplaça par une nouvelle église plus grande et plus ornée, dans l'abside de laquelle il transféra le saint corps en 472 (5).

2° *Site de Marmoutier*. Revenons à Marmoutier, et faisons remarquer combien le site en était bien choisi pour ce qu'on appelait alors un monastère. Ce fut d'abord une *Laure* comme l'avait été Ligugé, c'est-à-dire une sorte de village composé de cellules éparses et de formes diverses, dont les pieux habitants vivaient sous une règle et sous un chef commun (6). Saint Martin forma son établissement dans un lieu qu'entouraient d'un côté les rochers escarpés de la montagne; le reste de la plaine avait pour clôture une légère sinuosité de la Loire, et n'était abordable que par une voie étroite et unique (1).

Mabillon s'est borné à copier textuellement les paroles de Sulpice-Sévère; mais il s'en faut que l'état des lieux, à l'époque moderne, réponde exactement à cette description. Nul doute qu'on aura, autant que possible, conservé les ermitages creusés dans le flanc du coteau et sanctifiés par les premiers solitaires; mais il faut bien croire qu'au fur et à mesure des accroissements de la communauté, on s'est servi, pour les constructions, des matériaux que la localité même offrait en si grande abondance; que les jardins nécessaires à la nourriture et à la promenade se sont accrus peu à peu aux dépens des parties saillantes de la base du coteau; que la plaine s'est enfin élargie, du côté de la montagne, de manière à ce que celle-ci, fuyant vers le nord pour constituer la berge orientale du vallon de Sainte-Radegonde, a fini par offrir un rideau à peu près uniforme à l'exposition du sud-ouest et de l'ouest.

Ce fut Guillaume de Comborn, abbé en 1105, qui le premier renferma dans une enceinte murale la totalité des bâtiments du monastère, et qui construisit les servitudes (*officinas*); peut-être la consolidation des terrains dus à l'endiguement n'avait-elle pas été jusqu'alors assez avancée pour qu'on pût s'occuper de ces aménagements, auxquels les ressources de l'abbaye auraient bien permis de songer plus tôt, ne fût-ce que depuis une centaine d'années (2).

Bientôt après la construction de l'enceinte murale, on éleva un oratoire près de ces nouveaux terrains, mais non encore *sur* eux, ce qui concourt à démontrer la probabilité de leur dépôt et de leur consolidation par la marche progressive du temps. Robert de Rochecorbon (*de Rupibus*) donna à l'abbaye, en 1123, *une île de la Loire* qui était près du monastère (*monasterio adjacentem*). On y construisit une chapelle en bois en l'honneur de saint Nicolas; et Gislebert, archevêque de Tours, l'aspergea en dedans et en dehors d'eau bénite (*aquam episcopaliter benedictam*), en attendant qu'on y eût achevé un oratoire en pierre (*dum oratorium ex lapide fieret*). En 1739, il ne restait plus vestige de cette église Saint-Nicolas, qui avait été renversée peu d'années auparavant, mais qui, alors, s'élevait AU BORD DE LA LOIRE, PRÈS DE LA PORTE INFÉRIEURE DU MONASTÈRE (3). Donc *l'île* avait été, par le progrès des temps, rejointe *à la terre ferme;* il sem-

(1) Greg. Tur., lib. x, cap. 31.
(2) *Annal. Benedict.*, t. II, p. 555.
(3) *Annal. Benedict.*, t. V, p. 363.
(4) « Nonnisi post mortem sancti antistitis dictum est Majus Monasterium, cum scilicet ædificato super ejus tumulo alio monasterio, primum illud hujus aliorumque ejusdem provinciæ monasterium comparatione Majus appellari cœpit. Primus sanctus Briccius, Martini in episcopatu successor, BASILICAM PARVULAM (l'abbaye de Saint-Martin) super corpus ejus ædificavit. » (*Annal. Benedict.*, t. I, p. 12.) — Notons ici un renseignement isolé, qui ne trouverait pas sa place dans le cours de cette notice : le thaumaturge de Tours fut un des premiers saints *non martyrs* dont on inscrivit le nom sur les diptyques, autrefois réservés exclusivement aux martyrs. (Jean de Lastrade, *Relation d'une translation d'une relique de saint Bertrand de Comminges.*)
(5) Briccio successit Eustochius, Eustochio Perpetuus; is SUBMOTA BASILICA, quam prius Briccius ædificaverat, miro opere ALIAM ædificavit AMPLIOREM, in cujus absidam, id est superiorem partem, sacrum ejus corpus transtulit anno 472. Ab eo tempore posteriorem hanc basilicam insederunt monachi usque ad sæculi noni initia. (*Annal. Benedict.*, t. I, p. 12.)
(6) M. L'abbé Cousseau, *loc. cit.* p. 45.

(1) Ex uno enim latere, præcisa montis excelsa rupe ambiebatur : reliquam planitiem Liger fluvius reducto paululum sinu clauserat : una tantum eademque arcta admodum via adiri poterat (*Sulp. Sev.* VII, p. 225.)
(2) ..... Totum cœnobium muris cinxisse, ejusque officinas exstruxisse traditur, ac multos prioratus instituisse. (*Annal. Benedict.*, t. V, p. 477.) — Les contreforts du mur, saillants, lourds et en talus, pourraient bien ne pas remonter plus loin que le XVIII[e] siècle.
(3) *Annal. Benedict.*, t. V, p. 100.

ble du moins qu'il faille expliquer ainsi la phrase assez obscure des Bénédictins.

3° *Portail actuel de Marmoutier*. Le mur d'enceinte se lie, à l'angle S.-O. de son parcours, à la belle et élégante masse de bâtiments du XIII° siècle qui constituent et défendent l'entrée de l'enclos de l'abbaye, et dont les restes sont, depuis cinquante ans, *presque tout* Marmoutier pour l'artiste, *tout* Marmoutier pour le voyageur qui parcourt la Levée.

Tel qu'il est, ce frontispice de l'abbaye est d'un charmant effet pittoresque; mais sa position enfoncée par rapport à la Levée, et surtout la splendeur de l'immense paysage qui l'entoure et le couronne, amoindrissent ses proportions déjà si réduites par la destruction d'un de ses vigoureux épaulements. Le style en est sévère et pur, et l'irrégularité, tant aimée du moyen âge hors des grands édifices religieux, a déposé son cachet d'originalité sur cette jolie fabrique moitié monacale et moitié militaire.

Un mur d'une énorme épaisseur, ou plutôt un massif quadrilatère très-allongé, est percé (mais non en son milieu) d'un vaste portail ogival à cinq retraits profonds, bordés de tores et de colonnettes, encadrés d'une archivolte supplémentaire, saillante sur le nu du mur. Au-dessus du portail, une console, veuve de son fardeau vénéré, supportait jadis une statue de saint Martin. Puis, au-dessus d'une robuste corniche, s'élève, sur toute la longueur du massif, l'édicule élégant qui servait à la fois à l'ornement et à la défense de l'entrée. Douze fenêtres rectangulaires, assez étroites pour jouer le rôle de meurtrières, et surmontées d'une corniche à modillons pressés, s'ouvrent sur le front qui regarde la Loire; au côté intérieur elles sont moins nombreuses, et il n'y en a point aux extrémités. Cette longue salle, semblable en grand aux *beffrois* militaires des petites églises pyrénéennes, contenait la garnison nécessaire à la défense de la porte.

Tout auprès, à l'ouest, et lié par un pan de mur au massif de la porte, s'élève un donjon polygonal soutenu par deux puissants contreforts dont l'un se termine en une tourelle basse, coiffée d'une pyramide octogone en pierre. L'autre, d'une dimension plus forte, est surmonté d'un délicieux clocheton hexagone en forme de tourelle, formant encorbellement, percé sur chaque face de trois rangs de meurtrières tréflées, décorés de frontons aigus et sommé d'une flèche de pierre aux arêtes ornées de crochets. Une galerie, d'où l'œil embrasse un immense panorama, couronne le second rang de meurtrières et entoure la base de la flèche.

C'était là la tour du guet, le véritable beffroi de l'abbaye, car les restes de murs qui flanquent l'autre côté du portail sont loin de faire présumer l'existence d'une construction équivalente à celle de l'ouest. C'était sans doute une sorte de tour carrée, mais d'une importance beaucoup moindre que le donjon qui vient d'être décrit et dont l'escalier à vis est d'une beauté singulière : le diamètre du donjon a permis de lui donner des dimensions considérables, et ses belles marches monolithes s'appuient sur un cordon divisé en consoles étagées, dont l'élégance et le bon goût sont très-remarquables.

4° *Emplacement primitif du monastère*. Et maintenant, avançons vers les lieux sanctifiés par la présence de saint Martin et de ses premiers disciples. Il est difficile de retrouver les traces précises de l'illustre fondateur, telles qu'elles sont indiquées par les auteurs, attendu la ruine complète de l'église et de toutes les constructions qui lui étaient adjacentes. Il en est pourtant quelques-unes que des circonstances particulièrement mentionnées permettent de reconnaître et de retrouver ou d'éliminer, selon que ces particularités sont ou ne sont pas applicables aux localités encore existantes.

Mabillon dit que saint Martin avait à Marmoutier une cellule formée de branchages entrelacés, et que plusieurs des frères en habitaient de semblables; mais la plupart d'entre eux s'étaient construit des demeures en creusant les flancs mêmes de la montagne. Cette description est textuellement copiée de Sulpice-Sévère. Puis Mabillon ajoute qu'on voit encore plusieurs de ces cellules des premiers moines, et entre autres celle de saint Martin, qui est renfermée dans la basilique du monastère. Cette cellule, dit-il, *l'une des trois* que le saint y a occupées, était nommée son *lit de repos* (*lectulus*), parce qu'il y dormait la nuit et y demeurait le jour, ainsi qu'on l'apprend par des vers inscrits au-dessus de son lit (*super locum lecti ejus*), et dont les deux derniers sont ceux-ci :

Cellula namque fuit requies in nocte silenti,
Pro scamno et cathedra hæc quoque cella die (1).

Mabillon écrivait en 1703. Un document, postérieur d'une vingtaine d'années, nous reste encore sur cette même chapelle. Dom Martène, l'un des continuateurs de Mabillon, qui partit de Marmoutier pour faire son *Voyage littéraire*, dit, en parlant de l'abbaye de Saint-Jacques de Liége, fondée en 1014 : « On montre dans l'église un degré double, comme une chose très-rare. Tous les étrangers l'admirent, et ce fut ce que le czar (Pierre le Grand) trouva de plus singulier dans l'abbaye. On croit, à Saint-Jacques,

(1) Voici le passage entier de Sulpice-Sévère, copié par Mabillon et suivi des indications supplémentaires de ce dernier : « Ipse ex lignis contextam cellulam habebat, multi quidem ex fratribus in eumdem modum, plerique saxo superjecti montis cavato, receptacula sibi fecerant (*Sulp. Sev.* VII, p. 225, 226), quales istic hactenus visuntur veterum illorum monachorum quædam cellulæ, qualis etiam beati Martini cellula basilicæ ejusdem monasterii inclusa cernitur, una ex tribus quas illic habebat, lectulus ejus dicta, quod in ea noctu somnum caperet, atque interdiu sederet, ut docent versus super locum lecti ejus, qui in hos desinunt : *Cellula namque*, etc. (comme ci-dessus). (*Annal. Benedict.*, t. I, p. 10).

qu'il est l'unique en son espèce; mais il y eu a un semblable en l'église de Marmoutier, par lequel on monte au *repos de saint Martin* (1). » La cellule de saint Martin n'existe plus; mais au-dessous de l'endroit où elle était, se trouve une petite chapelle dédiée à saint Brice.

Une crypte existe sous le grand donjon roman carré, à contreforts plats, qui s'appuie contre la montagne à peu près en face de la porte d'entrée de l'abbaye, et dont le sommet est couronné d'une chapelle moderne à l'usage des propriétaires du plateau voisin.

La tradition, appuyée sur des documents historiques très-respectables, nous apprend que cette crypte, creusée d'abord par saint Gatien, fut ensuite agrandie par saint Martin. A côté se trouve la crypte des Sept-Dormants.

La grotte de Saint-Brice est une grotte taillée dans le roc, d'une vingtaine de pieds de long sur sept ou huit de large, et dont la partie occidentale, ne se trouvant pas complétement abritée par le rocher, a été recouverte, à une époque très-reculée, d'une portion de voûte en berceau. La forme de ce caveau est rectangulaire, et on y descend par une petite porte carrée et par un degré de quatre ou cinq marches. La porte est encadrée d'un arceau ogival dont les retombées se font sur des colonnettes à doubles bouquets, et qui communique avec le bas-côté nord de l'église; c'est là tout ce qui subsiste du vaste vaisseau de la célèbre abbatiale. La vénération populaire dont la petite crypte est entourée a sauvé son frontispice de la destruction qui a continué à s'acharner contre les débris que la révolution de 1789 avait laissés debout.

Nous avons vu que Sulpice-Sévère donne à saint Martin une cellule en branchages entrelacés, comme celles qui valurent peut-être à Ligugé le nom gaulois *Locotegiacum* ou *Locogiacum* (2). Nous avons vu aussi que Mabillon lui attribue trois cellules; il reste à savoir si ce sont autant de grottes, ou si dans ce nombre on doit comprendre celle de bois. Dans le premier cas, le *repos de saint Martin*, la grotte *où saint Brice a dit la messe*, et la crypte *du donjon carré*, pourraient représenter les trois cellules, car il est impossible de penser qu'un lieu sanctifié par le bienheureux fondateur n'ait pas été marqué, protégé par une construction quelconque. Dans le second cas, l'une de ces dernières cryptes devrait recevoir une autre attribution.

5° *Oratoires voisins de l'église primitive.* Il existait encore, dans le voisinage immédiat du grand monastère, et par conséquent dans l'enclos actuel, plusieurs oratoires célèbres, et qui, presque tous, ont disparu.

(1) Dom Edmond Martenne, *Voyage littéraire de deux religieux Bénédictins*; Paris, 1724, Montalant. in-4°, t. II, p. 172.

(2) M. l'abbé Cousseau, *loc. cit.* p. 44, 45. — M. Cardin, *Note sur l'origine du nom de Ligugé*, même volume, p. 76.

Telle était la petite basilique dédiée à saint Jean-Baptiste, que Volusien, septième évêque de Tours et successeur immédiat de saint Perpétue, fit bâtir tout contre celle du grand monastère, et qui était détruite avant le commencement du XVIII° siècle (1).

Tel était aussi l'oratoire adhérent à la basilique abbatiale, où se trouvaient renfermés les tombeaux des *sept moines dormants*, autres disciples du saint fondateur (2), qu'il avait dédié lui-même à la sainte Vierge. Cet oratoire fut restauré au milieu du IX° siècle, sous Charles le Chauve, par le comte Vivien, abbé de Saint-Martin de Tours et abbé de Marmoutier, et fut l'objet d'une charte de ce dignitaire, conservée dans les archives de Marmoutier (3). Il s'y intitule investi de *curam atque regimen abbatiæ sancti Martini basilicæ nec non et Majoris monasterii*, et dit que l'oratoire est placé près de la porte du monastère. Mabillon ajoute (en 1704) qu'on le voit encore parfaitement conservé, et tel que l'a laissé la restauration de Vivien, avec les statues couchées des sept frères dormants. Cette chapelle, qualifiée *crypte* par Vivien, existe encore, comme nous l'avons dit plus haut.

Voit-on la cellule de saint Léobard (*Leobardus*), né en Auvergne, qui pratiqua la réclusion, au milieu du VI° siècle, dans une cellule creusée dans le roc près de Marmoutier, et qui reçut la sépulture au lieu même où il avait habité (4)?

Voit-on encore la cellule voisine du grand monastère, où deux des plus célèbres disciples de saint Martin se retirèrent avec quelques frères, et où l'on voyait, du temps de Mabillon, un oratoire dédié sous le vocable de saint Clair, l'un d'eux (5)? L'autre, saint Maxime, est le même qui se retira à l'Ile-Barbe.

La tradition locale est muette sur ces deux derniers points.

6° *Eglise abbatiale primitive.* Maintenant que nous avons recherché les traces, pour la plupart effacées, des divers sanctuaires dont l'enclos primitif du monastère était parsemé, recherchons celles de la basilique principale; ou plutôt, cherchons à compter les ruines qui ont précédé celles dont les tristes restes s'élèvent à peine au-dessus du sol. C'est là pourtant l'un des lieux les plus célèbres de la France chrétienne, et, disons-le à la honte du siècle qui a précédé le nôtre, c'est maintenant l'un des plus désolés.

De la basilique construite par saint Martin lui-même, il ne reste absolument rien. Elevée pendant le dernier quart du IV° siècle, tout porte à penser qu'elle fut religieusement conservée, et seulement accrue par

(1) Quæ nunc diruta est. (*Annal. Bénédict.* t. I, p. 12.)

(2) *Annal. Benedict.* t. I, p. 12.

(3) *Annal. Benedict.* t. I, p. 42.

(4) *Annal. Benedict.* t. I, p. 161, *anno* 572.

(5) Elle est imprimée dans les *Annal. Bénédict.* t. II. append. p. 747.

des adjonctions successives, jusqu'à l'invasion des Normands au milieu du IXe siècle. Personne ne nous le dit, mais on ne doit pas s'en étonner lorsqu'on voit l'histoire du monastère présenter elle-même des lacunes telles que la succession de ses abbés n'est pas nettement connue pour les quatre siècles et demi qui séparent saint Martin du règne de Charles le Chauve (1). D'un autre côté, on ne peut mettre en doute le profond respect dont fut entouré l'édifice dû à la sollicitude personnelle du saint fondateur, et dans lequel, pour ainsi dire, son souvenir était plus vivant encore qu'ailleurs : et puisque les Sarrasins, qui d'ailleurs ne détruisirent pas grand'chose, furent vaincus par Charles-Martel avant d'avoir atteint les rives de la Loire, on doit raisonnablement supposer que la basilique primitive de Saint-Martin subsista, au moins dans ses parties essentielles, jusqu'au IXe siècle.

7° ***Donations qui rendent quelque prospérité à l'abbaye.*** Au commencement du Xe siècle (906), dit Mabillon, Marmoutier était presque devenu une solitude et n'était plus habité que par un petit nombre de clercs (2). Il n'y avait même plus de *moines* proprement dits (et ce mot *clercs* suffit pour l'indiquer), ni d'abbé régulier. Les abbés titulaires étaient des princes (en 932, Hugues le Grand ou le Blanc, ou l'Abbé, petit-fils de Robert le Fort et père de Hugues Capet ; il était aussi, en même temps, abbé de Saint-Martin ; — en 980 Hugues Capet lui-même, alors encore simple duc de France). En 932 donc, l'un de ces deux abbés, Hugues le Grand, cherchait à rendre quelque prospérité au monastère, car il sollicitait et obtenait du roi Raoul la confirmation des priviléges de protection royale et d'immunité dont Charlemagne, Louis le Débonnaire, Charles le Chauve et Eudes l'avaient jadis enrichi.

C'est de la onzième année du règne de Raoul (934) à la vingt-sixième de celui de Lothaire (980) qu'il est fait mention des *chanoines séculiers* de Marmoutier; mais ils n'étaient dirigés que par un simple doyen, puisqu'à la fin de cette période l'abbé était Hugues Capet. Ce dernier prince s'occupait réellement des affaires de son abbaye, et ne contribua pas peu à la relever de l'état de misère où l'invasion des Normands l'avait plongée. On le voit, en 980, signer une charte de location d'une terre à un nommé Aymon ; les chanoines de Marmoutier la signèrent aussi, de même que le comte de Blois Terbold (Thibault le Vieux ou le Tricheur) et son fils Odon (Eudes Ier), ces deux derniers par le signe de la croix (3).

Ce ne fut que vers 987, dans les dernières années du long règne de Lothaire, et certainement plus tard que sa trentième année (984), que les *moines* réguliers reprirent possession de Marmoutier. Ils y furent remplacés par ce même Eudes Ier, comte de Blois, qui avait succédé à son père Thibault, et qui, à l'instigation de sa femme, dit-on, *remplaça les clercs par treize bons moines*. Ce comte était avoué (*advocatus*) du monastère, où il prit ensuite l'habit religieux et fut enterré vers 995 (1).

A mesure que le Xe siècle avançait vers sa fin, que les traces des ravages des Normands s'effaçaient, et que l'an 1000, cette époque si redoutée, devenait plus proche, les donations si longtemps interrompues recommencent à apporter quelques ressources à l'abbaye de Marmoutier

Vers 994, une église de Paris, Notre-Dame-des-Champs, fut donnée à Marmoutier et érigée en prieuré, qui fut lui-même enrichi, par l'évêque Raynaud, d'une terre située près de Blois (2).

Il n'entre pas dans le plan de cet ouvrage d'y donner le détail des diverses donations qui furent faites à l'abbaye vers cette époque. On doit seulement en remarquer une qui se rattache aux présentes recherches, parce qu'elle prouve que, depuis 987 jusqu'à la fin du Xe siècle, le nombre des moines avait repris un accroissement notable. En 1001, les religieux de Saint-Martin de Tours donnèrent à ceux de Marmoutier l'île Saint-Côme dans la Loire, à condition d'y former un petit monastère (*monasteriolum*) de douze moines au moins (3). Trois ans plus tard, en 1004, Marmoutier comptait encore de 27 à 30 religieux (4) ; mais ce nombre était bien faible comparativement au temps de son antique splendeur, puisque, du vivant de saint Martin, il était déjà de quatre-vingts (5). En 1020, le monastère put fournir une colonie sous la conduite d'un abbé nommé Baldricus, pour aller former le premier noyau de

(1) *Annal. Bénédict.*, t. I, pag. 12 ; t. II, pag, 641 et 659.

(2) Majus Monasterium.... sæculo decimo fere in solitudinem et ad paucos clericos redactum erat. (*Annal. Benedict.*, t. III, p. 325.

(3) *Annal. Benedict.*, t. III, p. 489, 658.

(1) Adalbert, archevêque de Reims, dit de lui : « Ecce enim beati Martini cellula monachorum agmina jamdudum emortua resuscitat. (*Annal. Benedict.*, t. IV, p. 42, 96.)

(2) *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 87.

(3) Ce fut dans cette île Saint-Côme que Bérenger se retira après avoir abjuré son hérésie, et qu'il fut enterré. Les moines de Marmoutier possédaient encore ce prieuré ; mais il passa depuis lors à des chanoines réguliers qui le conservèrent jusqu'au XVIIIe siècle. Le poëte Ronsard y fut inhumé dans un tombeau magnifique (*insigni mausoleo*). *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 155. La charte de donation de l'île Saint-Côme est reproduite dans l'appendice, p. 695, n° XX. — Ce fut aussi dans cette même île que saint Gauthier, confesseur, premier abbé de Saint-Martin de Pontoise (*prope Pontisaram*), vint se cacher lorsqu'il essaya de quitter son abbaye ; mais ayant été reconnu et comblé d'honneurs, il se vit forcé d'y retourner. Les moines de Marmoutier lui avaient, un jour, envoyé un vêtement neuf qu'il donna à un pauvre (*Acta Sanctorum Ordinis sancti Benedicti, sæcul. sext. pars 1a*, p. 816. La vie de ce saint est écrite par un moine anonyme, son disciple, *anno* 1094.)

(4) *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 175.

(5) Disciputi vero octoginta erant, qui ad exemplum beati magistri instituebantur. (*Sulp. Sev.* VII, p. 226.)

l'abbaye de Saint-Nicolas d'Angers, que Foulques-Nerra venait de fonder (1). Il faut remarquer que ce fut le pape Urbain II qui consacra la basilique angevine, commencée soixante-seize ans avant son arrivée dans l'ouest de la France; et puisqu'il consacra aussi l'abbatiale de Marmoutier, nous pouvons trouver dans cette coïncidence une confirmation de l'hypothèse que nous cherchons à convertir en fait historique, à savoir que, depuis la destruction de l'église par les Normands jusqu'au commencement du XI^e siècle, on n'avait pas eu les moyens de la remplacer par un grand édifice. Alors les libéralités dont l'abbaye fut enrichie devinrent presque innombrables (*infinitæ propemodum donationes*, dit Mabillon); vers 1034, sous l'abbatiat d'Albert, le monastère déjà illustre, mais qui n'avait pas encore acquis tout l'accroissement auquel il atteignit depuis lors, prit une haute position et arriva au degré le plus éminent de grandeur (2): on peut présumer qu'on s'y appliqua alors à la construction de l'église.

8° *Reconstruction de l'église abbatiale.* C'est donc une basilique du XI^e siècle qui, selon les plus graves probabilités, succéda à la basilique martinienne, et qui fut consacrée en mars 1096 par le pape Urbain II. La relation de cette mémorable solennité fut écrite par un moine contemporain, qui n'a pas fait connaître son nom. Elle se rattache trop directement à l'objet de cet écrit pour que nous n'en transcrivions pas les principaux détails.

Le bienheureux (3) pontife, après la tenue du concile de Clermont et la prédication de la première croisade, se dirigea par le Mans et Vendôme, sur Tours, où il n'entra pas tout d'abord. Il descendit à Marmoutier, d'où il se rendit à la ville en visitant la basilique de Saint-Martin, qu'il retira de la surveillance de l'ordinaire, pour la réserver à la seule autorité papale.

Huit jours après son arrivée à Marmoutier, le 6^e jour des ides de mars, Bernard étant abbé du monastère, la cérémonie de la consécration de la basilique eut lieu. Dès la veille, un concours immense de peuple s'était rassemblé au pied d'une estrade en bois, préparée au bord de la Loire; dans la foule, on remarquait Foulques le Réchin, comte d'Anjou, et les grands de sa cour. Le pape monta sur l'estrade et parla avec une grande éloquence (*multa præclare peroravit*) de la piété, de l'innocence et des priviléges des moines de ce lieu sacré; il adressa ses bénédictions à tous ceux qui leur seraient favorables, et lança l'anathème contre tous leurs ennemis. La prédication achevée, Urbain, ses cardinaux, deux archevêques et un évêque prirent leur repas dans le réfectoire commun.

Le même jour, la chapelle des malades (*capella infirmorum*) fut consacrée, sur l'ordre du pape, par Brunon, évêque de Segni (*Signiensi*), et on y déposa les reliques des saints, pour y rester jusqu'au moment de la cérémonie.

Le lendemain, le pape ordonna à Raoul, archevêque de Tours, de présider à la translation de ces reliques dans la grande basilique, et de les placer sous l'autel dominical (*sub dominico altari*). Puis, le même prélat partagea avec Rangerius, ancien moine de Marmoutier, cardinal et archevêque de Reggio (*Rhegiensi*), la fonction de tracer le double alphabet, grec et latin, sur le pavé de la basilique, dont il oignit les murs avec l'huile en y imprimant le signe de la croix. Puis encore, l'archevêque de Tours consacra l'autel du Crucifix (1).

Enfin, le pape consacra lui-même la basilique entière et l'autel dominical (le maître-autel), dans lequel *le sacrement ineffable du corps de Jésus-Christ* fut déposé avec beaucoup de reliques de saints, en l'honneur de la sainte Croix, de la bienheureuse Marie, mère de Dieu, des saints apôtres Pierre et Paul, et de saint Martin, en présence du comte Foulques, de Robert de Rochecorbon (*de Rupibus*), de Hugues de Chaumont (*de Calvo-monte*) et de beaucoup d'autres seigneurs qui promirent leurs secours, leur protection et leurs bons conseils à l'abbaye (*qui auxilio, tuitione et consilio suo locum* DOTAVERUNT).

La plupart des prélats et des cardinaux qui avaient assisté au concile de Clermont furent présents à cette solennité, à l'exception d'Amatus, archevêque de Bordeaux et légat du pape. Ce prélat, à son arrivée à Marmoutier, était tombé malade, et il ne put quitter sa chambre (*in camera ægrotabat*).

Le jour même de la dédicace de l'abbatiale, le cardinal-archevêque Rangerius et l'évêque Brunon bénirent un cimetière public en dehors des murs du cimetière des moines. Le lendemain, le pape lui-même consacra, par l'aspersion de l'eau bénite, le cimetière de Saint-Nicolas. Hugues de Die, archevêque de Lyon et primat des Gaules, et Rangerius, bénirent des cimetières en plusieurs lieux des bords de la Loire (2).

9° *Eglise abbatiale de la période ogivale.* En 1212, l'église ogivale fut bâtie par Hugues de Rochecorbon. Cette église, dont les débris subsistent encore, était l'une des

(1) *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 269.

(2) Hoc fere tempore.... Alberto abbate, Majus monasterium, jam quidem illustre, sed non ad eam, quæ postea ipsi contigit amplitudinem provectum, magnopere extulit caput, et ad maximam dignitatem assurrexit. *Annal. Benedict.*, t. IV, p. 395, 396.

(3) Ce pape est *béatifié*, mais non canonisé : on célèbre sa fête à Rome le 29 juillet. (*Acta SS. Ord. sancti Benedicti, sæcul. sext., pars 2^a.*)

(1) On appelait ainsi l'autel placé devant le Crucifix qui surmontait habituellement, au moyen âge, l'arc triomphal (l'arc-doubleau qui précède le chœur).

(2) *Annal. Benedict.*, t. V, p. 273, 363. — Il n'y a pas de régime dans la dernière phrase : « Hugo vero primas et Rangerus undique per marginem Ligeris sacraverunt... » et attendu sa connexion avec la précédente, on doit croire, ce semble, qu'il s'agit aussi de cimetières.

plus belles abbatiales de la France entière. Le style ogival de la première époque y présentait ses caractères de grandeur, de simplicité, de dignité, tels que nous les admirons dans les plus célèbres basiliques construites en ce style. Il nous en reste encore des dessins fidèles, d'après lesquels la pensée reconstitue facilement l'édifice dans son entier. Ces dessins ont été exécutés au moment où l'on démolissait le monument. Cet acte de vandalisme a été consommé, dans les premières années du siècle actuel, au moment où, de tous côtés, la religion, sortie victorieuse des terribles luttes de 1793, commençait à rentrer dans nos églises trop longtemps abandonnées et profanées. Ainsi, par un malheur à jamais déplorable, les deux grandes basiliques dédiées à saint Martin, l'une dans la ville de Tours, l'autre à la porte de la ville, à Marmoutier, ont été ruinées au moment où l'on pouvait espérer de les sauver et les conserver à la piété des fidèles, aussi bien qu'à l'étude et à l'admiration des archéologues, amis de nos antiquités religieuses et nationales.

IV.

Monastère du Mont-Saint-Michel.—Nous ne dirons rien des traditions relatives au Mont-Saint-Michel, antérieurement à l'établissement du christianisme dans les Gaules. Il paraît constant qu'aux v^e et vi^e siècles la montagne était réunie au continent par une vaste et épaisse forêt. Il y avait alors de nombreux solitaires, qui se réunirent pour vivre en commun dans un monastère, sous la conduite de saint Pair, évêque d'Avranches. Ce premier monastère n'était que la réunion de quelques cabanes informes ; il fut refait et aggrandi en 709, disposé sur un plan plus régulier par saint Aubert, 12^e évêque d'Avranches. Il fit construire sur la cime du mont une église circulaire qu'il consacra sous l'invocation de l'archange saint Michel. A partir de cette époque, ce lieu fut connu sous le nom de *Mons Michaelis in periculo maris* (*le Mont-Saint-Michel au péril de la mer*).

Devenu célèbre dans toute la France, et même dans l'Europe, le Mont-Saint-Michel devint l'objet des bienfaits de plusieurs souverains. Il fut richement doté en 912 par Rollon ; en 966, son petit-fils, Richard I^er, remplaça, par une église vaste et des logements spacieux, les constructions de saint Aubert. Ces nouvelles constructions, terminées en 996, furent entièrement détruites par le feu en 1001. Tous les édifices et tous les bâtiments qui existaient sur le Mont-Saint-Michel disparurent à cette époque, car je viens de dire que les constructions de saint Aubert avaient été enlevées et remplacées par celles du duc Richard. Ce serait donc en vain que le voyageur, guidé par l'amour de la science et le désir de rattacher l'étude de l'art à l'étude des faits historiques, viendrait chercher sur ce mont les ruines des édifices qui y furent élevés avant le xi^e siècle.

Richard II, héritier de la puissance et des sentiments religieux de son père, entreprit, en 1020, de rétablir ce que le feu avait détruit. Il fut secondé dans cette louable entreprise par Hildebert, qui était alors abbé du monastère ; mais le duc Richard, voulant donner aux nouvelles constructions des proportions plus fortes et plus grandes que celles qui avaient été adoptées par son père, et le plateau situé au sommet du rocher qui avait servi de base aux constructions de saint Aubert, ensuite à celles de Richard I^er, ne pouvant être agrandi qu'au moyen de travaux d'art dont l'exécution offrait les plus grandes difficultés au milieu de ces cimes de rochers, il est probable qu'on eût été obligé de se contenter des proportions suivies dans les premières constructions, si Hildebert n'avait eu l'idée grande et hardie d'augmenter la surface du plateau au moyen de fortes voûtes qu'il appuya sur dix gros piliers ou colonnes cylindriques, placés dans les parties basses et adjacentes à ce plateau. A l'aide de ces travaux remarquables, encore aujourd'hui d'une belle conservation, il fut possible au savant abbé de jeter les fondements, et de baser sur le sommet du mont, un édifice beaucoup plus grand et plus spacieux, que ceux qui avaient été élevés jusqu'alors.

La nef de l'église, remarquable par l'ancienneté de son architecture, n'a plus la longueur que Hildebert lui avait donnée : par la suite on enleva le portail et une partie de cette nef, pour agrandir le parvis qui se trouve à l'occident de cette église; et quelques années avant la révolution de 1789, on refit le portail qui existe maintenant, lequel se fait remarquer par le bizarre assemblage des deux architectures grecque et romane.

Hildebert n'eut pas le bonheur de voir finir ce majestueux édifice dont il avait conçu le plan et commencé l'exécution avec autant d'habileté que de hardiesse; la nef n'était même pas totalement terminée lorsqu'il mourut. Son successeur, Raoul de Beaumont, acheva, vers 1060, ce superbe monument.

En 1103, la voûte de l'église s'écroula et entraîna dans sa chute une partie des dortoirs. Dix ans après, la foudre ayant mis le feu à l'abbaye, tout fut détruit, à l'exception des grosses colonnes, des voûtes et des parties de l'église qui, par leur nature, ne purent devenir la proie des flammes. Roger, 11^e abbé, fit réparer tous ces désastres vers 1122 : non-seulement tous les bâtiments furent relevés plus beaux et plus solides, mais il en fit construire de nouveaux.

Après avoir jeté un coup d'œil sur les gros piliers ou colonnes cylindriques qui soutiennent particulièrement le chœur de l'église, sur la nef de cette église, qui remonte, comme ces piliers, au commencement du xi^e siècle, entrons dans cette belle salle des Chevaliers, construite un siècle plus tard, c'est-à-dire dans les premières années du xii^e. Son architecture appartient à l'époque connue sous le nom de la *Transition* : c'est la réunion des deux architectures romane et gothique. Quatre rangs de colonnes d'un

assez fort diamètre, et dont les chapiteaux ornés de trèfles ne sont chargés d'aucunes figures grotesques, supportent une belle voûte, divisée en nombreux compartiments par des nervures saillantes et régulières, laquelle supporte à son tour le joli cloître dont je vais bientôt parler.

Ces colonnes, belles et simples, donnent à cette pièce un aspect de force et de noblesse parfaitement en rapport avec son nom et les idées qu'on y attache. Je ne crois pas qu'il soit possible de trouver dans ce genre d'architecture un morceau plus complet, plus beau, et mieux conservé.

Le grand réfectoire des religieux, qui remonte vers 1216, est une des parties les plus remarquables de l'abbaye; on y trouve encore le mélange du roman et du gothique; cette pièce se fait principalement remarquer par ses larges proportions: elle n'a pas les détails et le fini de la salle des Chevaliers; mais elle conserve, dans la simplicité de son architecture, un air de grandiose et de majesté qu'il est difficile de ne pas admirer.

Les dortoirs, la bibliothèque et l'infirmerie, qui doivent avoir été construits vers cette époque de 1216, puisqu'ils sont du même style que l'ancien grand réfectoire des religieux, portent également ce cachet de grandeur qui caractérise le XIII^e siècle, où l'architecture gothique atteignit rapidement un haut degré de magnificence.

Mais si la hardiesse, la grandeur et l'élévation de ses formes furent, aux XIII^e et XIV^e siècles, ses caractères dominants, il ne faut pas croire que cette architecture fût alors incapable de joindre à tout ce grandiose les détails pleins de grâce et de richesses qu'on s'appliqua à lui donner en 1400 et 1500.

Le cloître en est une preuve bien complète.

Ce fut vers 1220 que Raoul de Villedieu, 20^e abbé du monastère, commença ce cloître, qui ne fut terminé qu'en 1228. C'est un carré ou galerie quadrangulaire que forme un triple rang de colonnettes, qui sont d'un goût et d'un fini admirable: les unes sont en granit, en marbre granitelle et en tuf; les autres en stuc, composé de débris de coquilles.

Il serait difficile, au premier coup d'œil, de donner une date positive et de préciser le style architectonique de cette jolie construction, où l'on trouve une légèreté, une beauté d'ensemble, un goût et un fini dans les détails, qui sembleraient n'appartenir nullement à son temps. L'élégance des colonnettes isolées ou en faisceaux, le travail des voûtes en ogives, la délicatesse des nervures, et le fini des entre-ogives ornées de rosaces d'un travail très-riche et très-varié, sembleraient ne pas permettre de les faire remonter au delà du XV^e siècle. Il n'y a qu'en examinant avec beaucoup d'attention le travail des chapiteaux, la grande variété des ornements et leur nature, les nombreuses rosaces, les quatrefeuilles, les trèfles arrondis et lancéolés, les feuilles de chêne et de lierre, qui entrent en diverses combinaisons dans ces ornements, qu'on reconnaît la manière de faire du XIII^e siècle.

Pendant les temps, de douloureux souvenirs, qui suivirent la bataille d'Azincourt, l'abbaye du Mont-Saint-Michel fut privée de ses revenus et se trouva presque sans ressources; un manuscrit de 1420 dit qu'on fut obligé de vendre les effets les plus précieux du trésor « *pour souldoyer gens d'armes en icelle place à l'encontre des Anglais.* » On fut obligé d'abandonner les travaux de réparations, d'où il résulta de grands malheurs; entre autres, le chœur de l'église s'écroula en masse en 1421. Mais, par suite de la bataille de Formigny, nos provinces ayant été délivrées de la présence de l'étranger, il fut possible au cardinal Destouteville, abbé du Mont, d'y entreprendre de grands travaux. Il jeta, en 1451, les fondements du chœur qui existe maintenant, et il y travailla jusqu'à sa mort, qui arriva en 1482. Il n'est pas étonnant qu'il ait mis un grand zèle à faire réparer cette abbaye, que son frère, Louis Destouteville, avait su défendre avec habileté et grande vaillance.

Le Mont-Saint-Michel, étant la seule place de la basse Normandie qui n'eût pas ouvert ses portes à l'armée anglaise qui occupait cette contrée, devait s'attendre à être attaqué. Aussi le fut-il, le 6 juin 1423, par cette armée commandée par le sire de Lescalle, et traînant avec elle, disent les mémoires du temps, « *machines et gros engins de guerre.* » Il eût infailliblement tombé au pouvoir de l'ennemi, sans le dévouement héroïque de 119 gentilshommes qui, au moment de l'attaque, s'y enfermèrent avec Louis Destouteville, capitaine du Mont. Ce noble dévouement ranima l'espoir et le courage des habitants, et fut couronné du plus grand succès. Les assiégeants parvinrent, disent encore les mémoires du temps, « à faire de larges brèches dans les murailles, et furent vertement repoussés dans les divers assauts qu'ils donnèrent. »

Et ces vainqueurs d'Azincourt, qui avaient traversé une partie de nos provinces sans rencontrer d'obstacles, furent arrêtés au pied des faibles remparts du Mont-Saint-Michel. Après un long siége, dans lequel ils perdirent bon nombre de leurs soldats, ils furent obligés de se retirer en abandonnant leur artillerie. On voit encore aujourd'hui, à l'entrée du Mont, deux pièces de cette artillerie, que les habitants montrent avec orgueil, comme une preuve irrécusable de la vaillance de leurs ancêtres. Elles sont remarquables par leur forme et leur énorme grosseur.

La mort du cardinal Destouteville arrêta les travaux du nouveau chœur. Ces travaux languirent sous son successeur, et ce ne fut qu'en 1521 qu'ils furent achevés.

Cet édifice, qu'on mit 70 ans à construire, est remarquable par son élévation et par son travail extrêmement léger, svelte et hardi.

MONOGRAMME. — I. Nous trouvons fréquemment sur les monuments chrétiens des catacombes plusieurs monogrammes de Notre-Seigneur. Les deux plus remarquables sont le ☧ (*Chi Ro*) et l'*alpha* et l'*oméga*, Α et Ω.

Nous en avons déjà traité à l'article Catacombes et à l'article Labarum.

Notre-Seigneur dit de lui-même dans l'Apocalypse : *Ego sum Alpha et Oméga, principium et finis.* Les chrétiens n'ont pas trouvé de meilleur moyen pour le désigner, d'une manière cachée pour ceux qui n'étaient pas initiés, que d'employer les deux dernières lettres de l'alphabet grec. Ces deux lettres avaient pour eux une signification évidente : ils les comprenaient aisément, de même que le symbole du poisson.

Consultons quelques-uns des plus anciens écrivains ecclésiastiques. Nous avons déjà cité l'Apocalypse, cap. I, vers. 8 : *Ego sum* A et Ω, *primus et novissimus principium et finis, dicit Dominus.* On lit encore au chapitre XXII, verset 13 : *Ego sum* A *et* Ω, *primus et novissimus, principium et finis.* Clément d'Alexandrie s'exprime ainsi au livre Ier, chapitre 6 du Pédagogue : *Jure justis lac Dominus pollicetur, ut aperte verbum esse utrumque ostendatur,* A *et* Ω, *principium et finem.*

Tertullien dit sur le même sujet (lib. *de Polygamia*, cap. 5) : *Duas Græciæ litteras summam et ultimam sibi induit Dominus, initii et finis concurrentium in se figuras; uti quemadmodum* A *ad* Ω *usque volvitur, et rursus* Ω *ad* A *replicatur, ita ut ostenderet in se esse et initii decursum ad finem, et finis recursum ad initium : ut omnis dispositio in eum desinens, per quem capta est, per sermonem scilicet Dei, qui caro factus est, proinde desinat quemadmodum et cœpit.*

Ce passage a été copié par saint Isidore de Séville dans son livre Ier des *Etymologies*, chapitre 3.

Saint Epiphane déduit de ce passage et de ces deux lettres la double nature de Notre-Seigneur.

Origène en fait autant dans son Commentaire sur saint Jean (tom. Ier) :

Prudence, hymne IX, s'exprime ainsi:

Corde natus es parentis ante mundi exordium,
Alpha et Ω *cognominatus, ipse fons et clausula*
Omnium, quæ sunt, fuerunt, quæque post futura sunt.

On trouve plusieurs monnaies impériales marquées des lettres *Alpha* et *Oméga*. On peut consulter à ce sujet Gretzer, tom. III; Lipse, lib. III *de Cruce*, cap. 15.

A l'occasion de ces deux lettres, un certain Marc et un certain Colabarsus établirent leur hérésie sur l'alphabet grec. Tertullien dit à ce sujet, *de Præscript.*, cap. 50 : *Non defuerunt post hos Marcus quidam et Colabarsus, novam hæresim ex Græcorum alphabeto componentes. Negant enim veritatem sine istis posse litteris inveniri; imo totam plenitudinem et perfectionem veritatis in istis litteris esse dispositam; propter hanc enim causam Christum dixisse : Ego sum* Alpha *et* Omega.

II.

Extrait d'un traité sur le monogramme du très-saint nom de Jésus, publié à Rome, en 1747. — Dans ce traité curieux, l'auteur ne cherche pas à montrer les trésors mystérieux de grâce et de bénédiction qui sont enfermés dans le saint nom de Jésus, suivant le témoignage unanime des saints Pères. Il se propose uniquement d'indiquer les *caractères* dont les fidèles se sont servis pour marquer ou exprimer ce nom divin. En premier lieu, sur les vêtements des figures des plus anciennes mosaïques, les lettres T, X, I et H, se rencontrent fréquemment. Bosio et Arringhi les expliquent de la manière suivante. Le T représente la croix, suivant un passage d'Ezéchiel (IX, 4); le X est la forme modifiée de la croix, que l'on a appelée plus tard *croix de saint André;* le I est la lettre initiale du saint nom de Jésus ; la même lettre en grec signifie le nombre dix. Or, Clément d'Alexandrie dit, sur le psaume XCI, 4 : « Pourquoi le luth à dix cordes ne signifierait-il pas le nom de Jésus, puisqu'il est désigné par la lettre qui signifie dix ? » Enfin, la lettre H est expliquée de la même manière ; c'est la lettre grecque Êta, qui représente aussi le saint nom. Les circonstances peuvent seules guider dans l'interprétation de ces caractères ou d'autres semblables. Nous devons ajouter ici que Ciampini et Buonarotti ne croient pas que ces lettres aient une signification. On peut consulter sur le même sujet Suarez, évêque de Vaison, *de vestibus litteratis.*

Quelques exemples très-anciens nous offrent les lettres IH ensemble et reproduisant le nom de Jésus. Un, entre autres, au pied du tombeau d'une vierge, où l'on voit une ancre avec les caractères IH ☧ ΔΟΥΛΗ, c'est-à-dire *ancilla Jesu Christi*, titre, selon la remarque de Boldetti, fréquent sur les tombes des vierges chrétiennes, dans les premiers âges. Arringhi a donné la gravure d'une pierre présumée antérieure au VIIe siècle, représentant le Christ donnant les clefs à saint Pierre ; au-dessus des deux personnages on voit les caractères IHC et ПЕТ, surmontés d'un trait pour marquer une abréviation : on y doit donc lire IHCOYC et ПЕТРОС, Christus et Petrus.

Il paraît, d'après un grand nombre de monuments antiques ou au moins antérieurs au IXe siècle, que saint Bernardin ne fut pas l'inventeur de ce monogramme au XVe siècle, mais seulement l'auteur de la forme dans laquelle nous le voyons présentement. Le monogramme que l'on voit écrit en caractères gothiques IHS, et entouré d'un cercle lumineux, avec des rayons éclatants, est entouré de cette inscription : *In nomine Jesu omne genu flectatur cœlestium, terrestrium et infernorum.*

On peut faire la remarque, d'après les monuments, que la dévotion au monogramme du saint nom était bien moindre avant le temps de saint Bernardin de Sienne qu'elle n'a été depuis. On peut consulter sur saint Dominique, qui, comme saint Bernardin, recommanda fortement la dévotion envers le monogramme, les *Acta sanctorum* des Bollandistes, tom. VII, pag. 477.

Les Grecs ont souvent abrégé le nom de Notre-Seigneur de la manière suivante IC. XC. Le savant Du Cange a traité de cette manière d'exprimer le nom de Jésus-Christ dans son livre *de inferioris ævi Numismat.*, n° XXVIII.

III.

Le monogramme du nom de la sainte Vierge est formé des lettres MA. MR. et AM, qui signifient MARIA, MARIA REGINA, AVE MARIA. On trouve quelquefois la lettre M seule pour désigner le nom de la sainte Vierge, et cette lettre était ornée d'emblèmes de toute espèce.

MONOGRAPHIE. — La description et l'histoire d'un monument en est la *monographie*, laquelle se complète par une série de dessins représentant le plan géométral, les principales élévations et coupes de l'édifice. Aucun travail n'est plus utile que celui des monographies. C'est le meilleur moyen de parvenir à la connaissance approfondie de l'architecture du moyen âge. Les antiquaires anglais nous ont devancé dans l'étude approfondie de chacun de leurs grands monuments : ils ont publié à ce sujet un grand nombre d'ouvrages recommandables. Nous citerons, comme modèle du genre, le magnifique travail du docteur Milner, évêque catholique de l'un des districts de l'Angleterre, sur la cathédrale de Winchester. Toutes les qualités de science, de critique, de style, se trouvent dans ce beau livre, comme dans tous ceux que nous devons à la plume de ce savant écrivain et de cet habile controversiste. Dans son *Histoire de la cathédrale de Winchester*, il a rendu service à l'histoire générale et à l'archéologie de la Grande-Bretagne, comme dans ses *Lettres au docteur Sturges*, et surtout dans la *Fin de la controverse*, il a rendu service à la cause du catholicisme.

En France, on a compris aussi le mérite et l'avantage des monographies. On s'est mis à l'œuvre, et le Comité historique des arts et monuments, voulant donner l'exemple, a publié la monographie de la cathédrale de Noyon et continue la publication de la monographie de la cathédrale de Chartres et celle de la statistique monumentale de la ville de Paris.

Les antiquaires ont également publié des monographies importantes. Les PP. Arthur Martin et Charles Cahier ont mis au jour la monographie des vitraux du XIII^e siècle de la cathédrale de Bourges : monographie justement estimée, dont les planches toutefois sont supérieures au texte. Nous avons publié, M. l'abbé Manceau et moi, une monographie des vitraux du XIII^e siècle de l'église métropolitaine de Tours : les dessins, très-fidèlement exécutés, sont de M. J. Marchand, notre compatriote, membre de plusieurs sociétés savantes.

MONOLITHE, formé d'une seule pierre. — Dans les églises du XII^e siècle et celles du XIII^e, on remarque de très-belles colonnettes monolithes. Les colonnes d'une seule pierre sont beaucoup plus rares, à moins qu'elles ne soient en granit, comme celles qui ornent la façade principale de l'église de Saint-Remi de Reims, ou en marbre, ou en une pierre fine et compacte.

MONOPÉDICULÉS. — Les *fonts monopédiculés* sont ceux dont la cuve baptismale est supportée sur un seul pédicule. Cette expression a été employée par M. de Caumont, dans sa classification des fonts baptismaux du moyen âge. *Voy.* BAPTISTÈRE, FONTS.

MONOPTÈRE. — Espèce de temple chez les anciens, de forme ronde, et qui n'avait point de murailles ni de *cella*, mais seulement une coupole soutenue sur des colonnes.

MONOSTYLE. — Un édifice monostyle est celui qui est entièrement construit dans un même style. Il n'existe qu'un très-petit nombre de monuments, rigoureusement parlant, qui soient monostyles. La plupart des édifices importants ont été construits à plusieurs époques, ou changés, modifiés, augmentés, restaurés, suivant des idées différentes de celles qui ont présidé à leur érection. Il ne faut jamais oublier cette observation, quand on étudie quelqu'une des constructions les plus considérables du moyen âge, et qu'on veut déterminer l'âge de chacune des parties. Agir autrement, ce serait s'exposer à commettre des fautes graves de chronologie archéologique.

MONSTRANCE. — *Monstrance* est l'ancien mot français qui a été remplacé depuis par celui d'*ostensoir*. C'était, dans l'origine, une espèce de ciboire ou de pyxide transparent, dans lequel on plaçait la sainte eucharistie exposée à l'adoration des fidèles. L'usage des monstrances n'est pas très-ancien. Il est impossible, il est vrai, de préciser l'époque où commença la coutume d'exposer le Saint-Sacrement, et par conséquent de se servir de monstrances proprement dites ; mais comme la procession solennelle de la Fête-Dieu ou du *Corpus Domini* ne fut instituée qu'à la fin du XII^e siècle, et que le Saint-Sacrement y était d'abord porté dans un ciboire fermé, il n'est pas probable que les monstrances aient été introduites avant le XIV^e siècle, et même généralement usitées avant le XV^e siècle. La forme primitive de ces vases sacrés a varié considérablement. La première aura été vraisemblablement celle d'une petite tour de métal précieux, avec quatre ouvertures garnies de verre ou de cristal. Les Célestins de Marcoussy, en France, possédaient jadis un Missel manuscrit, écrit en 1374, dans lequel la lettre initiale D, qui se trouvait au commencement des prières de la Fête-Dieu, contenait une miniature représentant un évêque portant le Saint-Sacrement dans une tour du genre de celle dont nous parlons, accompagné de deux acolythes portant des cierges allumés.

Il y eut des monstrances en forme de statuettes représentant divers personnages. L'abbé Thiers fait mention d'une monstrance de cette espèce, qui appartenait à l'église paroissiale de Saint-Menechou, en Champagne, dans l'année 1486. Elle consistait en une image de saint Jean-Baptiste, montrant du doigt l'Agneau qu'il tient sur son bras. Cet agneau était le ciboire, et il y avait quelques petites ouvertures garnies de cristal.

Il y avait des monstrances en forme de croix. On en trouve une de cette espèce mentionnée dans l'inventaire des ornements

de la cathédrale de Paris, en 1438. « *Item*, une croix d'argent doré que soutiennent deux anges, pesant en tout 12 marcs, en laquelle on porte le corps de Notre-Seigneur au jour du Sacrement, que donna M. Gerard de Montagu, chanoine, et depuis évêque de Paris. »

Plusieurs monstrances consistaient en un large tube de cristal fixé sur un pied en métal, et surmonté d'un riche dais ou baldaquin. Cette forme fut communément usitée au XVe siècle, et on en possède des modèles charmants sous le rapport de l'élégance, de la légèreté, de la richesse de la matière et du fini du travail.

La forme des monstrances modernes est un soleil rayonnant au centre duquel est une espèce de pyxide. Cette forme de monstrance ou d'ostensoir est commune depuis le XVIIe siècle : on en trouve des modèles dès le XVIe siècle. Thiers cite un Graduel manuscrit, appartenant d'abord à la Sainte-Chapelle de Paris, écrit sous le règne de Louis XII, mort en 1515, dans lequel une miniature représente une procession du Saint-Sacrement : l'hostie est placée dans une monstrance en forme de soleil.

Les honneurs extérieurs et solennels rendus à Notre-Seigneur dans la sainte eucharistie ont toujours été attaqués avec violence par les protestants, et leurs objections s'appuient surtout sur la pratique de l'Eglise primitive. Mais ils oublient que l'Eglise catholique, dirigée par l'Esprit-Saint, introduit des pratiques nouvelles quand la foi attaquée par les hérétiques doit être manifestée publiquement et solennellement. Ainsi, l'élévation de l'hostie à la messe n'eut lieu qu'après l'hérésie de Bérenger, et les processions solennelles du Saint-Sacrement ont été prescrites en expiation des blasphèmes et des sacriléges des hérétiques modernes.

MONTÉE DE VOUTE. — La *montée d'une voûte*, c'est la hauteur d'une verticale abaissée du milieu de la douelle d'une clef de voûte, sur la ligne qui passe par les deux naissances de sa courbure.

MONTIER, MONSTIER ou MOUTIER. — Ce mot a vieilli et signifie un *monastère* ou une *église*, quelquefois une *église cathédrale*, quand le chapitre était composé de chanoines réguliers. Originairement on appelait *monstier* ou *moûtier*, chaque cellule de moine, comme on voit dans saint Jérôme, saint Athanase et Cassien. Depuis, ce mot s'est étendu à l'ensemble de la communauté. En Allemagne, on appelle encore *munster* les grandes églises autrefois desservies par des moines. En Angleterre, beaucoup de cathédrales sont appelées *minster*, pour la même raison. *Voy*. ABBAYE, ABBATIALE, MONASTÈRE.

MONT-JOIE. — Dans le principe, en France, on appelait *monts-joie* des tertres, naturels ou factices, qui servaient d'indication aux passants pour les diriger dans leur chemin. Les païens avaient consacré cette coutume, en l'honneur de Mercure qui présidait aux grands chemins, suivant la mythologie. Les chrétiens ont sanctifié cette coutume en érigeant des croix sur ces monticules. C'est ce qui explique pourquoi on rencontre fréquemment des croix sur des tertres de gazon, à l'embranchement des chemins. Cet usage s'est conservé, dans nos campagnes, jusqu'à nos jours.

Il paraîtrait, d'après plusieurs auteurs, que les monts-joie ne seraient pas autre chose que ce que les antiquaires modernes appellent *tombelles* ou *tumulus*. En plusieurs circonstances, en effet, on les voit désigner sous le nom de Mont-joie le tertre de terre ou de pierre, recouvert d'herbe, que l'on élevait sur la tombe d'un chef, d'un général, ou d'un autre personnage distingué. Chaque soldat, dans ces cérémonies funèbres, apportait une pelletée de terre, et alors le tertre funéraire était d'autant plus haut que le nombre des soldats était plus considérable.

Chacun sait que jadis *Mont-joie saint Denis* était le cri de ralliement des Français à la guerre. Les ducs de Bourgogne criaient *Mont-joie saint André*, parce qu'ils avaient la croix de saint André sur leurs drapeaux ; les ducs de Bourbon, *Mont-joie Notre-Dame*, et les rois d'Angleterre *Mont-joie Notre-Dame, saint Georges*.

MONUMENT. — Dans le langage archéologique, un *monument* est un objet antique propre à donner des renseignements sur l'histoire ou les arts. On applique ce nom, non-seulement aux constructions d'architecture, mais encore aux statues, sculptures, médailles, pierres fines gravées, etc., qui remontent à une époque reculée. *Voy*. ANTIQUITÉS, ARCHÉOLOGIE.

MORESQUE. — L'architecture moresque, dont l'*Alhambra* peut être regardé comme l'expression la plus complète, a exercé quelque influence sur les monuments chrétiens de l'Espagne. On peut consulter à ce sujet le grand ouvrage intitulé : *L'Espagne artistique et monumentale*, le texte en espagnol et en français, par MM. Villa-Amil et Patrizio de la Escosura. On y voit plusieurs monuments religieux très-intéressants où l'art moresque a laissé des traces évidentes. Il en est de même de certains édifices civils, élevés sous la même direction artistique. Nous avons mis à la fin du volume le dessin d'une ancienne porte, située près de celle de Visagra, à Tolède, comme un spécimen des curieuses modifications introduites par le style moresque dans l'art de bâtir. (*Voy*. fig. à la fin du vol.)

MORTIER. *Voy*. CIMENT.

Le mortier est un mélange de chaux et de sable; on l'appelle *ciment* quand le sable est remplacé par de la brique pilée. Il sert à unir solidement les pierres entre elles, et à les poser sur des assises horizontales, de manière à ce que les angles de l'appareil ne soient pas en contact et n'éclatent point. Le mortier bien préparé acquiert promptement la dureté de la meilleure pierre. Les anciens excellaient dans l'art de préparer le mortier. Il en fut de même au moyen âge. Aussi les constructions anciennes sont-elles, sous ce rapport, fort remarquables, et propres à servir de modèles aux constructeurs modernes.

Les anciens ont quelquefois réuni leurs appareils, sans faire usage de mortier. C'est ce qui eut lieu dans les constructions dites pélasgiques ou cyclopéennes. Cela se pratique encore dans l'assemblage des pierres qui formaient les tambours des hautes colonnes : les surfaces en contact en étaient préalablement usées par le frottement, de manière à s'adapter ensuite aussi exactement que possible.

Nous avons eu l'occasion de dire déjà que les épaisseurs des joints des appareils pouvaient servir de caractère archéologique, surtout dans les monuments antérieurs au XIe siècle, ou des premiers temps de ce même siècle. Le mortier y est saillant entre les appareils et d'une dureté extraordinaire.

Il faut ajouter que la nature des différents mortiers employés dans les constructions ne saurait guider l'antiquaire dans ses appréciations dans une contrée déterminée. La variété des matériaux a suivi communément celle du sol lui-même.

MOSAIQUE.—I. La mosaïque, suivant l'acception la plus générale de ce mot, est un ouvrage dans lequel, à l'aide de matières solides et colorées, soit naturelles, soit artificielles, on parvient à rendre, par les formes et les couleurs, l'image de tous les objets de la nature.

Les pierres, les marbres et les pâtes de verre, ont été chez les anciens les matières le plus ordinairement employées dans ce travail. C'est de la disposition et des différentes grandeurs de ces éléments, ainsi que de la diversité des procédés par lesquels on les met en œuvre, que sont venues les dénominations au moyen desquelles on a distingué dans la mosaïque trois espèces ou trois genres principaux.

La première espèce de mosaïque, nommée *opus tessellatum*, servait de pavé dans toute sorte d'édifices : elle était composée de petits cubes ou dés, de figures et de proportions à peu près égales, le plus souvent d'une lave azurée et d'une pierre blanchâtre, telle que le travertin : cette mosaïque n'offrait communément que ces deux couleurs. Mais dans les temples et dans les palais des grands, elle était formée de petits fragments de pierre ou de marbre de couleurs très-variées, et même de porphyre, de granit, de serpentin et d'autres matières précieuses.

Ces pierres étaient taillées en portions plus ou moins grandes, présentant des carrés, des ronds, des triangles et des polygones de toute espèce, combinés de manière à produire des compartiments agréables à la vue. On voit de ces magnifiques pavés à Rome, dans les églises de Sainte-Marie *in Trastevere*, de Sainte-Marie *in Cosmedin*, de Sainte-Croix *in Hierusalemme*; etc., etc.

La seconde espèce de mosaïque s'appelait *opus sectile*. Elle était composée de marbres d'une seule couleur, ou de deux couleurs seulement, sciés en feuilles ou plaques minces ; on les taillait suivant le dessin qu'on voulait exécuter; puis on les incrustait dans un marbre d'une couleur différente, de manière à former ou des compartiments de formes régulières, ou des représentations d'hommes, d'animaux, de feuillages, etc. Cette espèce de marqueterie en marbre s'employait pour les pavés ou pour les revêtements des murs.

La troisième espèce était appelée *opus vermiculatum*, à cause de la petitesse des fragments de marbre ou de pâtes de verre dont on la composait, de la variété de leurs nuances, et surtout de leurs figures, qui n'étaient pas toujours carrées, mais adaptées aux contours des objets qu'elle devait rendre. Elle était souvent employée à orner les voûtes et les parties supérieures des édifices, parce qu'elle ne les chargeait pas trop.

Mais l'emploi le plus important de la mosaïque dite *opus vermiculatum*, consistait, dès les siècles les plus reculés, à former de grandes compositions représentant des traits historiques ou fabuleux.

C'était par ce choix et cette disposition des matières dont elle se composait, que cette espèce de mosaïque était devenue la rivale de la peinture, et qu'elle formait de véritables tableaux. C'est aussi par cette raison que nous en classons les productions parmi les monuments qui peuvent servir à l'histoire de la peinture, et peut-être même aurait-elle droit d'y prendre la première place sous le rapport de l'ancienneté.

Le luxe asiatique s'empara de bonne heure de l'usage des mosaïques pour décorer les palais et les maisons de plaisance. On trouve dans le livre d'Esther, au sujet d'une fête qu'Assuérus donnait à sa cour, le passage suivant : *Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat.* (Cap. I, vers. 6.)

II.

Les mosaïques sont une importation grecque. La marqueterie que Pline appelle *genus pavimenti græcanici*, se composait de fragments de marbre, de porphyre et d'autres pierres, enchâssés les uns dans les autres, et formant diverses figures géométriques. Les Grecs de Byzance ont exécuté une énorme quantité de ces pavés, auxquels on a donné le nom d'*opus græcum*. Il est certain qu'on en a confectionné beaucoup dans ce système en Italie, au moyen âge ; on en retrouve, en effet, dans une foule d'édifices. Pour la décoration des murs, c'était un autre système. Des pièces de marbres furent encadrées dans des bordures formées de parcelles de porphyre, de serpentine, dorées, puis recouvertes d'une feuille de verre. On voit de ces mosaïques aux trônes des évêques, aux ambons, sur les frises et les corniches. Ces ornements, faits à Constantinople, se répandirent en Orient et en Occident ; on en voit dans un grand nombre d'églises en Sicile et en Italie.

Ciampini attribue l'invention de la mosaïque en émail aux Persans, qui enseignèrent cet art aux Assyriens, d'où il passa aux

Grecs et aux Romains. Mais ce furent les Byzantins qui réussirent à donner au verre transparent ou opaque la plus grande variété de nuances. Ils faisaient ainsi des dessins qui brillaient d'un grand éclat. Cette espèce de mosaïque, composée de cubes de verre émaillés, fut employée surtout pour décorer les murs intérieurs, les absides, les archivoltes des grandes arcades et les pendentifs des coupoles. En Italie, on a été même jusqu'à les placer à la façade des églises. Nous savons, d'ailleurs, par Anastase le Bibliothécaire, que l'on faisait venir d'Orient des ouvriers mosaïstes pour orner les édifices.

III.

La mosaïque s'introduisit de bonne heure dans nos monuments religieux. Elle est désignée dans les écrits des auteurs ecclésiastiques sous le nom d'*opus musivum*, *musaicum*, *opus tessellatum*, *opus vermiculatum*. Dès l'époque de Constantin, l'art chrétien accepta la mosaïque comme élément principal de la décoration des basiliques. La mosaïque prit alors un immense développement : les murs des temples élevés par Constantin et ses successeurs dans la nouvelle capitale de l'empire, en furent recouverts. Les Grecs enrichirent cet art de nouveaux procédés, et, passionnés pour le luxe, ils imaginèrent d'introduire des feuilles d'or et d'argent sous des cubes de verre, qui jetaient dans les grandes compositions des mosaïstes un éclat et une richesse jusqu'alors inconnus. (Consultez à ce sujet la *Diversarum artium schedula*, du moine Théophile, lib. II, cap. 15.)

La dureté et l'inflexibilité des matières colorées que la mosaïque emploie ont garanti une longue durée à ses productions, dont les teintes ne peuvent subir d'altération sous l'influence du temps, du soleil ou de l'humidité. Par ces qualités, elle a acquis un caractère éminemment historique, en transmettant avec fidélité les types et les origines, et est devenue, dans les temples chrétiens où elle a été conservée, une véritable *tradition figurée* pour les rites et les costumes. On peut ainsi, dans les mosaïques comme dans les miniatures des manuscrits et dans les vitraux peints, étudier l'histoire de la peinture pendant les premiers siècles du moyen âge. L'église de Saint-Marc, à Venise, avec ses mosaïques, est encore un musée incomparable, dans lequel il est facile de suivre les diverses transformations de l'art, à partir du XIe siècle.

IV.

En se restreignant à imiter la peinture, la mosaïque dut chercher à améliorer ses procédés. Aux petites pierres de plusieurs couleurs, aux cubes de verre rapprochés les uns des autres, elle substitua des émaux colorés, réduits en filets variés dans leurs formes et dans leurs grosseurs, dont les nuances ont été portées jusqu'au nombre de dix mille. A l'aide de ces émaux, elle parvint à obtenir toutes les couleurs et à produire toutes les demi-teintes, toutes les dégradations de tons et toutes les transitions. Soutenue par d'aussi puissants moyens d'exécution, la mosaïque, vers la fin du XVIIe siècle, reprit une faveur immense, qui la conduisit rapidement à la perfection. Alors elle rendit à l'art de nouveaux et d'importants services, par la reproduction des chefs-d'œuvre des grands maîtres. Les papes, en faisant reproduire en mosaïque, dans la basilique de Saint-Pierre, à Rome, les plus beaux tableaux du Vatican, leur ont assuré l'immortalité.

MOTTE. — On appelle *motte* un tertre naturel ou factice, sur lequel on avait établi, au moyen âge, le donjon d'un château. La *motte* est désignée en latin sous les noms de *colliculus*, *collis*, *clivus*, *acervus*, *mota*. De là vient que plusieurs châteaux, en France, ont conservé le nom de *La Motte*. Il faut bien se garder de confondre les *mottes féodales* avec les *tumulus* ou *tombelles druidiques*.

MOUCHARABY. — Sorte de balcon fermé, percé de mâchicoulis, et ordinairement placé au-dessus d'une porte pour en défendre l'entrée. Les premiers moucharabys sont généralement très-simples; mais on en voit du XVe siècle dont l'ornementation est élégante. (*Voy.* la fig. à la fin du vol.)

MOUCHETTE. — On appelle quelquefois *mouchette* le larmier de la corniche, ou plutôt le rebord du canal tracé sous son soffite, ainsi que le filet ou listel qui couronne un talon ou un quart de rond. *Voy.* LISTEL.

MOULURES. — I. Les moulures sont des ornements creux ou saillants, qui décorent certaines parties des édifices, et dont l'assemblage forme les corniches, les impostes, les chambranles, les bases des colonnes et des pilastres, etc., etc.

On divise les moulures en *droites*, *courbes* et *composées*.

Le *filet*, *réglet*, *bandelette*, *listel* ou *listeau*, est une petite moulure dont le profil est carré. (*Voy.* les fig. à la fin du vol., fig n° 1.)

Le *bandeau* ou *plate-bande* est un filet, d'une largeur beaucoup plus grande que la saillie ; fig. n° 2.

Le *larmier* est encore un filet, mais de grande dimension; fig. n° 3.

Le *quart de rond* ou *échine* est une moulure convexe formée du quart de la circonférence du cercle; fig. n° 4.

Le *cavet* est une moulure concave formée d'un quart de cylindre, mais creux; fig. n° 5.

Le *congé* n'est qu'un petit cavet; fig. n° 6.

Le *tore* ou *boudin* est une moulure ronde et saillante, formée d'un demi-cylindre; fig. n° 7.

La *baguette* n'est qu'un petit tore; fig. n° 8.

La *gorge* est une moulure concave, formée d'un demi-cylindre, mais creux; fig. n° 9.

Le *talon* est une moulure convexe et concave, formée d'un quart de rond et d'un cavet; fig. n° 10.

La *doucine* est une moulure aussi convexe et concave; elle est formée des mêmes parties que le talon, mais en sens inverse; fig. n° 11.

La *scotie* est une sorte de gorge dont le profil est décrit de deux centres, situés sur une même horizontale; fig. n° 12.

La *bravette* ou *tore corrompu* est une moulure convexe, dont le profil est décrit de deux centres: c'est exactement le contraire de la scotie; fig. n° 13.

Chaque moulure courbe ou composée peut, en outre, être renversée, ou aplatie, ou recreusée, suivant la position des centres, d'où sont décrites les courbes formant le profil.

II.

On a proposé des désignations spéciales pour certaines moulures usitées dans les édifices du moyen âge. (A. Berty, *Dictionn. d'archit. du moyen âge*, pag. 214.) Nous devons les faire connaître.

Le *chanfrein* est une forme bien connue. On peut distinguer le *chanfrein ordinaire*, fig. n° 14; le *chanfrein renversé*, fig. n° 15; le *chanfrein double*, fig. n° 16.

Le mot *anglet* désigne une rainure rectangulaire. On peut distinguer : l'*anglet carré*, fig. n° 17; l'*anglet à chanfrein ordinaire*, fig. n° 18; l'*anglet à chanfrein renversé*, fig. n° 19; l'*anglet à chanfrein double*, fig. n° 20; l'*anglet à cavet ordinaire*, fig. n° 21; l'*anglet à cavet renversé*, fig. n° 22; l'*anglet à double cavet*, fig. n° 23; l'*anglet trapéziforme*, fig. n° 24; l'*anglet trapéziforme rectangulaire*, fig. n° 25.

Les moulures curvilignes sont beaucoup plus difficiles à distinguer; elles offrent en effet, surtout aux XVe et XVIe siècles, des contours si compliqués, qu'il serait impossible de les classer toutes dans un ordre parfaitement méthodique. On peut néanmoins distinguer :

Le *tore elliptique*, dont la coupe est une demi-ellipse, coupée suivant son petit diamètre; fig. n° 26.

Le *tore elliptique plat*, dont la coupe est également une demi-ellipse, mais coupée suivant son grand axe; fig. n° 27.

Le *tore ogive*, dont la coupe est une forme ogivale; fig. n° 28.

Le *tore lancéolé*, qui affecte la forme lancéolée; fig. n° 29.

Le *tore en soufflet*, celui dont les contours ressemblent aux lames d'un soufflet; fig. n° 30.

MOUVEMENT et **DÉCADENCE DE L'ARCHITECTURE CHRÉTIENNE.** — Après les luttes sanglantes du moyen âge, après les terreurs inspirées par une interprétation erronée des paroles du Maître, les chrétiens reprirent confiance, et le premier résultat de la certitude un moment ébranlée fut un élan de reconnaissance, une prière sublime, que les architectes chrétiens traduisirent dans un langage nouveau. De ce jour, tous les termes généraux de la synthèse catholique furent groupés, et les premières conséquences de ce travail furent des chefs-d'œuvre.

En France, ce mouvement architectural se fait sentir déjà au temps de Louis le Gros, pendant l'effervescence qui accompagne l'affranchissement des communes; il s'accélère sous Philippe-Auguste et saint Louis, et la progression en diminue avec l'intensité de la foi dès les premiers appels de l'égoïsme qui signalèrent le schisme des deux papes Urbain VI et Clément VII. En Allemagne, il est facile de saisir la trace d'une marche en ligne parallèle à celle-ci. En effet, à Fribourg, l'école de Herwin combinait les lignes du portail de la cathédrale avec les constructions d'une partie de la nef et le transsept, que le siècle précédent avait élevés; à Nuremberg, c'était le chevet de Saint-Sébalde et le portail latéral sud, qui opposaient des lignes pures, élancées, et une ornementation gracieuse, mais aussi large et sévère, aux combinaisons rudes et heurtées de la nef; enfin à Augsbourg, nous avons vu quelques travées ogivales remplacer dans la nef des pleins cintres romans, élevés à une époque un peu antérieure.

En laissant de côté, sauf à la reproduire plus tard, la question de priorité de la part de la France ou de l'Allemagne dans la rénovation de l'architecture chrétienne, nous observons que, dans la partie méridionale que nous avons visitée, nous avons rencontré bien peu de ce style transitoire si commun en France, qui semble retracer l'image d'une lutte entre deux systèmes, comme à l'abside de Vézelay et au portail de Saint-Pierre de Lisieux. Il ne faut pas non plus oublier le génie de l'Allemagne, qui se cramponne volontiers aux débris du passé : encore aujourd'hui elle compte au nombre de ses gloires les efforts de la Germanie pour conserver son organisation celtique et sa résistance à la force militaire de Rome, qui préparait le sol de la civilisation moderne. De là vint que le christianisme ne fit en quelque sorte que l'effleurer; il ne put en extirper une foule de croyances et d'habitudes de la civilisation antérieure, qui aujourd'hui encore forment le fond de la poésie allemande, et qui autorisent encore la passivité sociale des femmes. Aussi la voix de Luther y trouva-t-elle un auditoire tout préparé. Ajoutons encore que Raoul Glaber (Glaber Radulphus), en notant le mouvement architectural de son temps, dit que c'était principalement la France et l'Italie qui se jetèrent avec joie dans la voie nouvelle, et qu'il ne fait nulle mention de l'Allemagne. Mais il nous suffit d'avoir posé la question; il faudrait un travail spécial pour faire partager à nos lecteurs notre conviction à cet égard.

Si le doute est permis dans cette question, il est difficile, après un voyage au delà du Rhin, de n'être pas convaincu que la décadence s'y est manifestée un peu plus tôt qu'en France, et par des caractères particuliers. Nous avons déjà fait remarquer que l'individualisme s'était fréquemment manifesté dans les œuvres d'art de ce pays par les statues d'architectes et de tailleurs de pierre, comme à Weissembourg, à Nurem-

berg, etc., et par des écussons armoriés répandus à profusion aux clefs des voûtes et aux balustrades des galeries intérieures et extérieures. Rien n'est aussi commun que des supports pour les statues des saints, composés de deux anges tenant un écusson. Il est vrai que le même fait se représente en France dans les combinaisons confuses du style princier de la décadence; mais ce fait ne se présente ni si tôt, ni si fréquemment. Cela est surtout remarquable à l'église des Saintes-Femmes de Nuremberg: chacun des compartiments de la galerie du portail occidental enchâsse un écusson armorié, et ce portail est un des premiers exemples de la décomposition des formes catholiques pures. La maison du trésor de Saint-Laurent en est couverte; on en trouve même dans les murs latéraux extérieurs de Saint-Sébalde, qui remontent à une époque à laquelle nous n'en avons jamais rencontré en France,

Et cela n'étonnera personne de ceux qui pensent que les révolutions qui éclatent un jour ne sont pas seulement le fruit d'un travail de la veille, ni ceux qui étudient l'histoire de l'art à un point de vue philosophique. Le sentiment qui porta les Allemands à recevoir avec enthousiasme les doctrines de Luther sur l'interprétation et la grâce, et qui rompit l'unité germanique au profit des petits princes d'outre-Rhin, était un sentiment individuel développé depuis longtemps, et qui devait se faire jour au premier appel. Dès son origine, il eut son expression dans l'architecture des peuples germaniques, et cette expression devint claire et nette en raison de l'exigence et de l'intensité du sentiment.

MULTILOBÉ, qui a plusieurs lobes. *Voy.* LOBE.

MUR. — I. On appelle *mur de fondation* celui qui est caché au-dessous du sol; *en élévation*, celui qui est au dessus du sol; *de face*, celui qui est extérieur; *de refend*, celui qui est à l'intérieur; *de pignon*, celui dont le sommet est triangulaire et porte un toit; *de revêtement* ou *de soutènement*, celui qui soutient des terres; *d'appui*, celui qui sert de garde-fou; *de clôture*, celui qui ferme une enceinte; *droit*, dont les deux faces sont verticales; *en talus*, dont une face est inclinée en arrière; *en double talus*, dont les deux faces sont inclinées en sens contraire, de façon que le mur est moins épais au sommet qu'à la base.

II.

Les murailles bâties avec de gros blocs de pierre, à la base, et avec de petites pierres carrées, au sommet, comme celles que l'on désigne communément sous le nom de *gallo-romaines*, sont mentionnées dans un passage de saint Grégoire de Tours. En parlant des remparts de Dijon, attribués à Aurélien, auquel on attribue également la construction de cette ville, il s'exprime ainsi: *Murus vero illius de quadris lapidibus usque in viginti pedes, desuper a minuto lapide in altum pedes triginta, in latum pedes quindecim.* (*Hist.* lib. III, cap. 9.)

Ce genre de construction, qui se retrouve à Sens, à Tours, au Mans, et dans d'autres lieux, remonte donc à une époque antérieure au VI^e siècle, temps auquel vivait l'évêque de Tours.

Ce qui est remarquable à Sens, comme à Tours, c'est que, dans l'épaisseur des murailles, on trouve de beaux débris de sculpture, avec des inscriptions qui montrent assez qu'ils proviennent de temples païens détruits. Or, il est à croire que ces monuments du culte païen n'ont été ruinés entièrement qu'après la conversion de l'empereur Constantin. Ce ne serait pas s'éloigner, sans doute, de la vérité, que d'affirmer que la plupart des édifices de cette nature ont été renversés vers le temps où saint Martin prêchait avec tant de fruit dans les Gaules.

MUSEAU. — On donne ce nom à l'accoudoir d'une stalle. Ce nom vient probablement de l'habitude qu'avaient les anciens sculpteurs de les tailler en museaux ou mufles d'animaux. *Voy.* STALLE.

MUTULE. — Modillon quadrangulaire de l'entablement dorique, qui correspond verticalement au triglyphe, et dont le soffite est orné de gouttes.

N

NAOS. — Dans les temples antiques, le *naos* était la même chose que la *cella*: c'était la partie fermée du temple antique, le sanctuaire. Au fond, était placée la statue de la divinité à laquelle le temple était consacré.

Quand on emploie le mot *naos* pour désigner une partie de l'église chrétienne, il signifie la *nef*, qui est distincte du *béma* ou sanctuaire, et du *pronaos* ou partie antérieure de l'édifice, vestibule ou *narthex*.

NARTHEX. — Le *narthex*, selon l'acception actuelle de ce mot, était l'espèce de vestibule ou de porche qui précédait les basiliques chrétiennes, et où se retiraient les catéchumènes et les pénitents pendant une certaine partie de la messe. Le *narthex* s'ouvrait dans la basilique par une, deux ou trois portes de communication. Aujourd'hui on emploie le mot *narthex* comme synonyme de *porche*. Nous devons ajouter qu'il existe, dans les écrits des savants, de l'incertitude sur la vraie disposition du *narthex* dans les monuments chrétiens primitifs. Ce qui paraît moins incertain, c'est qu'indépendamment du *pronaos intérieur*, il y avait quelquefois un vestibule extérieur d'une disposition analogue, qui en était séparé par une sorte de cour appelée *atrium*. On peut consulter à ce sujet les *Annales de Philosophie chrétienne*, tom. XVII, pag. 213, et tom. XIX, pag. 422.

NATTES. — Dans certaines églises romano-byzantines, notamment dans la nef de la cathédrale de Bayeux, les murs sont décorés,

à l'intérieur, d'ornements entrelacés, figurant des nattes.

NAVIRE. — Chez les anciens, un navire voguant à pleines voiles était l'emblème du bonheur et du succès, Winckelmann en cite pour exemple une médaille de l'empereur Adrien. Les chrétiens des premiers âges s'emparèrent de cet emblème et lui donnèrent une nouvelle signification. Placé sur le tombeau des martyrs, il indiquait le *triomphe céleste*, de même que le *navire au port* indiquait le repos de l'âme au *port du salut*. *Voy.* CATACOMBES.

NÉBULES. — Ornement d'architecture de la période romano-byzantine, représentant des dents arrondies en forme de nuages pendants, ou plutôt des espèces de festons saillants, qui remplacent quelquefois la frise, dans les monuments du XIIe au XIIIe siècle.

Le Comité des arts et monuments a donné le nom de *tore ondulé* à la *frette ondulée*, que quelques antiquaires appellent *nébule*.

NEF. — La *nef* ou le *vaisseau* d'une église, dans son sens le plus général, est la partie comprise entre le portail de l'ouest et le transsept. On distingue, dans les grands monuments, la *nef majeure* ou *grande nef*, et les *nefs mineures* ou *collatéraux*, que l'on appelle encore quelquefois les *bas-côtés*. Il y a des édifices, même de grande dimension, qui n'ont qu'une seule nef, comme la cathédrale de Saint-Maurice d'Angers; il y en a qui ont deux nefs mineures, qui se prolongent en *déambulatoire*, autour du sanctuaire, comme la cathédrale de Reims, celle de Tours, etc.; il y en a qui ont cinq nefs mineures, comme la cathédrale de Paris, celle de Bourges, etc.; il y en a qui en ont sept, comme la cathédrale d'Anvers; il y en a qui ont deux nefs mineures à la partie inférieure du monument, et quatre à la partie absidale, comme à la cathédrale du Mans, où la nef majeure est du XIe et du XIIe siècle, et la région absidale du XIIIe siècle, comme à l'ancienne abbatiale de Saint-Julien de Tours, qui est tout entière du plus pur style ogival primitif.

On a remarqué que les églises conventuelles des ordres mendiants avaient une nef majeure, accompagnée d'une seule nef mineure. Cette irrégularité était destinée à marquer la pauvreté de la communauté. Beaucoup d'églises rurales, même des plus élégantes dans l'ensemble de leur construction, présentent la même disposition. Ce n'était pas pour faire montre de pauvreté, mais c'est que ces églises étaient pauvres en réalité.

On a observé que, dans un certain nombre d'églises, une des nefs mineures, celle de droite, était plus large que celle du côté opposé. On a prétendu que le côté droit étant destiné autrefois aux hommes, devait indiquer leur prééminence sur les femmes qui occupaient le côté gauche. Cette explication est-elle bien admissible, surtout quand il s'agit d'églises bâties à une époque où la séparation des sexes était tombée en désuétude depuis longtemps?

Les nefs sont séparées les unes des autres par de grandes arcades, largement ouvertes, à plein cintre ou en ogives portées sur des colonnes monocylindriques ou sur des piliers. Quelquefois, comme à Noyon et à Bourges, les colonnes et les piliers alternent, ou au moins les piliers sont de dimensions variées. Cette disposition est fort élégante, et donne naissance à des voûtes d'une grande hardiesse et d'une combinaison hardie et savante.

Jusqu'au XIVe siècle, le plan normal des grands édifices était à trois nefs seulement. Les chapelles accessoires ne furent ajoutées, à partir du XIe siècle et jusqu'à la fin du XIIIe, qu'autour du chœur et du chevet. Les murailles qui bornaient les collatéraux de la nef majeure étaient percées de hautes fenêtres, au XIIIe siècle, comme à la cathédrale de Reims, lesquelles fenêtres furent ouvertes entièrement de la base au sommet des murailles, et transformées en arcades au XIVe siècle; elles donnèrent alors accès dans des chapelles accessoires établies le long des nefs secondaires. Cette modification est une des plus importantes qui ait été faites au plan géométral des édifices sacrés. Aussi remarque-t-on que ces chapelles accessoires furent ajoutées postérieurement à la construction du corps du monument, dans certains édifices importants, comme la cathédrale d'Amiens.

Dans les églises où l'abside est terminée brusquement par une muraille plane, il y avait communément des autels à l'extrémité des nefs mineures. A l'ancienne abbatiale de Saint-Julien de Tours, on a complété, au XVIe siècle, les secondes nefs mineures absidales, en les terminant par de charmantes petites chapelles dans le style de la Renaissance. Les premières nefs mineures sont terminées par de belles fenêtres à nombreuses divisions, qui terminaient la perspective d'une manière très-agréable.

La façade principale offre ordinairement autant de voussures et de portails qu'il y a de nefs. On a remarqué cependant quelques églises ayant trois portes pour la nef majeure et une pour chaque nef mineure. Mais les faits de cette nature sont exceptionnels, et la règle générale est que chaque nef est indiquée au frontispice occidental par une porte particulière.

Les transsepts ont ordinairement un portail qui conduit dans les nefs mineures et le déambulatoire. Il faut noter que plusieurs cathédrales ont des entrées spéciales pour les nefs mineures, c'est ce qu'on appelle vulgairement en Angleterre des *porches de Galilée*. En France, on trouve aussi parfois de ces portails ou porches secondaires. C'est ainsi qu'il y en a un qui est fort curieux à la cathédrale du Mans. Les entrées de la cathédrale de Coutances sont disposées un peu à la manière de celles des monuments d'Angleterre.

Les nefs mineures sont toujours moins spacieuses que la nef majeure. Dans les églises romano-byzantines, comme à Saint-

Etienne de Nevers et à l'ancienne église abbatiale de Preuilly, bâties toutes les deux au commencement du XIᵉ siècle, les nefs mineures sont voûtées de manière à faire arc-boutant pour soutenir les voûtes de la nef principale. Les voûtes de ces nefs collatérales sont en quart de cercle, et forment ainsi un arc-rampant, remplissant absolument le même office que les arc-boutants construits au XIIIᵉ siècle. Il faut convenir que cette disposition est fort ingénieuse. Elle montre que les architectes du XIᵉ siècle étaient effrayés de la poussée des grandes voûtes en plein cintre, et qu'ils cherchaient les moyens de la neutraliser par des supports habilement combinés. Malgré leurs précautions, ils n'ont pu assurer aux voûtes à plein cintre, de grande portée, une solidité complète : aujourd'hui, malgré de nombreuses réparations faites aux divers siècles du moyen âge, les voûtes des églises du XIᵉ siècle menaçent ruine en poussant les murailles qui les supportent.

Les nefs mineures, à la fin du XIIᵉ siècle et au commencement du XIIIᵉ, sont surmontées de galeries qui les couvrent entièrement, comme un étage de même largeur. C'est ce que l'on voit à Saint-Etienne de Caen, à Saint-Remi de Reims, et à Notre-Dame de Paris. Il en est de même à Notre-Dame de Laon et à l'ancienne cathédrale de Noyon.

Dans les églises qui ont un double rang de bas-côtés, les premières nefs mineures sont plus élevées que les secondes, et sont ornées de verrières.

Dans un grand nombre d'églises de petite dimension, en quelque style d'architecture qu'elles soient construites, la voûte de la nef principale est plus haute que celle du chœur ou au moins que celle de l'abside. Dans les édifices importants, les voûtes de la nef, du chœur et du sanctuaire sont également élevées.

Voy. Bas-côtés, Collatéraux, Déambulatoire, Galeries.

NERVURES. — Les nervures des voûtes sont des arcs saillants qui se croisent sous la voûte d'ogives.

Les nervures des voûtes sont toujours en pierre et remplissent trois fonctions : 1° elles constituent l'ossature de la voûte et en déterminent la forme essentielle ; 2° elles sont destinées à répartir la charge aussi également que possible sur les quatre piliers des angles ; 3° elles simplifient la construction de la voûte, puisque les valves de la voûte ne sont plus, après l'établissement des nervures, qu'un simple remplissage, qu'on faisait souvent en blocage.

Les nervures ne commencent à se montrer que vers la fin de la période romano-byzantine. Alors, en effet, commença à s'introduire, dans nos monuments religieux, la construction des voûtes d'une large portée. Les premières nervures sont d'abord extrêmement simples, et sont formées premièrement par un tore, comme dans les belles églises de Saint-Maurice d'Angers, de Saint-Maurice de Chinon et de quelques églises moins importantes de l'Anjou et de la Touraine. A partir de cette époque jusqu'au XVIᵉ siècle, les nervures des voûtes vont toujours en se compliquant : elles sont composées à la fin de fines moulures prismatiques, sans nombre, pour ainsi dire. (*Voy* les fig. à la fin du vol.)

Jusque vers le milieu du XVᵉ siècle, les nervures n'avaient été appliquées que sur les arêtes des voûtes. Mais à partir de ce moment, elles se multiplièrent sous les noms de *liernes* et de *tiercerons*, et formèrent parfois des réseaux d'une complication extraordinaire. A l'époque de la Renaissance française, on fit encore usage des nervures dans les voûtes, mais bientôt elles se transformèrent en caissons, comme à la gracieuse église de Montrésor, en Touraine.

Nous avons placé à la fin du volume une figure où sont indiquées les différentes parties d'une voûte, avec les termes correspondants.

A mur extérieur. — C pilier séparant le bas-côté de la nef. D demi-pilier engagé dans l'épaisseur du mur A. — 1, 1, arc-doubleaux ; — 2, formeret ; — 3, formeret engagé dans l'épaisseur du mur ; — 4, 4, croisées d'ogives ; — 5, 5, tiercerons ; — 6, 6, liernes ; — 7, clef de voûte ; — 8, point de jonction des liernes et des tiercerons, souvent orné d'une clef pendante ou d'une rosace.

NICHE. — L'architecture romano-byzantine et l'architecture ogivale ont fait usage fréquemment de statues pour la décoration des édifices religieux, mais rarement elles les ont placées dans des niches creusées dans l'épaisseur des murailles. Les niches profondes sont empruntées de l'antiquité, et on a souvent abusé de cette forme dans les églises modernes. Les statues, au moyen âge, sont mises dans des niches à peine indiquées dans le sens de la profondeur, mais elles sont toujours couronnées de dais ou de pinacles. En regardant le portail de l'une de nos grandes églises, on se fera facilement une idée juste de cette disposition.

Nous ne saurions condamner trop sévèrement l'étrange coutume qui s'est introduite dans beaucoup d'églises, de transformer des fenêtres en niches. C'est ce que l'on a fait pour l'autel principal, et plus souvent encore pour l'autel consacré à la sainte Vierge. La première condition pour conserver ou restaurer une œuvre d'architecture, c'est de respecter la disposition des pleins et des vides, des piliers, des murailles, des arcades et des fenêtres, disposition essentielle au plan. *Voy.* Enfeu.

NIELLE. — Dès les plus anciennes époques artistiques de l'antiquité, de même qu'au moyen âge, les orfévres et les armuriers, comme ceux qui fabriquaient les belles lames de Damas, cultivaient deux arts dont la gravure en creux était la base. L'un était la Damasquinure (*Voy.* ce mot), pratiquée par les Grecs avec le plus grand succès ;

l'autre était *l'art de nieller*, également connu des anciens et porté par les Florentins au plus haut degré de perfection, et aujourd'hui totalement abandonné. Dans la damasquinure les ornements en or ou en argent sont incrustés sur un métal ordinairement moins brillant qui leur sert de fond : dans la *niellure*, au contraire, après avoir gravé des dessins d'une finesse quelquefois prodigieuse sur un fond d'argent ou d'or, on faisait pénétrer un mélange de plomb, d'argent et de cuivre en fusion dans les creux les plus déliés tracés par le burin. L'effet de cette matière *noirâtre* attachée à un fond clair était à peu près le même que celui du crayon noir sur une surface blanche. D'habiles artistes représentaient, par ce moyen, sur des poignées d'épées, sur des bijoux servant à la parure des femmes, sur des boîtes, sur des croix, et notamment sur les *instruments de paix* ou *déosculatoires*, instruments destinés à recevoir le baiser de paix dans les cérémonies religieuses, des ornements étrusques, des arabesques, des portraits et même des compositions historiques.

Les mots italiens *niello* et *niellare* viennent du latin *nigellum*, noirâtre. Les procédés de l'art de nieller nous ont été conservés par Benvenuto Cellini, dans son *Traité de l'orfévrerie* (lib. I, pag. 11 à 13, édit. de 1568), et par Vasari, dans son *Introduction aux trois arts du dessin*, cap. 33, tom. I, *delle vite*, pag. LXI, édit. 1759). Ils avaient été décrits minutieusement longtemps auparavant par le moine Théophile, dans sa *Diversarum artium schedula*. V. l'édit. que nous en donnons d'après celle de M. le comte de l'Escalopier.

Le moine Théophile n'est pas le seul écrivain du moyen âge qui parle de l'art de *nieller*. Nicéphore, archevêque de Constantinople, envoya des bijoux ornés de *niello* au pape Léon III, en l'an 811. Sa lettre se voit dans les *Annales* de Baronius (tom. XIII, pag. 484).

Les Marseillais excellaient dans dans l'art de nieller, dès le temps des rois Clotaire II et Dagobert. Un abbé, Léodebod, légua au monastère de Fleury, par son testament fait en 646, deux coupes en argent doré niellé, fabriquées à Marseille : *Scutellas duas minores Massilienses deauratas, quæ habent in medio cruces niellatas* (Helgaud, ap. Duchêne, *Hist. Franc. scriptor.*, tom. IV, pag. 61). On trouve d'autres passages relatifs à la niellure dans le Glossaire de Du Cange aux mots *Nigellum*, *Nigellatus*, *Niellatus*, et dans le Dictionnaire étymologique de Ménage, aux mots *Nellure* et *Nillée*.

NIMBE. — I. Le nimbe, comme la GLOIRE et l'AURÉOLE (*Voy.* ces mots), est l'attribut de la sainteté, dans l'iconographie chrétienne. Le nimbe entoure la tête des personnages qui participent à la sainteté, à la gloire et à la puissance de Dieu. On voit un nimbe autour de la tête des anges, des saints, et quelquefois des empereurs et des rois, à cause de leur puissance et de leur dignité.

Le nimbe a des formes variées : nous allons indiquer les plus remarquables.

Le nimbe triangulaire ou bi-triangulaire ne convient qu'à Dieu, et exprime les trois personnes de la sainte Trinité, sans en désigner une en particulier. Il n'y a que depuis le XV^{e} siècle que l'on a quelquefois, mais à tort, employé cet ornement pour désigner Dieu le Père. Le nimbe triangulaire est rare en France ; il se rencontre plus souvent en Italie. Le nimbe bi-triangulaire est particulier aux Grecs.

Quelquefois le triangle est renfermé dans un nimbe circulaire ; c'est toujours le même symbole auquel on a joint l'emblème de l'éternité : *Deus unus, trinus, æternus.*

Le nimbe circulaire convient à Dieu, aux anges et aux saints; cependant, quand il environne la tête d'une des personnes divines, il est marqué d'une croix et prend alors le nom de *nimbe crucifère*, ou bien des gerbes de rayons forment la croix au milieu du disque lumineux, ou même le remplacent entièrement. Il est rare, dans les figures du moyen âge, de trouver l'image du Sauveur avec un simple disque, non marqué de la croix. Les exceptions à la règle générale sont très-rares.

Quand le nimbe crucifère porte de petites croix dans les croisillons, on le nomme *nimbe crucifère recroisé*. On ne s'est pas contenté de donner le nimbe divin à la figure réelle de Notre-Seigneur, on l'a même donné aux symboles qui le représentent, comme *le lion de la tribu de Juda* (*Vicit leo de tribu Juda*), et *l'Agneau de Dieu* (*Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi*). On a fait la même chose à *la main bénissante*, emblème de la providence de Dieu, ou marquant l'action immédiate de Dieu. Il en est de même de la colombe, lorsque la figure de cet oiseau est prise comme emblème de l'Esprit-Saint.

Les Grecs placent ordinairement les lettres ὁ ὢν dans les croisillons du nimbe crucifère. Ce sont deux mots qui signifient l'Être, Celui qui est : *Ego sum qui sum.* Les Latins ont mis quelquefois au même endroit le mot LVX, LUMIÈRE, en séparant chacune des lettres qui composent ce mot.

Les anges et les saints portent le nimbe circulaire, mais sans croix ni gerbes lumineuses entrecroisées. Les noms des anges et des saints sont quelquefois inscrits sur la circonférence du nimbe ou dans le champ du disque. Ce fait n'est pas rare, et c'est ainsi qu'on a reconnu, sans la moindre incertitude, des personnages ornés du nimbe, quoiqu'ils ne fussent pas canonisés, comme on en distingue plusieurs aux vitraux peints de la cathédrale de Strasbourg.

Quand les évangélistes sont représentés uniquement sous la figure des animaux symboliques, on voit ordinairement le nimbe autour de la tête de ces animaux.

Quant aux saints de l'Ancien Testament, ils portent communément le nimbe en Orient ; l'Église grecque, sous ce rapport, a des traditions ou des usages différents de ceux de l'Église latine. En Occident, ils ne sont pas décorés ordinairement du nimbe.

Ce qui peut paraître extraordinaire et ce

qui s'explique plus difficilement, c'est que le démon est quelquefois représenté la tête entourée du nimbe, de même que le traître Judas et les vierges folles.

On donne habituellement un nimbe aux figures qui personnifient les vertus.

Disons maintenant un mot des ornements que l'on donne quelquefois au nimbe.

Le nimbe circulaire peut être *double*, c'est-à-dire avoir un double cercle à sa circonférence. Il est *orlé*, lorsque la ligne de la circonférence est saillante; *perlé*, lorsqu'il est garni d'un ou de deux rangs de perles; *festonné*, quand la circonférence est formée d'une bandelette enrichie de broderies ou de festons; *polylobé*, quand la circonférence est garnie de lobes nombreux; quelquefois ces lobes se prolongent jusqu'au centre du disque; *rayonnant*, lorsque le disque est environné de rayons lumineux, droits, ou flamboyants, ou alternés.

Le disque du nimbe est le plus souvent *lisse*, cependant on en trouve dont le champ est strié tantôt en zigzags, tantôt en ondulations, ou bien orné de légères broderies. Le disque est transparent quand il est seulement indiqué par des traits; il est opaque quand il forme saillie.

Le cercle est le symbole du ciel; le carré, au contraire, dit M. l'abbé Crosnier, dans son *Iconographie*, est le symbole de la terre. C'est pourquoi les artistes du moyen âge donnent le nimbe circulaire aux personnes qui ont déjà quitté la terre; quant aux personnes vivantes, quelle que soit leur dignité, elles n'ont que le nimbe carré. Il est assez fréquent en Italie, mais on ne le rencontre jamais en France. Quelquefois ce nimbe s'allonge et ressemble à un *volumen* ou à un cartouche un peu large.

Le nimbe était connu des peuples anciens. (*Voy.* ci-dessous le n° II.) On sait que les Romains environnaient de cet ornement la tête de leurs dieux et de leurs empereurs: il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur leurs monuments et sur leurs médailles. C'est peut-être par scrupule, et pour ne point adopter un ornement que le paganisme avait profané, que les premiers chrétiens répugnèrent à l'admettre. Quoi qu'il en soit, on prétend que pendant les quatre premiers siècles de l'Église, il fut inconnu, et il est à croire que les sarcophages qui le présentent ne sont que du v° ou du vi° siècle. Pendant la première époque de la période romano-byzantine, il n'est pas constant et il semble être admis à volonté; à partir du xi° siècle et pendant toute la période ogivale, il devient, en quelque sorte, un attribut obligé pour Dieu, la sainte Vierge, les anges et les saints: les exceptions sont rares.

Avant le xii° siècle, le nimbe est diaphane, c'est-à-dire qu'il ne présente pas la figure d'un corps solide. Au xiii° et au xiv° siècle, il devient opaque; après le xiv°, le disque se rétrécit, il devient plus épais.

II.

A titre de renseignement, nous plaçons à la suite de l'article *Nimbe*, des détails fort curieux sur l'origine de cet ornement, extraits du *Traité des saintes images*, de Jean de Meulen, cap. 26, *de communi sanctorum pictura*.

« Restant communes sanctorum picturæ. Et primum pinguntur cum corona in capite, quia perceperunt immarcescibilem coronam gloriæ et vitæ, *quam repromisit Deus diligentibus se* (*I Petr.* v, 4; *Jac.* i, 12; *Apoc.* ii, 10).

« Lumen additur, et radii quidam ignei, e capitibus eorum in modum circuli undequaque emicantes, juxta illud (*Matth.* v, 14): *Vos estis lux mundi.* Pulchre Durandus (lib. i *Rationalis*, cap. 3): « Omnes sancti pinguntur coronati. Justi enim *accipient regnum decoris et diadema speciei*, *de manu Domini* (*Sap.* v, 17). » Corona autem hujusmodi depingitur in forma scuti rotundi, quia sancti Dei protectione divina fruuntur. Unde cantant gratulabundi (*Psal.* v, 13): *Domine, ut scuto bonæ voluntatis coronasti nos.* In dictum autem psalmi locum sic commentatur sanctus Thomas Aquinas: « Innuit Psalmista quod voluntas Dei bona est, sicut scutum, contra omnia mala, juxta secundi Regum cap. xxiii: *Dominus scutum et robur meum;* vel est hic ut scutum protegens, in patria vero ut scutum coronans. Consuetudo namque fuit Romanis antiquitus uti scutis rotundis, et in illis habebant spem victoriæ; et quando triumphabant, illomet scuto utebantur ut corona. Et inde sancti pinguntur cum scuto rotundo in capite; quia, de hostibus adepti triumphum, scutum rotundum, ad instar Romanorum, gerunt in capite, pro corona. »

« Verumtamen Christi corona per crucis figuram a coronis sanctorum distinguitur. In Italia tamen, et potissimum Romæ (quod etiam in imaginibus inde allatis observavi), Deo Patri appingitur scutum triangulare, quod significat fidem sanctæ Trinitatis, ut interpretatur, ad psalmum quintum, anonymus Psalterii interpres. Animadvertendum est etiam quod hujusmodi corona nemini debeat appingi, nisi iis quos Ecclesia canonizavit, sive coronavit; hoc est, iis quos Ecclesia habet pro sanctis. »

De corona sanctis appingi solita. Ex Anselmi Solerii, seu Theophili Raynaudi, libro de Pileo, sect. xviii. (Edit. Amstel. 1671, p. 358-379.)

« Quod... hic exponendum suscipimus, spectat ad tegmina quæ passim videmus apponi capitibus sanctorum in picturis ac statuis. Passim quippe exhibentur capitibus umbella radiante opertis, veluti scuto fulgente contectis. Esseque hoc tegmen sanctis peculiare usus docet: nam quod Allemannus, in dissertatione *de Lateranensibus parietinis*, cap. 9, negat eam esse sanctitatis notam, difficile suadetur; et quod unum opponit de imaginibus Constantini et Salomonis, quorum neuter est probatæ in Romana Ecclesia sanctitatis, facile enodatur. Nam Constantinum Græci passim et Latinorum plerique, habent pro sancto; Salomonem quoque san-

ctus Ambrosius diserte sanctum nominat, cui omnino multi, ejus pœnitentiam habentes ratam, sunt astipulati. Itaque ex ea sententia potuit orbiculatum diadema appingi Romæ Constantino iis locis quos notavit auctor operis *de Sanctitate Illyriana*, cum de Constantini rebus disserit. Et ex eodem sensu, Romæ in sacello sancti Sylvestri, ad ædem sanctorum quatuor Coronatorum, potuit Salomon eo orbiculato diademate insignis exhiberi tanquam sanctus, in eorum qui sic exhibebant sententia. De hoc ergo capitis sanctorum tectorio, Josephus Scaliger, in *Catalecta Virgilii*, pag. 475, approbante Henrico Salmuthio in notis ad Panciroli vetera deperdita, cap. *de Fibula*, existimavit aliud non esse quam πηνισκὸν, sive umbellam lunatam, capitibus statuarum impositam apud ethnicos, ne avium stercoribus inquinarentur. Quod damnum sibi ab albis corvorum stercoribus imprecabatur Horatianus Priapus. Adducit in eam rem Scaliger locum Aristophanis in *Avibus*, ubi Scholiastes ita expressit hanc vocem, tametsi (quod notavit Henricus Stephanus in *Thesauro*, verbo Πουνισχός) apud Aristotelem, Polybium, Hesychium et alios, vox illa non sonat quod ex Aristophane præmisimus. Hunc usum brevi umbella contegendi statuarum capita a statuis exstantibus ad imagines, pictorum errore et catholicorum scilicet ruditate, transiisse, pronuntiant prædicti sectarii, suggillantes Ecclesiam, quæ, tanquam honoris causa, approbet vel sinat apponi super sanctorum capita quod a gentilibus inductum primo est, ad avertendam idolorum suorum inquinationem per avium stercora.

« Negari non potest quin aliquando Patres ethnicis exprobraverint eam simulacrorum fœdationem per avium stercora. Lactantius, Instit. II, cap. 4, aves quas ethnici terrore falcis, alteriusve Priapo adjuncti, abigi existimarent, simulacro illi fabrefacto ac cæteris insidere, et ibi nidificare, sordesque egerere, subsannans dixit. Arnobius item, lib. VI : « Non videtis sub istorum simulacrorum cavis, stelliones, sorices, mures blattasque lucifugas nidamenta ponere, atque habitare? Spurcitias huc omnes, atque alia usibus accommodata conducere, semirosi duritias panis, famis ossa in spem tracta, pannos, lanuginem, chartulas, nidulorum in mollitiem scilicet, et miserorum fomenta pullorum? Non in ore aliquando simulacri ab araneis ordiri retia, atque insidiosos casses, quibus volatus innectere stridularum possint impudentiumque muscarum? Non hirundines denique, intra ipsos ædium circumvolantes tholos, jaculari stercoris olenas, et modo ipsos vultus, modo numinum ora depingere, barbam, oculos, nasos, aliasque omnes partes, in quascunque se detulerit deonerati proluvies podicis? Erubescite ergo vel sero, atque ab animantibus mutis vias rationis accipite; doceantque vos eadem nihil numinis inesse simulacris in quæ obscena dejicere neque metuunt; neque vitant, leges suas sequentia, et instincta veritate naturæ. » Eo igitur spectasse vult Scaliger operculum illud capitum statuis appositum ut arceretur inquinatio ab avibus, et inde manasse ad Christianos abusionem similia tegmina capitibus sanctorum, non expressis tantum, sed etiam pictis, apponendi.

« Hoc stercoreum spurciloquium procul amandatum est. Neque enim vel ethnici tegmen statuis imponere ad abigenda ab avibus conspurcamenta, vel ullus catholicorum cogitavit unquam de hac capitis sanctorum tutela, ad arcendas sordes ab avibus prætervolantibus aut insidentibus. De ethnicis res est perspicua, quia, si id intendissent, oportuisset eos non summo duntaxat vertici tegmen adhibere, arcens avicularum fæculentias, sed etiam toti faciei ac reliquo corpori inducere aliquid aptum tegmen tegendo simulacro quod undecunque conspurcari contingebat, ut modo ex Arnobio audivimus. Deinde, ut notavit sanctus Isidorus lib. XIX *Orig.*, cap. 31, ethnici circellum illud dixere *nimbum*, id quod etiam habet Servius ad illud tertii *Æneidos :*

Et lunam in nimbo nox intempesta tenebat.

Idem habet ad librum II ejusdem operis, ubi de *Pallade Tritonia, quæ summas arces jam insederat, nimbo effulgens, et Gorgone sæva.* Spectabant ergo, in eo circello adhibendo, ethnici expressionem nimbi effulgentis, ut ætherium et cœleste quidpiam insinuarent, non autem ut spurcitias a simulacris prohiberent. Quomodo vero umbella superponi potuit, aut debuit, ad avertendas sordes a capite statuæ in illo idolo quod sanctus Augustinus, tract. 7 in Evang. Joannis, ait fuisse pileatum? Idolum quippe fuisse constat quia habebat sacerdotem, et ita recte agnoscunt ad eum locum Lovanienses. Qui, quod *paleatum* putant legendum, id est, e paleis contectum vel paleis opertum, non consonat cum vetustis codicibus : ut nec lectio ingesta ab aliquibus, qui volunt legi *palatum*, id est, cœlum, ex usu quorumdam Latinorum, de quo sanctus Augustinus, lib. VII de *Civitate Dei*, cap. 8; ita ut sensus sit, sacerdotem palati, id est dei cœlestis Afrorum seducere simplices; fingendo bene deum suum cum Christo convenire. Qua ratione idolum de quo sanctus Augustinus agebat, non fuisset pileatum. Sed, ut dixi, ea lectio dissonat omnibus antiquis codicibus, qui constanter legunt *pileatus*, vel, per librarii errorem, *pilleatus*. Capiti itaque idoli pileati non timebatur conspurcatio per aves, ac proinde non eguisset ad eum finem umbella Scaligeri; sed aliquis alius erat usus operculi statuis numinum apud ethnicos appositi. Liquida vero præsertim est inanitas Scaligeriani commenti in imaginibus non exstantibus sive eminentibus, cujusmodi sunt imagines pictæ, quibus ridicule apponeretur hujusmodi aliquod capitis tegmen. Accedit quod, in templis rite obseratis, non plus timendum fuisset capitibus idolorum a stercoribus avium, quam nunc timeamus operculis capitis nostrarum statuarum sacrarum; quæ opercula quis unquam questus est conspurcari ab avibus?

« Quod ergo notavit Lazius lib. IX *Commentar. reipub. Rom.*, cap. 19, apponebant ethnici statuarum capitibus circulum, specie dimidiæ sphæræ, tanquam coronam. Sic enim in hanc rem philosophatur, describens varias formas statuarum : « Cum ahenea sphæra statuæ, ut hodie simulacra sanctorum exprimuntur, supra quorum capita circulus semisphæram referens nectebatur; quod et ipsum erat coronationis statuarum genus a Christianis postmodum receptum, et simulacris quæ martyribus et sanctis Dei, ob merita in religionem, ponebantur, impositum. Meminit Marcellinus, lib. XVII de obelisco Thebis Romam perlato a Constantino, sic locutus : « Per arduum inane protentus, diuque pensilis, hominibus millibus multis tanquam molendarias rotantibus metas, cavea locatur in media; eique sphæra superponitur ahenea, aureis laminis nitens; qua confestim vi ignis divini contacta, ideoque sublata, facis imitamentum in figura æreum, itidem in auro imbracteatum, veluti abundanti flamma candentis. » Idem lib. XXV, sub finem : « Antiochiam venimus, ubi per continuos dies, veluti offenso numine multa visebantur et dira, quorum eventus fore luctificos gnari rerum prodigialium præcinebant : nam Maximiani statua Cæsaris locata in vestibulo regiæ amisit repente sphæram æneam, formatam in speciem solis, quam gestabat ad hujusmodi coronas, sive solares, quibus majores nostri sanctos Dei expresserunt. » Alludit etiam Velleius Paterculus, his verbis de Octavio Cæsare scribens (lib. II, n. 60, edit. Lugduno-Bat. 1633, pp. 193, 194) : « Cui adventanti Romam immanis amicorum occurrit frequentia. Et cum intraret urbem, solis orbis super caput ejus, curvatus æqualiter, rotundatusque in colorem arcus, velut coronam tanti mox viri capiti imponens, conspectus est. » Et sic patet causa (concludit Lazius), quamobrem in hodiernum diem sanctorum imagines cum tali semicirculo et pinguntur et sculpuntur. Prædictum ergo morem ethnicorum pie æmulatam esse Ecclesiam, sanctorum capitibus radios aut coronas superponentem, censet Lazius. Neque enim refugit Ecclesia, sicubi deprehendit inter sordes ethnicismi aliquid honestum et utile, exprimere illud imitatione; vel potius ab iniquis possessoribus repetere ea quibus illi abutebantur, et in usum pium convertere; quod multis exemplis illustrat Baronius ad annum Christi 44, sub finem, et Martinus a Rosa (lib. *de Die natali*, cap. 1).

« Teguntur itaque sanctorum capita tectorio referente coronam gloriæ qua potiuntur. Si enim reducibus e navigatione imponebatur corona salutis, de qua Paschalius, lib. II *de Coron.*, cap. 9, sub finem, quanto justius coronantur sancti, tot perfuncti periculis in hujus vitæ mari? Plane hæc est corona felicitatis, de qua idem lib. VII, cap. 7, et corona gloriæ ac diademа speciei, apud Isaiam, nec non corona cruci olim circumpingi solita, ex sancto Paulino, epist. 12, ad quem locum multa et bene Rosvedius. Significabat autem ea crucem cingens corona posteriores glorias, ad quas per crucem pertingitur. Et quia umbella capitis sanctorum cœlestem coronam significat, idcirco ea corona appingitur radiata, ut insinuetur gloriæ splendor, quo sancti potiuntur ex Dei visione et perventione ad optatam requiem, post labores. Sicut enim plerisque sanctorum, jam ex hac vita, dum in tantis tenebris reptarent, facies radiavit, perspicuo argumento splendoris interni (ut variis exemplis declarat Bosius, lib. XV *de Signis*, cap. 5, estque manifestum de Moyse, cujus facies cornuta, id est radians, visa est, ex consortio et familiaritate cum Deo), ita iisdem sanctis, in plena jam luce constitutis, merito appingitur ea gloriæ emphasis quæ capitibus coronatis et radiatis continetur. Et vero fuisse deitatis tesseram quamdam radiare tempora et habere coronam radiatam, de ethnicorum etiam sententia tradit Dausqueius ad lib. III *Silii Italici*, ad illum versum:

Siderei juxta radiabant tempora nati;

ubi observat, Domitianum, assectatorem deitatis, capite radiato (quod deorum insigne erat) pingi ac effingi amasse, et ex antiquis nummis docet. Ejusdem vanitatis Persarum reges insimulat Petrus Chrysologus, serm. 20, tractans dictum Apostoli (*Rom.* XII): *Nolite configurari huic sæculo.* Ait enim, vetari præter cætera ab Apostolo, ne simus ut Persarum reges, qui, subjecta nunc pedibus suis sphæra, ut polum se calcare per vices mentiantur; nunc, radiato capite, ne sint homines, solis resident in figura; nunc, impositis sibi cornibus, quasi viros se doleant, effeminantur in lunam; nunc varias velut siderum sumunt formas, ut hominis perdant figuram, et nonnihil supernæ claritatis acquirant. Vallaris item corona radiata perbelle quadrat in sanctos, vallum mortalitatis magno impetu ac violentia transgressos. Cæterum minus apte Troilus Malvetius, lib. *de sanctorum canonizatione*, dub. 1, num. 19 et 20, distinguit inter radios et coronam, sive, ut vocat, diadema, affirmans radios appingi beatis, iis scilicet quorum æterna felicitas nondum est ecclesiastica vindicatione plane composta; coronam vero tribui sanctis, id est, iis qui donati sunt canonismo; quam minus congruam beatorum et sanctorum distinctionem, nullo usu probatam, cumulat idem auctor grammaticali ineptitudine, qua eam sanctorum coronam diadema dici supponens, addit nomen esse ductum a *dia*, quod est duo, et *demo*, quia caret perfecta rotunditate, ob dimidietatem circuli adeptam. Has notationis insulsæ gerras grammaticis convertendas et eventilandas permitto. Maluere alii umbellam capitibus sanctorum superpositam interpretari scutum seu clypeum. Quo pertinere potest quod narrat Paulinus, describens extrema sancti Ambrosii tempora, cum, dictante sancto antistite, Paulinus ipse exciperet ultimam, ideoque incompletam lucubrationem ejus in psalmum XLIII : « Subito in modum scuti brevis ignis caput ejus cooperuit, atque paulatim per os ipsius, tanquam in domum habitator, ingressus est; et

facta est facies ejus velut nix; postea vero reversus est vultus ad speciem suam. » Symbola hæc erant sanctimoniæ B. Ambrosii, et afflatus Spiritus sancti. Dimissis vero cæteris, insistamus scuto quod capiti hominis Dei visum est incubare neque abs re sanctorum capitibus impositus clypeus dicitur, quia sancti Dei protectione divina fruuntur, unde cantant gratulabundi : *Domine, ut scuto bonæ voluntatis tuæ coronasti nos*. Verba sunt Guillelmi Durandi, de hac sanctorum umbella disserentis, lib. II *Rationalis*, cap. 3, num. 20, idemque habet sanctus Thomas, nisi quod scutum denique reducit ad coronam, distinguitque de scuto. Tractans enim illud psalmi V : *Domine, ut scuto bonæ voluntatis tuæ coronasti nos*, cum præmisisset bonam Dei voluntatem esse velut scutum contra omnia mala, addit : « Vel est hic ut scutum protegens, in patria vero ut scutum coronans. Consuetudo namque fuit Romanis antiquitus uti scutis rotundis, et in illis habebant spem victoriæ; et quando triumphabant, illomet scuto utebantur ut corona. Et inde sancti pinguntur cum scuto rotundo in capite, quia, de hostibus adepti triumphum, scutum rotundum, ad instar Romanorum, gerunt in capite pro corona. Dicit ergo : *Scuto bonæ voluntatis tuæ coronasti nos*, quasi dicat : Pro scuto coronationis nostræ, habemus bonam voluntatem tuam quæ nos hic defendit, et ibi coronat. » Subscribit ad eumdem psalmi V versiculum Ayguanus, et Molanus, lib. IV *de Imaginibus*, cap. 26.

« Scriptor per omnia eruditus, Laurentius Pignorius, in tabulæ Isiacæ expositione (pag. 23), hodiernum diadematis nomen penes solum Deum et sanctos locum habere demonstrans, quorsum beatis cœlestibus appingatur, rationem reddit ex usu antiquo orbem capiti circumscribendi, venerationis ac majestatis indicem. Observasse namque se ait, imperatoribus, quos supra mortalitatem elatos statuebant, provinciis item ac urbibus primariis et deorum imaginibus circumpositum hujusmodi orbem. Domitiani radiatum caput Plinius in Trajani Panegyrico subsannat. Erat autem id Statii pro Domitiano votum; sic enim accipit Bernartius illud ex I *Thebaidos :*

Ipse tuis alte radiantem crinibus arcum
Imprimat.

Adulatur enim Papinius Domitiano, cui ex insano veterum usu principum statuis apponendi quæ sunt deorum propria, arcum radiantem, id est, coronam radiantem, apprecatur; qualis Augusto apposita est ut numini, quod plerique docent. Suetonius item in Augusto his verbis suffragatur : « Sequenti nocte statim videre visus est filium, mortali specie ampliorem, cum fulmine ac sceptro, exuviisque Jovis Optimi Maximi, ac radiata corona. » Antonini et Constantii numismata, quæ exhibet Pignorius, tali circulo circumdata capita præferunt. Justiniani et Theodoræ Augustæ imagines, Ravennæ in æde sancti Vitalis, hodieque musivo opere residuæ, eodem circulo ambiuntur in capite. In Notitia utriusque imperii, et in Tabula itineraria per M. Velserum edita, visuntur provinciarum et urbium imagines sic diadematæ. Eademque specie exhibetur pavo quem Æternitas manu gestat, in antiquo nummo Faustinæ Augustæ. Ægyptii cum orbem summo capiti simulacrorum suorum circumdabant. Ab illis id mutuatos Romanos, et, habita decoris ratione, variasse, quod capiti, cui divinum quid inesse putabant, eo situ corona aptaretur, conjectat Pignorius, addens eum ornatum, insequentium principum moderatione, tacitoque omnium consensu, Deo et sanctis ejus in totum cessisse, retento antiquo diadematis nomine. Absunt ista a stercoreis Scaligeri sectarii de sanctorum umbella cogitationibus quam longissime. »

NINIVE. — I. La découverte des ruines de Ninive, enfouies sous le sol depuis tant de siècles, découverte due à M. Botta, consul de France à Mossoul, et continuée ensuite par les Anglais, est un des faits les plus importants de la sience archéologique. Les monuments rendus à la lumière, jusqu'à ce jour, offrent un immense intérêt sous le rapport historique, et sous celui des antiquités sacrées. Il nous est impossible d'en faire connaître toute la portée, parce que les inscriptions n'ont pas encore été déchiffrées. On annonce depuis quelque temps que le major Rawlinson est sur la voie, et qu'il connaît déjà plusieurs des caractères. Mais, comme tous ses compatriotes, M. Rawlinson n'est pas communicatif : il veut garder entièrement pour lui l'honneur de la découverte. Nous compléterons ce que nous avons déjà dit sur les antiquités assyriennes, en faisant un extrait du *Monument de Ninive* de MM. Botta et Flandin. Nous avons choisi le chap. VI, pag. 174. Nous placerons en outre un chapitre de l'ouvrage anglais de M. Layard, *Nineveh and its remains* (Ninive et ses restes) : nous avons traduit une partie du chap. Ier du tome II.

II.

Extrait du MONUMENT DE NINIVE, par MM. Botta et Flandin. — « Je n'ai pas l'intention, dit M. Botta, de me livrer à des discussions prématurées, soit sur l'époque à laquelle le monument de Khorsabad a été bâti, soit sur les résultats que l'on peut tirer de la découverte de tant de bas-reliefs assyriens. Cependant je crois utile de présenter un résumé des principaux faits observés. Le plus saillant est, sans aucun doute, la connaissance de la perfection à laquelle était arrivé l'art de la sculpture à Ninive, à une époque qui ne peut être plus récente que l'an 700 avant l'ère chrétienne, et qui est probablement beaucoup plus reculée; c'est sur le caractère de cette sculpture que je ferai d'abord quelques observations.

« L'art assyrien me paraît tout à fait distinct de celui des autres peuples contemporains, quoiqu'on puisse cependant trouver quelques rapports entre les premiers essais de toutes les nations. L'homme est partout le même, et partout il a dû suivre une marche

identique lorsqu'il a cherché à représenter par des images peintes ou sculptées les objets qu'il voyait ou les faits importants dont il voulait perpétuer le souvenir. Dans ces âges de simplicité et d'ignorance, d'ailleurs, les instincts superstitieux dominaient sans partage, et laissaient aux institutions théocratiques toute leur influence. Il ne faut donc pas s'étonner si, par quelques caractères, la sculpture de Ninive rappelle celle de l'Egypte ou celle des premiers âges de la Grèce : la première ne m'en semble pas moins tout à fait originale.

« Dès leur début, les sculpteurs grecs ont su apprécier et rendre la beauté physique; les règles conventionnelles ne les ont pas arrêtés sur la route qu'ils étaient appelés à suivre ; ils se sont promptement dégagés des entraves qui les retenaient, et n'ont gardé des formes convenues que ce qui pouvait ajouter à la perfection de la nature qu'ils se contentaient d'idéaliser dans une juste mesure. Les Egyptiens, au contraire, enchaînés par un système théocratique qui réglait toutes les actions de leur vie, n'ont jamais pu s'écarter des prescriptions qui leur étaient imposées; leur sculpture en a toujours subi l'influence, et leurs productions, au temps des Romains même, ne sont que d'imparfaites copies des œuvres exécutées sous les plus anciens Pharaons. C'est ainsi que de nos jours les peintres qui décorent les églises grecques ou arméniennes obéissent à des règles ou à des usages consacrés, et se contentent de calquer et de reproduire les anciens types byzantins dans toute leur roideur et leur naïve simplicité.

« Tel qu'il vient de nous apparaître, l'art assyrien est précisément intermédiaire entre les arts grec et égyptien; il a, plus que le premier, conservé les formes conventionnelles et hiératiques, sans en subir le joug autant que le second, qu'il surpasse de beaucoup par une étude plus recherchée de la nature. En comparant les procédés et les détails d'exécution, on se convaincra facilement de la vérité de ce que je viens d'avancer, et l'on appréciera les degrés de perfection relative de l'art chez ces trois peuples.

« Les Egyptiens, comme tous les peuples dans l'enfance, n'ont attaché d'importance qu'à la ligne extérieure, qu'à la silhouette des objets qu'ils voulaient représenter; en peignant ou en sculptant, ils faisaient de simples traits d'une hardiesse et d'une netteté étonnantes, et dans lesquels les proportions et le mouvement étaient rendus avec une grande perfection. Mais là s'arrêtait leur science; et dans les derniers temps, comme à l'époque la plus reculée, ils n'ont jamais songé à compléter ces silhouettes par la représentation exacte des détails anatomiques; leurs plus belles statues mêmes sont, sous ce rapport, aussi défectueuses que leurs bas-reliefs et leurs peintures. Voulant d'ailleurs, dans leur naïveté d'abord primitive, puis ensuite convenue, faire paraître tout ce qui leur semblait essentiel pour rendre une figure reconnaissable, ils n'ont jamais manqué de représenter de profil certaines parties des objets, et surtout des animaux qui auraient dû, d'après la position, se présenter de face, faisant le contraire pour les pieds, dont le profil était plus facile à comprendre. Les lois de la perspective ne sont pas mieux observées; tous les détails nécessaires pour caractériser les objets sont toujours rendus visibles, lors même que, d'après le point de vue, ils ne pourraient pas être régulièrement aperçus. Enfin, sacrifiant toujours la vérité au désir de ne rien cacher de ce qui, à leurs yeux, paraissait le plus important, les sculpteurs égyptiens ont évité avec grand soin de couper les figures par des objets accessoires qui en auraient caché une partie; par la même raison, ils ont, dans leurs représentations de batailles, donné une plus grande taille aux vainqueurs qu'aux vaincus.

« La plupart de ces caractères se retrouvent dans la sculpture assyrienne; mais ils y sont moins marqués, et l'on sent que l'on commence à sortir de l'enfance. Les corps sont moins de face, si je puis m'exprimer ainsi, ils ont moins de roideur conventionnelle. Les figures ne sont plus de simples traits, mais les têtes sont bien modelées; et dans les membres, les détails anatomiques, les os et les muscles, non-seulement sont bien indiqués, mais rendus avec une évidente exagération, comme si les artistes, commençant à reconnaître la valeur de ces détails jusqu'alors négligés, voulussent les rendre sensibles même aux dépens de la vérité.

« C'est donc, en définitive, par une étude plus exacte de la nature, par une appréciation plus juste de la vérité des formes, que l'art assyrien me paraît surpasser l'art égyptien, dont, sous d'autres rapports, il n'atteint pas la perfection. C'est par les mêmes qualités qu'il se rapproche de l'art grec; en sorte qu'on peut voir dans les bas-reliefs de Ninive les premiers essais, en quelque sorte, du système qui, perfectionné par une nation intelligente et passionnée pour la beauté physique, a produit les chefs-d'œuvre que nous a légués l'antiquité hellénique.

« Après avoir comparé l'art des Assyriens avec celui des peuples contemporains, il ne sera pas hors de propos de le comparer également avec celui d'une nation qui leur a succédé dans l'empire du monde, je veux dire des anciens Perses. Les Perses ont certainement emprunté leur art des Assyriens leurs prédécesseurs, mais entre leurs mains il n'a fait que dégénérer. Il y a, selon moi, la même différence entre les bas-reliefs de Persépolis et ceux de Khorsabad, qu'entre les bas-reliefs égyptiens sculptés sous les Ptolémées et ceux des âges antérieurs : la décadence est la même de part et d'autre.

« On a remarqué que les bas-reliefs intérieurs et extérieurs portaient des traces évidentes de couleurs ; les Assyriens employaient donc ce moyen de décoration qui paraît avoir été usité chez tous les peuples de l'antiquité, et nous devions d'ailleurs nous attendre à le trouver à Ninive, car la

Bible en a fait une mention expresse dans un passage qui semble être une description des sculptures que nous avons vues. Comparant l'apostasie de Jérusalem aux débauches d'une prostituée, Ezéchiel (cap. XXIII, v. 14 et 15) dit d'Ooliba : *Cumque vidisset viros depictos in pariete, imagines Chaldæorum expressas coloribus, et accinctos balteis renes, et tiaras tinctas in capitibus eorum*, etc.

« Les ameublements, par leur richesse et par leur nature, différaient complétement de ce que nous voyons aujourd'hui en Orient. Les Assyriens, en effet, s'asseyaient sur des fauteuils ou sur des tabourets, et ils mangeaient comme nous sur des tables. La représentation d'un banquet sur un bas-relief ne peut laisser aucun doute à cet égard. Les tables et les chaises étaient décorées avec autant de richesse que de goût, et, chose singulière, nous représentent les mêmes motifs d'ornementation que nos meubles actuels, des pattes de lion, des têtes d'animaux, etc.; on pourrait encore aujourd'hui étudier avec fruit ces modèles et les copier avec avantage. Les vases de diverse nature n'étaient pas moins remarquables par leur élégance.

« Les vêtements, au moins ceux des personnages appartenant à la cour, nous donnent également la preuve d'un grand luxe; ils étaient en général amples et flottants, mais différaient par la forme de ceux des Egyptiens et des Perses; c'étaient des tuniques ou des robes plus ou moins longues, des manteaux de diverses formes, des écharpes à longues franges, des ceintures brodées. Les ornements étaient répandus avec profusion sur ces vêtements, dont quelques-uns semblent avoir été caractéristiques de certaines dignités ou de certaines fonctions. C'est ainsi que le double manteau à pointes rejetées sur les épaules n'est jamais porté que par le roi, et cela seulement dans les occasions solennelles; seul aussi ce personnage principal est coiffé de la tiare pointue, semblable par sa forme au bonnet persan actuel. D'autres formes appartiennent spécialement aux prêtres, ou peut-être aux personnages symboliques; ils portent seuls la robe échancrée par devant et la tiare ceinte de cornes. Les eunuques qui paraissent si souvent, comme on aurait pu s'y attendre d'après la mention fréquente qu'en font les livres saints, portent toujours la robe longue, et rien ne les distingue des gardes et des principaux personnages.

« Comme tous les Orientaux, les Assyriens semblent avoir pris un soin extrême de leur barbe, qu'ils laissent croître, à en juger par les bas-reliefs, et qu'ils tressaient d'une manière si régulière, qu'on pourrait en regarder la représentation comme conventionnelle. Leur chevelure n'était pas moins soignée, et toujours rassemblée sur leurs épaules en un énorme chignon formé de rangées régulières de boucles. Leurs paupières, selon l'antique et universel usage en Orient, étaient teintes en noir avec le *kohl*. Leurs bras et leurs poignets étaient ceints de bracelets de diverses formes, mais toujours très-gracieux et d'un goût très-pur; les hommes même portaient des pendants d'oreilles d'un dessin plus ou moins riche, qui la plupart pourraient encore aujourd'hui servir de modèles pour des ornements semblables.

« Sous certains rapports, l'industrie des Assyriens avait atteint un grand degré de perfection. Ils savaient travailler les matières les plus dures, comme les plus tendres, pour les employer soit à la bâtisse, soit à d'autres usages : c'est ce que nous démontrent les cylindres de jaspe ou de cristal, comme les bas-reliefs de Khorsabad, sculptés sur gypse ou sur basalte siliceux. Ils connaissaient le verre et diverses espèces d'émaux; ils savaient cuire l'argile, pour en fabriquer soit des briques, soit des vases dont la pâte était plus ou moins fine, selon l'usage auquel ils étaient destinés. C'est ainsi que les briques employées à la bâtisse étaient ou simplement séchées au soleil, ou légèrement cuites, de manière à rester assez tendres, tandis que celles destinées au pavage étaient extrêmement dures; c'est ainsi encore que les grandes urnes funéraires n'avaient qu'une médiocre consistance, et qu'au contraire les cylindres de terre cuite, portant des inscriptions, étaient faits d'une pâte très-fine et très-dure. Enfin, l'art de vernisser les poteries, de les recouvrir de peintures au moyen d'émaux colorés, était connu à Ninive.

« On y connaissait également l'art de fondre, de travailler, de repousser même divers métaux; et ce genre d'industrie y avait acquis une grande perfection, comme on peut le voir par les modèles qui nous en restent. Le métal le plus fréquemment employé paraît avoir été le cuivre, comme chez tous les peuples de l'antiquité; ce fait, d'ailleurs, dans la Mésopotamie, s'explique facilement par la proximité des célèbres mines d'Argana-Maaden, situées près de Diarbékir, dans les premiers contre-forts des montagnes qui bordent la plaine du nord.

« Si de la vie civile nous passons à la vie militaire, nous trouverons encore quelques faits intéressants à constater. Les armes offensives des Assyriens étaient l'arc, la lance ou javelot, l'épée et la masse d'armes; et elles étaient ornées avec le même goût que nous avons eu occasion de remarquer dans les vêtements. Les armes défensives étaient des casques plus ou moins ornés, des cuirasses faites d'une étoffe recouverte de lames qu'on doit supposer métalliques; des tissus maillés pour couvrir les jambes, des boucliers dont les uns, toujours ronds, se trouvent à la main; les autres, plus allongés, s'appuyaient à terre pour protéger les archers. Les chars étaient employés à la guerre, comme on le voit si fréquemment dans les livres saints; on montait les chevaux sans étriers, et probablement sans selles proprement dites.

« Les édifices dont les restes ont été retrouvés à Khorsabad, paraissant avoir été

destinés à servir d'habitation, les bas-reliefs qui les décoraient sont pour nous moins instructifs sous le rapport religieux que sous les autres rapports. Ces sculptures ont au moins confirmé ce que pouvaient nous apprendre les cylindres et les cachets babyloniens; elles nous ont appris, en outre, qu'à Ninive, les emblèmes religieux étaient les mêmes qu'à Babylone, et que, par conséquent, la religion devait être la même. Ces symboles sont toujours placés près des portes. Ce sont les taureaux à tête humaine, les personnages étouffant des lions, les figures ailées à tête d'oiseau ou à tête d'homme, tenant la pomme de pin et le panier; d'autres enfin tenant une tige à trois fleurs. Il faut aussi remarquer la fréquence de l'emploi du lion et du taureau comme ornements, et l'apparition de la croix ansée, soit dans les pendants d'oreilles, soit sur le timon des chars. Tous ces emblèmes sont connus et très-communs sur les cylindres. »

III.

Extrait du livre de M. Layard, NINEVEH AND ITS REMAINS. — « Je me suis efforcé de montrer comment des excavations furent pratiquées au milieu des ruines de Ninive, et quelles découvertes en furent le résultat. En même temps, j'ai cherché à donner au lecteur, par de courtes notions sur les Chaldéens, les Arabes et les Yézidis, une idée du peuple qui habite aujourd'hui le territoire de l'ancien royaume de l'Assyrie proprement dite (1). Mon travail jusqu'à présent serait néanmoins incomplet, si je ne faisais pas connaître les plus importants de leurs résultats, si je ne montrais pas jusqu'où les monuments et les restes antiques mis à découvert peuvent éclaircir les obscures questions de l'histoire et de la chronologie, et jeter du jour sur la civilisation, les coutumes, les arts d'un peuple aussi peu connu que le peuple assyrien. Et cependant je dois avouer que nos matériaux sont encore extrêmement incomplets. L'histoire de cette nation remarquable, écrite d'après ses monuments, est un sujet que jusqu'à présent personne n'a traité; et il y a quelques mois à peine nous ne possédions aucune date positive pour nous aider dans une telle recherche. Les notions fort courtes et fabuleuses éparses dans les écrits des anciens sont à peine de quelque secours; pour Ninive, elle était complétement oubliée lorsque l'on commença à écrire l'histoire. L'examen des restes qui existent sur les bords du Tigre a été très-limité. Des ruines très-considérables ont été jusqu'à présent inexplorées, et il n'y a aucun doute que sous ces débris il y a des renseignements historiques, des actes écrits, des monuments propres à augmenter grandement nos connaissances sur ce peuple depuis si longtemps détruit.

« Trois points seulement ont été examinés jusqu'ici, Nimroud, Kouyunjick et Khorsabad. Khorsabad seul, le plus petit des trois, a été entièrement étudié. Malheureusement, dans les édifices assyriens, fort peu de tables sculptées ont échappé à la destruction. Tous les documents historiques peints qui couvraient les murailles, et qui complétaient les bas-reliefs sculptés sur albâtre, ont entièrement disparu. Nous n'avons point, comme en Egypte, des labyrinthes mortuaires ou hypogées, sur les côtés desquels, aussi bien que sur les murailles et les colonnes des temples, on voit, dans des figures fidèles et bien travaillées, l'histoire, les arts, les coutumes et les détails de la vie domestique des premiers habitants du sol. Les renseignements fournis par les monuments égyptiens sont si complets, qu'un seul monument suffit pour nous renseigner convenablement sur les diverses conditions, publiques ou privées, des Egyptiens, depuis les temps primitifs jusqu'à la destruction de la nation. Jusqu'aujourd'hui on n'a pas découvert de tombeaux en Assyrie, qui puissent, avec quelque certitude, être attribués aux Assyriens eux-mêmes. Il ne serait pas impossible que quelques souterrains funéraires, peints à la manière de ceux des Egyptiens, existassent sous des monticules inexplorés : l'entrée en eût été cachée avec tant de soin, qu'elle serait actuellement ignorée, même des habitants du pays. Les seules sources, jusqu'à ce jour, où l'on puisse prendre connaissance de l'Assyrie, sont les bas-reliefs découverts dans les ruines. On y peut ajouter quelques restes d'une autre nature, comme des sceaux, des cylindres, une ou deux inscriptions sur pierre, sur briques ou tuiles, qui se trouvent dans les musées de l'Europe. Toutes les sculptures que nous avons découvertes sont intéressantes au double point de vue des arts et des coutumes des Assyriens. Il y a lieu de présumer que les inscriptions, lorsqu'elles auront été déchiffrées, fourniront des dates historiques positives, propres à fixer, d'une manière certaine, l'époque précise de quelques événements figurés dans les bas-reliefs.

« Il y a encore d'autres sujets qui ont du rapport avec les découvertes assyriennes, et méritent d'être connus. Ils serviront à établir l'origine de certains arts, d'un grand nombre de mythes, de symboles, de traditions que le temps perfectionna plus tard et que le génie grec familiarisa parmi nous. La connexion qui existe entre l'Orient et l'Occident, l'origine orientale de plusieurs nations de l'Asie-Mineure, depuis longtemps soupçonnée, pourront probablement être établies par des preuves plus positives que celles dont on s'est servi jusqu'à ce jour. Ces considérations suffisent à elles seules pour motiver un récit détaillé du résultat des fouilles. Je me suis efforcé de ne rien établir qui ne fût appuyé sur une évidence plausible; et si je me suis hasardé à faire quelques hypothèses, je suis tout prêt à admettre que leur valeur doit dépendre de la connaissance des inscriptions et du futur examen des ruines qui renferment sans doute quelques nouveaux monuments.

(1) Ces quelques lignes donnent le sommaire du tome Ier de l'ouvrage de M. Layard.

« J'ai fait souvent allusion à l'antiquité reculée des monuments assyriens : on me demandera naturellement sur quelles preuves je leur assigne telle ou telle date, sur quelles données reposent les fondements de leur antique origine. Il est nécessaire, pour répondre à ces questions, de faire remarquer l'évidence qui ressort des monuments eux-mêmes, et comment cette évidence s'accorde avec les données des auteurs anciens.

« Notre connaissance actuelle des caractères qui sont usités dans les inscriptions est encore limitée ; nous ne sommes pas encore suffisamment familiarisés avec les détails de l'art assyrien, détails qui nous mettraient à même de classer d'une manière satisfaisante les monuments de l'antiquité; il nous est donc difficile de prétendre à plus qu'à fixer leur époque seulement par comparaison avec d'autres monuments. Ce serait trop prétendre que de leur assigner une date positive, ou d'attribuer leur érection à quelque monarque dont le nom serait dans une liste dynastique d'une authenticité reconnue, dont le règne serait déterminé à une époque tant soit peu fixe. On peut, à ce sujet, se permettre des hypothèses; une conclusion positive n'est pas encore permise. Il nous faut plus de progrès dans l'art de déchiffrer les caractères; il faut pousser plus avant les recherches au milieu des ruines d'Assyrie; s'assurer de noms propres royaux, afin que nous puissions relier ensemble ces listes généalogiques, certainement d'époques diverses, qui ont été découvertes jusqu'à nos jours. Aussi mon but n'est-il que de signaler quelques faits qui prouveront, non pas la prétention de fixer l'âge exact, mais seulement la haute antiquité des monuments décrits dans les pages précédentes. Cette recherche est d'une grande importance : de ses résultats dépendent beaucoup de questions du dernier intérêt, qui se lient avec l'histoire de la civilisation dans les contrées qu'arrosent le Tigre et l'Euphrate, de sa propagation dans les pays voisins, et de ses effets ultérieurs dans les contrées les plus éloignées de l'Asie, et jusque dans la Grèce elle-même.

« Les preuves que nous apporterons à l'appui de l'époque reculée de quelques-uns des monuments de Nimroud méritent une attention sérieuse, et ne doivent pas être rejetées uniquement parce qu'elles ne s'accordent pas avec des notions et des théories préconçues. Nous n'avons pas le droit de tirer des conclusions de l'état des arts et des sciences chez un peuple dont, avant la découverte des monuments qui sont décrits, nous ignorions complétement l'histoire. Nous ne connaissions rien de la civilisation assyrienne, sinon ces quelques notions éparses dans les ouvrages des Grecs : elles suffisent, cependant, pour nous convaincre du haut degré de culture qu'avaient atteint les habitants de l'Assyrie, à une époque encore fort reculée; le témoignage de la Bible, et les monuments égyptiens, qui nous rappellent leurs conquêtes sur les nations asiatiques, conduisent tous à la même conclusion.

« On démontrera par la suite que, loin d'avancer depuis l'époque des plus anciens monuments que nous connaissions, les arts, en Assyrie, comme en Egypte, n'ont fait plutôt que décliner. Les plus anciennes sculptures que nous possédons sont aussi les plus correctes, les plus sévères quant à la forme, et dénotent le meilleur goût dans les détails. Que les premiers monuments égyptiens soient de la plus haute antiquité, quelle que soit la différence que nous mettions entre la date la plus reculée et la plus moderne parmi celles qu'on leur attribue, c'est ce que tout le monde admet. Peu de personnes, en effet, leur attribueraient une date plus récente que celle qu'on assigne généralement à la fondation de Ninive, environ vingt siècles avant Jésus-Christ. A cette époque, les arts, en Egypte, avaient atteint un haut degré de perfection; probablement même qu'ils se seraient plus perfectionnés encore, si les artistes n'avaient été restreints, par superstition ou par préjugé, à certaines formes de style dont il n'était pas permis de se départir.

« Il n'y a, non plus, aucune raison de douter qu'à la même époque reculée, les Assyriens n'aient aussi, de leur côté, excellé dans les arts. Même dans les formes dont la convention était la plus sévère, en Egypte, nous trouvons des détails d'une beauté parfaite, et un véritable talent dans les vêtements et les ustensiles domestiques; preuve que ceux qui les inventèrent étaient susceptibles d'une culture distinguée, et que, s'ils n'eussent été retenus dans leur essor, ils auraient atteint la perfection la plus élevée. Quant aux Assyriens, ils pouvaient n'être pas resserrés dans les mêmes limites que leurs rivaux; ils peuvent avoir copié la nature avec plus de soin, et avoir donné un champ plus vaste à leur goût et à leur génie dans le choix et l'arrangement de leurs ornements. Examinons donc, maintenant, les preuves de l'antiquité de leurs monuments.

« La première date authentique d'où partiront nos recherches commence à la destruction de Ninive par les armes combinées de Cyaxare, roi de Perse et de Médie, et de Nabopolassar, roi de Babylone, ou plus probablement gouverneur de cette ville au nom du monarque assyrien. C'est de là que nous devons nécessairement remonter, puisque nous ne pouvons fixer positivement aucune date plus ancienne.

« Or, à mon avis, on doit premièrement admettre sans contestation que les monuments découverts jusqu'ici en Assyrie doivent être attribués à une époque qui précédait la conquête des Perses. L'histoire et la tradition s'accordent à nous dire, en effet, que Ninive fut entièrement détruite par les conquérants. Tandis que les anciens prophètes font fréquemment allusion à cette grande ville, à ses richesses, à sa puissance avant sa chute, on remarque que les prophètes postérieurs mentionnent rarement son nom. S'ils en parlent encore, c'est comme d'un monceau de ruines; ils rappellent la

grande désolation qui règne sur l'emplacement d'une ville célèbre, comme un terrible exemple des vengeances divines; ils le signalent, Ezéchiel surtout (ch. XXXI), comme un avertissement aux nations contre lesquelles ils prophétisent. Lorsque Xénophon passa sur les ruines de Ninive, on en ignorait jusqu'au nom; une partie de ces ruines, il les décrit comme une ville abandonnée qui jadis avait été habitée par les Mèdes. Strabon assure qu'après s'être emparés de la ville, Cyaxare et ses alliés la renversèrent de fond en comble; et ses habitants, d'après Diodore de Sicile, furent distribués dans les villages environnants. Lucien, de son côté, parle de Ninive comme d'une ville si complétement détruite, qu'il n'en restait plus de vestiges. Quand même, d'ailleurs, cette grande cité n'eût pas été égalée au sol, ou délaissée par ses habitants, il n'en serait pas moins certain qu'elle ne fut plus le siége du gouvernement, et qu'on ne la regarda plus comme une capitale parmi les villes d'Orient. Si donc on retrouve dans ses ruines de grands palais et d'immenses édifices, n'est-il pas plus raisonnable de les dater du temps où Ninive était la première cité du monde oriental, le séjour des rois assyriens, plutôt que de les attribuer à l'époque de son esclavage sous les rois de Perse, et de son abaissement au rang de simple ville de province?

« Bien des années, bien des siècles même, ont dû s'écouler dans l'espace de temps qu'il a fallu pour construire ces édifices; or, s'ils étaient l'œuvre des conquérants de Perse, nous trouverions certainement quelques traces de ce fait. Nous connaissons parfaitement la forme particulière des caractères cunéiformes adoptés par les Persans : on la retrouve sur tous leurs monuments. En Egypte même, après leur conquête de ce pays, c'est toujours cette forme particulière qui se présente en compagnie des hiéroglyphes. La Perse et l'Arménie nous l'offrent aussi sur tous les monuments de la même époque, avec des traductions, sur des colonnes parallèles, en caractères babyloniens et médiques. Dans les ruines assyriennes, au contraire, l'on ne rencontre point le genre persan des caractères cunéiformes; on ne peut douter que les bas-reliefs ne représentent les victoires des rois qui firent construire les édifices sur lesquels on les trouve; or il n'est pas probable que, s'ils eussent été Persans, ils eussent oublié de célébrer leurs exploits dans leur langue nationale, alors surtout qu'ils avaient toujours ainsi fait partout où ils avaient construit des monuments semblables.

« L'époque bien déterminée de la conquête de Ninive par Cyaxare est 606 ans avant Jésus-Christ. Il y avait à peine une année que les Assyriens l'avaient reprise sur les Scythes, qui, au témoignage d'Hérodote, venaient de posséder cette partie de l'Asie pendant vingt-huit ans. Or comment voudrait-on attribuer ces immenses monuments, preuves évidentes d'une haute civilisation, de beaucoup de goût et d'habileté, à des tribus nomades? Elles ne firent guère autre chose, selon le même historien, pendant leur courte occupation, qu'opprimer les habitants, couler leurs jours dans le luxe et la débauche, effacer les souvenirs de la puissance et de la prospérité passée. C'est donc à 634 ans avant Jésus-Christ que nous pouvons faire remonter ces édifices; personne, pensons-nous, ne sera tenté de leur assigner une plus récente époque.

« Dans le monticule de Nimroud, il y a des constructions de plusieurs dates, et nous y lisons les noms et les généalogies d'un certain nombre de rois. Le palais le plus récent a été découvert dans l'angle sud-ouest, et il fut principalement bâti avec des matériaux pris dans les constructions du nord-ouest, du centre et d'autres parties du monticule. On peut le prouver sans réplique, d'abord par l'identité du style des sculptures; secondement par les inscriptions dans lesquelles on remarque certaines formules; troisièmement par ce fait que les faces sculptées des dalles sont tournées *contre* la muraille de briques séchées au soleil, et que la face postérieure a été polie pour recevoir un nouveau bas-relief; quatrièmement, enfin, par la découverte de dalles sculptées étendues en différentes parties des ruines et abandonnées là évidemment lorsqu'on les transportait pour le nouveau palais. Les seules sculptures qui peuvent être attribuées aux fondateurs de cet édifice sont les taureaux et les lions qui forment l'entrée, et les sphinx représentés rampants entre eux. Mais que ces sculptures soient l'œuvre de ceux qui ont fondé le monument, ou qu'elles soient apportées d'ailleurs, les preuves qu'elles nous apportent seront toujours les mêmes; et, dans le dernier cas, il sera d'autant mieux établi que le plus ancien palais est d'une époque extrêmement reculée. Par leur matière, qui est une espèce de calcaire, et par certaines particularités de formes, ils diffèrent essentiellement de tous ceux qu'on a découverts jusqu'ici dans les ruines. Il n'est pas probable que, terminés comme ils sont, ils aient pu être transportés sans éprouver aucun dommage; nous verrons d'ailleurs bientôt que c'était l'usage des Assyriens de ne sculpter leurs dalles qu'après les avoir placées et jamais auparavant.

« Sur les derrières des lions et des taureaux on découvre une inscription courte, mais du dernier intérêt : elle m'a mis en mesure d'*identifier* les dates comparatives de beaucoup de monuments découverts en Assyrie et d'un grand nombre de tablettes qui se trouvent en d'autres parties de l'Asie...

« Nous avons dans ces inscriptions les noms de dix, sinon même de douze rois; les six premiers disposés en séries généalogiques, le septième sans aucune connexion; les trois derniers liés entre eux, mais détachés des précédents.

« Si maintenant nous relions ensemble ces trois séries au moyen d'un seul nom royal de plus, et si nous supposons que tous ces rois se sont succédés, nous avons huit

générations entre le fondateur du premier édifice et celui du dernier; ou bien dix générations en tout. Maintenant, selon l'usage, assignant une durée de trente ans à chaque génération, nous formons un total de 300 ans. Il en résulte donc que le premier palais ne peut avoir été fondé plus tard qu'environ 900 ans avant Jésus-Christ.

« Mais plusieurs circonstances semblent prouver qu'un très-long espace de temps s'écoula entre la construction de la partie septentrionale et la partie centrale du palais enseveli sous le monticule et celle qui se trouve à l'angle sud-est. Cette dernière se compose principalement de dalles prises aux autres parties; mais elle contient en même temps des sculptures et des inscriptions qui viennent évidemment de quelque ruine non encore découverte, et qui diffèrent essentiellement de toutes celles qu'on remarque sur les autres constructions de Nimroud. A voir les nombreuses figures de dieux sculptées sur ces édifices, on peut croire qu'ils étaient des temples, ou bien, comme c'est le cas en Egypte, des temples de dieux en même temps que des palais royaux. On peut donc raisonnablement conjecturer qu'il a fallu longtemps avant qu'un monarque démolît les palais des rois de sa propre race, les temples de ses dieux, pour en employer les matériaux à se construire à lui-même et à ses divinités de nouveaux temples-palais. La supposition contraire serait en contradiction avec ce que nous connaissons des sentiments religieux et des préjugés des anciens. Quant aux monuments détruits, ou bien, ce qui n'est probablement pas le cas en Assyrie, ils appartenaient à une époque si éloignée qu'on avait perdu jusqu'au souvenir de ceux qui les avaient fait construire; ou bien une religion nouvelle s'était introduite avec une nouvelle dynastie.

« Qu'une nouvelle race, avec un culte nouveau, ait succédé aux premiers habitants du pays; ou encore, ce qui semble plus probable, qu'une dynastie récente ait pris la place de l'ancienne, c'est ce que montrent les monuments eux-mêmes. Il y a de notables différences entre les sculptures des plus anciens monuments de Nimroud, et ceux de Khorsabad. Les costumes ne sont plus semblables, la forme des chariots, les harnais des chevaux, les casques et armures des guerriers sont entièrement différents.

Une variation essentielle se remarque dans la manière dont les sujets sont traités, dans la nature des sculptures, dans les formes qu'affectent les caractères dont on s'est servi dans les inscriptions.

« Tous ces faits nous amènent à croire que les palais de Khorsabad et de Kauyunjik, ainsi que ceux de l'angle sud-ouest du monticule de Nimroud, ont été construits par une race ou dynastie de rois plus récente. Il n'est même pas impossible, bien plus on est en droit de conjecturer, que les constructions d'une partie du monticule de Nimroud, étaient déjà en ruines et enfouies sous le sol, avant qu'on eût jeté les fondements de celles qui se trouvent dans une autre partie. Ainsi, les fondations du palais sud-ouest sont de niveau avec le haut des murailles au nord-ouest et au centre des palais.

« Le palais nord-ouest, si déjà il était en ruine et enfoui sous le sol, dut être en partie découvert et fouillé, pour en retirer des matériaux au temps du roi de Khorsabad; il y avait, en effet, dans une des chambres une inscription commençant par son nom, et gravée au-dessus de l'inscription principale qu'il est d'usage d'écrire. Ce nom paraît avoir été placé là pour rappeler la réouverture, la découverte, la reprise de possession du bâtiment. De plus, les vases portant le nom de ce roi, et trouvés dans les décombres au-dessus des chambres, doivent être de la même date. Les ornements d'ivoire et les autres petits objets enfouis dans l'édifice sont, à mon avis, contemporains des vases...... Or, le nom du roi ne pouvant être déchiffré, M. Birch a essayé de fixer l'âge des ivoires par leur style artistique, par des particularités philologiques et par les relations politiques qui existèrent entre l'Egypte et l'Assyrie..... Il remonte ainsi à la 22^e dynastie égyptienne, c'est-à-dire à l'an 980 avant Jésus-Christ, comme la date la plus probable que l'on puisse assigner à ces ivoires. Mais on doit observer en même temps que rien n'empêche de les faire coïncider avec la 18^e dynastie (de 1575 à 1289 avant Jésus-Christ).

« Il est donc prouvé, je pense, d'après les faits précédents, qu'un long espace de temps s'écoula entre la construction des plus anciens et des plus modernes palais découverts à Nimroud. Les premiers, d'après le calcul le plus modéré, peuvent remonter à 1100 ou 1200 ans avant Jésus-Christ; encore est-il probable que leur âge est plus reculé. Comme je l'ai fait remarquer, il n'y a rien dans l'histoire, soit sacrée, soit profane, soit même dans les traditions qui sont venues jusqu'à nous, qui nous empêche d'attribuer à l'empire d'Assyrie la plus haute antiquité. C'est dans le pays de Sennaar, dans les contrées qu'arrosent le Tigre et l'Euphrate, que l'Ecriture place les premiers établissements de la race humaine. Le pays d'où partit Abraham, plus de 1900 ans avant Jésus-Christ, était couvert d'une population nombreuse. D'après Josèphe, les quatre rois confédérés qui marchèrent contre Sodome étaient soumis au monarque assyrien, dont l'empire s'étendait sur toute l'Asie.

« Et pourquoi, même, n'assignerions-nous pas à l'Assyrie une antiquité aussi reculée que celle d'Egypte? Les monuments de ce dernier pays nous montrent qu'il n'était pas le seul état puissant et civilisé. Dès l'époque la plus reculée, nous le trouvons aux prises avec des ennemis aussi puissants que lui; parmi les dépouilles de l'Asie, au milieu de ces mille articles de tribut prélevés sur les nations vaincues du nord-est, nous remarquons des vases élégants, des étoffes

de la plus riche texture, des chariots aussi bien adaptés à la guerre que ceux des Egyptiens eux-mêmes. Il n'est même pas improbable que beaucoup des arts dans lesquels ils excellèrent ne leur soient venus des nations de l'Asie occidentale, et que beaucoup des choses qui leur sont communes n'aient pris naissance sur les rives du Tigre. Et, de fait, rejeter la notion d'un royaume indépendant en Assyrie à l'époque la plus reculée, ne serait rien moins que mettre en question l'existence même d'une population dans ces contrées : ce qui se trouverait en contradiction directe avec le témoignage uniforme de l'Ecriture et de la tradition......

« Une tentative pour prouver que le plus ancien palais de Nimroud fut fondé par le Ninus qui donna son nom à la capitale des Assyriens, ne manquerait certainement pas d'arguments plausibles. J'hésite, pour le moment, à me fixer sur l'opinion du major Rawlinson, qui identifie le nom que nous rencontrons sur les inscriptions avec celui du Ninus de l'histoire; et cependant tout aperçu venant d'une autorité semblable mérite les plus grands égards.

« Les ruines elles-mêmes nous fournissent un argument additionnel pour attribuer la construction de cet édifice au Ninus que la tradition, au moins, regarde comme le fondateur de l'empire assyrien, et qui donna son nom à la capitale. Remarquons, 1° que le palais nord-ouest, à Nimroud, est le plus ancien qu'on ait jusqu'ici découvert en Assyrie : et comme toutes les grandes ruines de l'emplacement de Ninive ont été au moins partiellement explorées, on peut présumer qu'il n'existe pas, dans ce genre, d'édifice dont la date soit plus reculée. 2° Suivant Castor, le dernier roi assyrien, ou l'un des derniers de la seconde dynastie, peut-être le Saracus d'Abydène, s'appelait Ninus II. On se souviendra que les noms de ceux qui bâtirent les plus anciens et les plus récents édifices découverts en Assyrie, sont identiques; et, autant que l'on peut juger l'apparence, il y a toute raison de croire que le palais sud-ouest de Nimroud fut détruit avant d'être entièrement achevé; on peut donc en inférer qu'il fut le dernier des palais d'Assyrie. 3° Diodore de Sicile nous rapporte que dans le palais de Ninus ou Sémiramis, à Babylone, on avait représenté des scènes de chasse, dans lesquelles on voyait la reine frappant une panthère de son javelot, et Ninus perçant un lion de sa lance. Or, il est remarquable que, tandis qu'à Khorsabad et à Kauyunjik on n'a rien encore découvert de semblable, ces représentations sont nombreuses dans le plus ancien palais de Nimroud. Elles ne constituent pas seulement des bas-reliefs séparés, mais on les a introduites dans toutes les broderies des vêtements que portent les principaux personnages. 4° Ctésias et d'autres écrivains font mention de l'expédition de Ninus et de Sémiramis dans la Bactriane et les Indes. L'obélisque découvert à Nimroud appartient à l'époque du plus vieux palais, puisque, à ce qu'il paraît, il a été érigé par le fils de celui qui jeta les fondements de l'édifice; or, sur ces faces sont sculptés le chameau bactrien, l'éléphant, le rhinocéros, tous animaux de l'Inde et de l'Asie centrale, amenés en tribut par le peuple conquis au roi conquérant.

« Nous concluons, enfin, de toutes les remarques précédentes : 1° qu'il y a en Assyrie des édifices qui sont si différents dans leurs sculptures, leurs symboles mythologiques et sacrés, les caractères et la langue des inscriptions, que nous sommes autorisés à distinguer deux périodes dans l'histoire d'Assyrie. Nous en concluons, de plus, ou bien que les peuples habitants de cette contrée, à ces deux époques distinctes, étaient soit de différentes races, soit de branches de la même race; ou bien que par le mélange avec des étrangers, peut-être des Egyptiens, de grands changements sont survenus dans leur langage, leur religion, leurs mœurs, entre la construction du premier palais de Nimroud et celle des édifices de Khorsabad et de Kauyunjik.

« 2° Que les noms des rois qu'on lit sur les monuments indiquent même une période de plusieurs siècles entre les constructions des uns et des autres.

« 3° Que, d'après les symboles introduits dans les sculptures de la seconde période assyrienne, et d'après le caractère égyptien des petits objets trouvés dans la terre au-dessus des ruines de la plus ancienne période, il faut admettre d'intimes relations avec l'Egypte, effets de conquêtes ou de cordiale entente, entre l'époque de l'érection du plus ancien et du plus nouveau des palais; que les monuments d'Egypte, les noms de rois dans certaines dynasties égyptiennes, les ivoires de Nimroud, l'introduction de quelques divinités assyriennes dans le Panthéon égyptien, et d'autres preuves, signalent le XIV° siècle comme l'époque probable du commencement de ces relations, et le IX° comme celle qui les ait vues se terminer.

« 4° Que les plus anciens palais de Nimroud étaient déjà en ruines et enfouis avant la construction des autres; et qu'il est probable qu'ils ont pu être détruits vers le temps de la 14° dynastie égyptienne.

« 5° Que l'existence des deux dynasties assyriennes distinctes, et la fondation d'une monarchie en Assyrie, à peu près 2000 ans avant Jésus-Christ, peut se déduire du témoignage des plus anciens auteurs, et est d'accord à la fois avec l'Ecriture et les monuments égyptiens. »

NORMAND (Style). — Les antiquaires anglais désignent sous le nom de *style normand* le style d'architecture qui a précédé le règne de l'ogive, et qui a été introduit en Angleterre à l'époque de la conquête des Normands. Cette dénomination n'est pas plus juste que celle de *style anglais*, appliquée à l'architecture ogivale dans la Grande-Bretagne. Les monuments de la Normandie, comme ceux qui ont été bâtis en Angleterre sous l'influence et la direction des Normands, ne constituent en aucune façon un style particulier

d'architecture. Ils sont bâtis selon les procédés et avec les caractères qui furent usités dans toute la France à la même époque. *Voy.* Classification.

NUMISMATIQUE. — La numismatique est une science qui a pour objet la connaissance des monnaies anciennes. Ce mot vient du grec *numisma*, qui veut dire une pièce de monnaie. Le mot *médaille*, en français, a souvent la même signification que *monnaie antique*. Une médaille cependant est souvent une pièce d'or ou d'argent ou de bronze, destinée à perpétuer le souvenir d'un événement important, et qui n'a pas eu cours de monnaie : telles sont surtout les *médaillons*.

L'étude de la numismatique est une des plus importantes et en même temps une des plus intéressantes pour l'archéologie sacrée et profane.

Il faut regarder une collection de médailles comme un trésor de connaissances et non de numéraire. Juvénal disait que c'est une collection de portraits en petit. Ainsi, une pièce antique tire sa valeur non pas tant du métal dont elle est composée que des renseignements historiques qu'on en peut tirer.

Nous ne pouvons pas donner de plus amples détails sur la numismatique sans sortir du plan de ce Dictionnaire : nous renvoyons aux traités spéciaux, et au *Dictionnaire de numismatique* qui fait partie de la présente Encyclopédie.

O

OBÉDIENCE. *Voy.* Abbatiale, Celle, Prieuré.

OBÉLISQUE. — Les obélisques sont des monuments religieux et historiques, sur l'origine desquels on n'a pu rien dire encore de certain. Les recherches des archéologues modernes, celles même du docte Zoéga, n'ont répondu que d'une manière incomplète à cette question, en rapportant l'idée première de ces monolithes aux pierres commémoratives, d'abord nues, puis écrites, ensuite taillées dans la forme de tableaux, ou *stèles*, et dont les développements successifs amenèrent la forme élancée qu'on leur voit aujourd'hui. Les anciens eux-mêmes paraissent s'être mépris sur le sens qu'il fallait donner à ces monuments; les uns croyaient voir dans les inscriptions qui les décorent l'interprétation des lois de la nature et les résultats ou le résumé de la philosophie des Egyptiens; d'autres les regardaient comme le symbole d'une idée religieuse, profonde et métaphysique, qui n'admettait point de forme semblable à elle-même.

Les découvertes de Champollion le Jeune, sans résoudre définitivement la question d'origine, ont du moins jeté une grande lumière sur le point le plus important, l'objet des inscriptions qui couvrent ces monuments, leur emploi dans la décoration extérieure des édifices et leur sens à la fois symbolique et figuratif dans l'écriture sacrée des Egyptiens.

Les différents rapports des anciens nous apprennent, d'accord avec les monuments originaux, que les obélisques étaient principalement consacrés au dieu Soleil, dont l'épervier était le symbole, à cause de l'élévation du vol de cet oiseau et de la faculté qu'on lui attribuait de pouvoir fixer le soleil. Le nom même des obélisques, selon Pline, exprimait, dans la langue égyptienne, l'idée d'un rayon du soleil, et leur forme en offrait à leurs yeux la ressemblance.

Les obélisques sont en granit extrait des carrières de Syène; monolithes, c'est-à-dire d'une seule pierre, et taillés à quatre faces, lesquelles s'élèvent en diminuant, jusqu'à une certaine hauteur, où ils se terminent en une pointe pyramidale qu'on nomme *pyramidion*. Ils étaient placés sur un cube ou dé carré de même matière, dépassant de peu la largeur de leur fût, et posé lui-même sur un ou plusieurs degrés. Chacune de leurs faces est décorée de figures et de caractères hiéroglyphiques sculptés en creux avec le plus grand soin, et l'on est fondé à penser qu'il étaient peints de diverses couleurs, aussi bien que les temples dont ils décoraient l'entrée, et les statues colossales faites de la même matière. Ce genre de monuments, qui appartient en propre à l'ancienne Egypte, était destiné à décorer les temples et les palais des rois ; on plaçait ordinairement les obélisques par paire devant la porte ou pylône d'entrée.

Le pyramidion des obélisques était généralement décoré de sculptures en bas-relief où le roi était représenté faisant à la divinité l'offrande soit du vin et de l'eau, emblèmes d'abondance et d'inondation, soit de l'obélisque lui-même.

Les inscriptions hiéroglyphiques gravées en colonnes verticales sur le fût de ces monolithes rappellent toujours, comme sur les autres monuments publics de l'Egypte, les titres royaux, noms et prénoms des princes qui les ont fait élever. Ces noms, par une distinction honorifique particulière à la royauté, et pour être plus facilement distingués dans l'écriture courante, sont renfermés dans un cadre elliptique terminé à l'une de ses extrémités par une base, et auquel on a donné le nom de *cartouche* ou *cartel*.

Ces cartouches peuvent être regardés comme la clef des notions chronologiques fournies par les monuments égyptiens, et c'est par leur présence sur les obélisques que nous sommes à même de déterminer, du moins approximativement, la période historique à laquelle chacun de ces monolithes peut appartenir.

Nous n'entrerons pas dans des détails descriptifs sur les obélisques les plus célèbres et les mieux connus. Cela nous entraînerait trop loin du plan de ce Dictionnaire. Nous renvoyons à une curieuse notice, de M. Nestor L'Hôte, enlevé prématurément à la science des antiquités égyptiennes, dans laquelle il

s'était fait déjà un nom distingué : elle a pour titre : *Notice historique sur les obélisques égyptiens et en particulier sur l'obélisque de Louqsor;* in-8°, Paris, Leleux, 1836.

II.

Au XVIII° siècle, on a eu le mauvais goût de placer de petit obélisques, sur les côtés des façades principales, pour leur servir d'amortissement.

OCULUS, ŒIL-DE-BOEUF. — On appelle *oculus* et quelquefois œil-de-bœuf, une espèce de baie ronde ou ovale, d'un petit diamètre, ouverte ou seulement figurée dans le tympan d'un fronton, au-dessus d'une porte ou dans le nu d'un mur.

Le tympan des pignons ou frontons des églises romano-byzantines est orné d'un *oculus*. Il y en a des exemples à la cathédrale d'Avignon et à l'église Notre-Dame de Poitiers. Quoique ces édifices ne soient pas d'une antiquité très-reculée, ils nous présentent la position de l'*oculus* comme un vestige des anciennes traditions architectoniques. Lorsque l'*oculus* est aveugle, on y a placé une statue ou bas-relief, ou un groupe.

L'*oculus* ou l'œil-de-bœuf, dès la fin du XII° siècle, reçoit quelques modifications qui paraissent être l'origine des belles roses ogivales. On suit, en effet, la transition, depuis l'œil-de-bœuf le plus simple, jusqu'à la rose la plus compliquée, en passant par la rosace en forme de roue, et celle qui n'a que des divisions peu nombreuses.

OEUF. — Les œufs offrent généralement une réminiscence antique dont il n'est pas possible de méconnaître le motif dans les représentations des catacombes. On sait, par beaucoup de témoignages classiques, que les œufs, comme symbole d'expiation, formaient un des éléments essentiels du repas funèbre ou du *silicernium* des anciens. Ce ne peut donc être que par une tradition des mêmes idées que des objets de ce genre avaient été figurés sur les peintures funéraires du christianisme. C'est ainsi que, dans une des catacombes décrites par M. Raoul Rochette, on trouve des œufs représentés dans un repas d'agapes.

Dans le *Rational des divins offices*, Guillaume Durand parle également des œufs suspendus dans les églises, suivant une intention symbolique. *Voy.* à ce sujet : *Du symbolisme dans les églises du moyen âge*, part. II°, 1 vol. in-8°, chez Mame, Tours, 1847.

ŒUVRE (MAITRE DE L'). — I. Les édifices chrétiens, dès les temps les plus reculés, furent élevés sous la direction des évêques et des prêtres architectes. Saint Grégoire de Tours nous apprend dans son *Histoire* que Namatius de Clermont fit bâtir sur ses plans l'église de Saint-Etienne, que celle de Châlons-sur-Saône fut construite sous la direction d'un évêque contemporain de celui de Clermont et de celui de Tours. Il mentionne plusieurs autres faits de même nature.

Ce qu'il faut remarquer, c'est que ces artistes ont ainsi exercé la plus grande influence et ont eu une action directe sur la formation et les développements de l'architecture chrétienne. Ils se conformaient, sans aucun doute, aux principes de l'art de bâtir, tels qu'ils étaient en vigueur à l'époque à laquelle ils travaillaient; ils donnaient aux églises, dans certaines parties, les dispositions qu'ils observaient dans les monuments qui les avaient précédés et qu'ils avaient sous les yeux. Mais, dès le commencement, ils introduisirent des modifications en rapport avec les besoins de la liturgie sacrée et avec les idées religieuses qui avaient prévalu. Les ecclésiastiques, d'ailleurs, se sont toujours nourri l'esprit des plus hautes pensées, de pensées mystiques, si l'on veut : comment n'auraient-ils pas poursuivi la réalisation d'un idéal nouveau et sublime dans leurs œuvres d'architecture? N'avaient-ils pas sous les yeux les belles paroles de saint Augustin, qui écrivait précisément sur une branche de l'art qui, durant de longs siècles, resta exclusivement ecclésiastique, la musique et le chant? Saint Augustin, en effet, emploie les chap. 30, 31 et 32 du *Traité de la véritable religion* à démontrer de grandes et belles idées sur les arts, sur Dieu considéré comme vérité immuable, règle souveraine de tous les arts. Nous ne découvrons avec les yeux du corps que les plus grossières images de cette règle éternelle : l'œil de l'esprit peut seul l'entrevoir. Il est une beauté, une harmonie mystérieuse venant d'en haut qui, à notre insu, inspire nos jugements dans les arts. Les choses nous paraissent plus ou moins parfaites, selon qu'elles se rapprochent plus ou moins du vague idéal qui vit au fond de notre âme. Les plus belles choses humaines offrent des traits et des marques de l'unité première, type éternel du beau.

Quelle belle philosophie des arts! quelle magnifique manière d'envisager l'esthétique chrétienne. Celui qui voudrait entreprendre un travail sur les principes du beau, sur la philosophie et l'esthétique des arts libéraux en choisissant dans les œuvres des SS. Pères les passages les plus saillants sur ces matières, composerait un livre du plus haut intérêt. Peut-être même serait-ce un moyen de mettre dans la voie véritable ces penseurs égarés, comme les Scheling et les Hégel, qui se perdent dans les nuages d'une esthétique obscure.

II.

Pendant toute la durée du moyen âge, on appelait *maîtres de l'œuvre* les architectes chargés de la construction des églises. Ce ne fut qu'à une époque tout à fait moderne, qu'ils prirent le nom d'architectes. Pierre Nepveu, dit Trinqueau, architecte du château de Chambord, sous François I^er, prenait encore le titre de *maître de l'œuvre de Chambord*.

Afin de mettre de l'ordre dans ce que nous avons à ajouter aux notions que nous avons déjà données sur les architectes de nos monuments religieux (*Voy.* ARCHITECTE), nous diviserons ce sujet en plusieurs paragraphes.

III.

Les souverains pontifes, qui ont exercé

tant d'empire sur la société chrétienne, durant tout le moyen âge, dont l'action, moins apparente aux premiers siècles, n'en est pas moins réelle, surtout au moment où les nations modernes ont commencé à s'organiser, ont travaillé fortement au mouvement des arts religieux, principalement à Rome, où ils avaient pleine autorité, à partir du règne de Charlemagne.

Pour donner un léger aperçu de ce que les papes ont fait en faveur des arts chrétiens, nous n'avons qu'à ouvrir le *Liber Pontificalis* d'Anastase le Bibliothécaire.

Parmi les anciens papes qui se distinguèrent par leur amour pour les arts chrétiens, nous devons en première ligne citer Adrien Ier. Le nombre des églises auxquelles il fit travailler est presque infini. Il est fâcheux pour l'histoire de l'art que les noms des architectes qu'il employa ne nous aient pas été transmis. Anastase nous apprend seulement que deux fois il chargea de présider aux réparations qu'il fit faire à la basilique de Saint-Pierre, un officier que nous appellerions le grand-maître de la garde robe : *Mittens Jannarium vestararium suum, cognoscens eum idoneam personam* (Anastase, *in Adrian. I*).

C'est encore à cet Adrien, passionné pour les beaux et utiles travaux de l'architecture, comme l'empereur dont il portait le nom, que Rome dut le rétablissement de ses murs, de plusieurs aqueducs, et particulièrement de celui qui encore aujourd'hui porte à la fontaine de Trévi l'eau dite *aqua virgo*.

Léon III, malgré les malheurs personnels qu'il éprouva dans les premières années de son pontificat, voulut enrichir aussi la plupart des églises de Rome et des environs, non-seulement de vases sacrés, mais encore de peintures exécutées soit en mosaïque, soit en broderies tissues d'or et de perles; et il multiplia ses dons avec une prodigalité dont on peut à peine se faire une idée.

IV.

Pour justifier en effet ce que les auteurs ont dit du fruit qu'on pourrait retirer d'une lecture attentive du *Liber Pontificalis* et des notions intéressantes qu'il serait possible d'y puiser sur les productions des arts et des manufactures, et même sur les usages pendant la période que cette histoire pontificale embrasse, c'est-à-dire depuis le IVe siècle jusques et y compris le IXe, nous allons faire quelques citations extraites du texte original et rangées par ordre chronologique; en même temps qu'elles feront connaître le style de cet ouvrage, ces citations présenteront au lecteur plusieurs variétés d'objets, pour l'intelligence desquels il pourra recourir aux notes explicatives jointes à l'édition d'Anastase par Vignoli.

Extraits du Liber Pontificalis d'Anastase (édition de Vignoli; Roma, 1724, 3 vol. in-4°).

S. SYLVESTER (vers 314).

Tom. I, pag. 84. Angeli quatuor ex argento cum gemmis alabandinis in oculos.

Pag. 85. Fecit fastigium ex argento dolatico... cameram basilicæ ex aurotrimme.

Pag. 92. Scriptum ex litteris puris nigellis in cruce ex auro.

S. HILARUS (vers 461).

Pag. 156. Hic fecit nymphæum et triporticum ante oratorium sanctæ crucis, ubi columnæ miræ magnitudinis quæ dicuntur hecaton penta.

Lacus et conchas duas cum columnis porphyreticis radiatis, foratis, aquam fundentes; in medio lacum porphyreticum cum concha ansata, in medio, aquam fundente, circumdata a dextris et a sinistris cancellis æreis et columnis cum fastigiis et epistyliis, undique ornatum ex musivo, ex columnis aquitanicis, tripolitis et porphyreticis.

SERGIUS (vers 687).

Pag. 307. Capitula (concilii Constantinopolitani) missa in locellum quod scebrum carnale (*sive* schevrocarthale) vocitatur.

GREGORIUS III (vers 731).

Tom. II, pag. 45. Hic concessas sibi sex columnas onychinas volubiles (*sive* volutiles) ab Eutychio exarcho duxit in ecclesiam B. Petri apostoli, quas statuit circa presbyterium, ante confessionem, tres a dextris et tres a sinistris, juxta alias antiquas sex filio pares (*sive* philopares), super quas posuit trabes et vestivit eas argento mundissimo, in quo sunt expressæ ab imo latere effigies Salvatoris et apostolorum, et ab alio Dei genitricis et sanctarum Virginum, posuitque super eas lilia et pharos argenteos, pensantes in unum libras septuaginta.

Pag. 53. In basilica sanctæ Dei Genitricis, quæ ad Martyres dicitur, tectum vetusta carie demolitum, purgari fecit ad purum et cum calce abundantissima, seu chartis plumbeis a novo restauravit.

HADRIANUS I (vers 772).

Pag. 205. Ex nimia fervoris dilectione pro honore B. Petri apostolorum principis et pro ornatu ipsius sancti patriarchii construxit atque ædificavit ibidem noviter turrim miræ pulchritudinis, decoratam cohærenti porticu quæ descendit ad balneum; ubi et deambulatorium, scilicet, solarium, cum cancellis æreis nimis pulcherrime construi fecit.

Pag. 219. Cameram B. Petri in omnibus destructam atque dirutam, exemplo olitano exsculpens, diversis coloribus a novo fecit.

Ibid. Basilicam Hierusalem quæ in Sessoriano sita est, et olitanas ejus, quæ marcuerant, trabes, mirifice ipsas mutans, in omni restauravit parte.

Pag. 234. Portas æreas miræ magnitudinis, decoratas studiose, a civitate Perusina deducens, in basilicam B. Petri apostoli, ad turrem compte erexit.

Anastase, dans la Vie d'Honoré Ier, nous apprend aussi que, longtemps avant Adrien, ce pontife avait fait revêtir en argent la principale porte de la basilique de Saint-Pierre : *Investivit regias januas in ingressu ecclesiæ majoris, quæ appellantur medianæ,*

ex argento, quæ pensant libras noningenta septuaginta quinque. (Anastasius, tom. II, p. 208.)

Dans la Vie de Léon IV, cet écrivain nous instruit encore que les Sarrazins, dans l'une de leurs incursions, en 846, ayant ruiné et dépouillé ces portes, ce pape les fit rétablir et couvrir de nouveau de lames d'argent sculptées en relief : *Portas quas destruxerat Saracœna progenies, argentoque nudarat, erexit, multisque lucifluis salutiferisque historiis sculptis decoravit, et in meliorem speciem quam pridem fuerant reparavit* (Ibid., tom. III, pag. 123.)

Enfin, longtemps après, ces portes se trouvant altérées et presque détruites par le temps et la cupidité, Eugène IV leur substitua, en 1445, celles en bronze qu'on admire encore aujourd'hui, dont les bas-reliefs, relatifs à la réunion des églises grecque et latine, ont été exécutés par Antoine Filarète, et Simon, frère de Donatello. (Vasari, *Vite del Pittor.*, edit. Roma, tom. I, p. 296.)

V.

Au temps de Michel III, qui régna en Orient de l'an 842 à 867, les Bulgares furent affligés d'une horrible peste. A la cour de leur souverain se trouvait alors un religieux romain, nommé Méthodius, docte écrivain et pratiquant aussi la peinture (*pingendi non rudem*) : le prince, l'ayant appelé pour orner un de ses palais, le laissa maître des sujets ; le moine artiste, qui désirait gagner cette âme à Dieu, choisit celui du jugement dernier. Il peignit avec tant d'énergie les tourments des damnés, et fit une telle impression sur l'imagination du roi des Bulgares, que lui et ses sujets se firent baptiser. (Cédrénus, edit. reg., pag. 540. — Lebeau, *Hist. du Bas-Emp.*, tom. XV, p. 39 et seqq.)

Les prêtres missionnaires ne se contentaient pas d'instruire les populations qu'ils évangélisaient, en prêchant les dogmes chrétiens : ils se faisaient artistes pour frapper davantage leur imagination par des œuvres propres à parler aux yeux. Ce dernier langage n'était pas moins éloquent que l'autre, et souvent il produisait des effets plus durables. C'est ainsi que plusieurs évêques se firent architectes, et, si l'on peut employer cette expression, manœuvres et maçons, pour élever à Dieu des temples, au milieu des peuples barbares. Ils faisaient ainsi l'*œuvre de Dieu*, sous tous les rapports. Cela nous donne lieu de revenir à la réflexion que nous avons déjà exprimée, à savoir que l'Eglise créa et façonna, pour ainsi dire de ses propres mains, l'architecture chrétienne, en plusieurs régions où les monuments sont, rigoureusement parlant, d'*Architecture ecclésiastique.* Les faits ici parlent assez haut : ils n'ont pas besoin de commentaires.

VI.

Lorsque les monastères se fondèrent, en Europe, et commencèrent à couvrir la face du pays, ce furent des moines qui furent les *maîtres de l'œuvre* de ces belles et immenses constructions. Les architectes des premières églises abbatiales furent de simples moines, mais dans ces esprits humiliés par la pénitence il y avait souvent un génie hardi, et leurs œuvres sont là souvent encore pour rendre témoignage à la grandeur et à l'étendue de leurs connaissances. (*Voy.* ABBAYE.)

Notons que, dès leur établissement en Occident, surtout après saint Benoît, les moines se consacraient au travail des mains. Non-seulement ils se faisaient un devoir de travailler à la construction de leur église et des bâtiments conventuels, mais encore ils se livraient avec ardeur à toute espèce de travaux, sans excepter les plus pénibles. Ecoutons à ce sujet les paroles suivantes de M. Guizot :

« Quelques-uns des moines d'Orient avaient bien essayé d'introduire le travail dans leur vie, mais la tentative n'avait jamais été ni générale ni suivie. Ce fut au v° siècle que saint Benoît opéra cette grande révolution dans l'institut monastique; il y introduisit surtout le travail manuel, l'agriculture. — Les Bénédictins ont été les défricheurs de l'Europe : ils l'ont défrichée en grand, en associant l'agriculture à la prédication. Une colonie, un essaim de moines, peu nombreux d'abord, se transportait dans des lieux incultes ou à peu près, souvent au milieu d'une population encore païenne, en Germanie, par exemple, en Bretagne ; et là, missionnaires et laboureurs à la fois, ils accomplissaient leur double tâche, souvent avec autant de péril que de fatigue. Saint Benoît avait réglé l'emploi de la journée dans ses nombreux monastères. Le travail y tenait une grande place. » (M. Guizot, *Cours d'hist. moderne.*)

Cette observation de M. Guizot est juste, mais elle est incomplète. Les moines défrichèrent le sol, c'est vrai; mais ils furent aussi les architectes et les constructeurs des immenses monastères qu'ils habitaient ; ils en furent les décorateurs, et leur influence ne fut pas moins marquée dans les arts chrétiens, que dans la conservation des œuvres littéraires des anciens, et l'agriculture.

Ajoutons que les moines d'Orient avaient introduit le travail dans leurs règles *d'une manière plus générale* que ne le prétend le savant écrivain que nous venons de citer.

Saint Grégoire de Nazianze, l'un des Pères de l'Eglise grecque, élevé aux fonctions de l'épiscopat, regrettait sa solitude et se plaignait ainsi à l'un de ses amis : « Qui me rendra le chant des psaumes, les veilles, les prières qui nous transportaient de la terre au ciel, cette vie qui semblait n'avoir rien de matériel et de corporel? Que ne puis-je revoir cet heureux temps que nous passions à travailler des mains, à porter du bois, à tailler des pierres, à planter des arbres et à conduire de l'eau par des canaux! »

VII.

En pénétrant au sein même du moyen âge, nous voyons très-fréquemment des évêques, des moines et des prêtres, devenir les architectes des monuments religieux les plus remarquables. Nous nous bornerons à citer quelques faits, parce que cette observation a été reconnue généralement et que personne ne l'a contestée. Nous réfutons plus bas (à l'article du STYLE OGIVAL) une singulière opinion émise par M. D. Ramée, qui prétend que le style romano-byzantin est sacerdotal, et que le style ogival est laïque. Le premier, suivant cet étrange système, symboliserait l'autorité ecclésiastique, et le second serait l'emblème de l'émancipation de la société laïque. Revenons à notre sujet.

Bérenger, évêque d'Elne (siége épiscopal aujourd'hui transféré à Perpignan) dessina à Jérusalem le plan de l'église qu'il devait faire exécuter dans son pays.

Cum Berengarius ad sanctam civitatem Jerusalem devotionis ergo accessisset, formam hujusce ecclesiæ in pergameno descripsit, unde reversus ædificavit in villa superiori Helenensi ecclesiam cathedralem. (Ann. 1019, *Gallia Christiana*, tom. VI, pag. 1040. — *Hist. litt. de la France*, page 139.)

Suger, n'étant encore que novice, se plaisait à tracer des figures sur le sable. Il méditait de longues heures devant des lignes qu'il dirigeait dans divers sens. Il était plongé dans des réflexions profondes en étudiant les rapports qui devaient les unir. Il était absorbé par la contemplation d'objets qui n'avaient de réalité que dans son esprit. Il méditait la construction d'une grande église. Plus tard quand il fut abbé, après avoir été mêlé à toutes les grandes affaires de son siècle, après avoir gouverné la France, il réalisa les projets de son adolescence, en construisant la magnifique église abbatiale de Saint-Denis.

A Auxerre, sous le règne de Henri Ier, l'évêque Geoffroy de Champ-Aleman (c'est un bourg du Nivernais) instituait des prébendes de sa cathédrale pour des ecclésiastiques, dont l'un serait peintre, l'autre vitrier, le troisième orfévre : *Aurifabrum mirabilem, pictorem doctum, vitrearium sagacem.* (*Hist. episcop. autiss.*, ap. Labbe, *Nova Biblioth. mss.*, tom. I, page 453. — *Histoire littéraire de la France*, page 142.)

Elbert, évêque d'Yorck en 766, confie à Alcuin et à Eanbald, la construction d'une église dont il avait lui-même fait les plans.

Louis de Crevent, abbé de la Sainte-Trinité de Vendôme, fit bâtir le cloître, qui est d'une architecture très-délicate; il fit élever le jubé, dont l'ouvrage est admiré; il fit achever la nef qu'Aimery de Coudun, son prédécesseur, avait commencée, enfin il fit faire le portail, dont le goût est très-beau.

Cet abbé avait dans sa communauté un religieux fort entendu dans l'architecture; il se nommait le père de Jarnay : il conduisait l'ouvrage et les ouvriers. (*Hist. de Vendôme*, par l'abbé Simon, tom. II, p. 340.)

VIII.

Dans le *Bulletin du Comité historique des arts et monuments*, on trouve indiqués les noms de plusieurs architectes ou *maîtres de l'œuvre* des églises du moyen âge. Nous en donnerons ici quelques-uns, en faisant savoir que le Comité a chargé son secrétaire de recueillir et de publier en un volume tous les documents qui ont été fournis au Comité par ses membres correspondants. Nous ne mettons pas ces noms par ordre chronologique, mais suivant l'ordre dans lequel ils se trouvent mentionnés dans les volumes du *Bulletin du Comité historique des arts et monuments.*

Tom. Ier. Henri de Bruisselles. Martin Cambiche. Gailde. Isambardus. (Maître) Jean. Jean de Soissons. Jean Langlois. Pierre Michelin. Jean Thierry. Waast. — *Tom. II.* Albéron. André. Pierre de Beaujeux. Jérôme Bertschin. Nicolas Bonaventure. Etienne Bonneuil. Nicolas Bondon. Jehan Chesenau. Pierre Dantina. Jean Defetin. Jean Deschamps. Durandus. Gérard. Michel Gosse. Antoine Guichard. Guillaume de Sens. Hardouin. Henri de Saxoine. Henriot. Hezelon. Jehan Imbert. Jean d'Orbais. Burcard Kettener. François Lamoureux. Pierre Largent. Germain Laurent. Clément Leclerc. Pierre Le Merle. Jean de l'Epine. Guillaume Martin. Matthieu d'Arras. Georges Mathurin. Jehan Meguyer. Michel le Papelard. Jean Mignot. Pierre Nepveu, dit Trinqueau. Guillaume Pellevoisin. Pierre de Sens. Richard. Guillaume Sénault. Umbert. Wolbéron, etc., etc., etc.

OGIVE. — Afin de mettre plus d'ordre et de clarté dans ce que nous avons à dire sur l'ogive et le style ogival, nous avons établi de nombreuses divisions dans cet article, et nous avons mis un titre particulier à chacune de ces divisions.

I.

De l'ogive et de ses différentes formes. — On appelle actuellement *ogive* un arc formé de deux portions de cercle qui se croisent à leur sommet. Nous dirons ci-dessous quelle était la signification primitive du mot *ogive* ou *augive.* L'usage a prévalu de désigner par le nom d'ogives toutes les arcades aiguës, dont le sommet est plus ou moins en pointe. C'est pour cela que les antiquaires anglais ont souvent désigné le style ogival sous le nom de *pointed style.*

On distingue plusieurs variétés dans la pointe des ogives. Nous indiquerons les principales. (*Voy.* ARC et les fig. à la fin du tom. Ier de ce Dictionn.)

1° L'*ogive obtuse* ressemble beaucoup à un plein cintre dont le sommet est à peine relevé en pointe. Cette espèce d'ogive se voit assez fréquemment dans les monuments de la fin du XIIe siècle, surtout dans le midi de la France, et même dans ceux qui sont en deçà de la Loire. On regarde communément cette ogive comme la plus anciennement usitée; on voit, cependant, en même temps dans certains édifices une ogive très-aiguë

que plusieurs archéologues appellent *ogive romane*.

2° L'*ogive aiguë* est celle qui est formée par deux arcs dont les centres sont situés au-delà des points de retombée. Cette ogive est fort commune dès le XII° siècle, au XIII° siècle surtout, lorsque les points d'appui sont très-rapprochés, ou qu'il est nécessaire d'avoir une très-grande solidité.

3° L'*ogive en tiers-point* est celle dont la corde sous-tendante est divisée en trois parties. Les points intérieurs servent de centre pour tracer les deux côtés de l'arcade. Cette ogive peut s'inscrire dans un triangle équilatéral ; c'est la plus élégante des ogives usitées au moyen âge, et on la trouve très-souvent employée dans les grands monuments du style ogival primitif, au XIII° siècle.

4° L'*ogive surélevée* est celle dont les points d'appui sont exhaussés. Cet exhaussement peut être plus ou moins considérable et peut s'appliquer aux ogives en tiers-point, ou aux ogives d'une autre forme. L'*ogive surélevée* n'est pas dépourvue d'élégance, et elle produit, dans les arcades resserrées, un meilleur effet que l'ogive aiguë. On peut juger de l'effet de cette arcade, par comparaison, à la cathédrale de Tours et à celle du Mans. A l'abside de la première de ces églises, on voit cinq ogives à lancettes surélevées du meilleur effet, tandis que, à l'abside de la seconde, on voit des ogives extrêmement aiguës et disgracieuses.

5° L'*ogive en accolade*, ou *arcade en talon*, dont la partie inférieure est à courbure simple et la partie supérieure à contre-courbure. Cette arcade est formée par quatre arcs de cercle ; les deux arcs de cercle inférieurs ont leur centre dans l'ouverture de l'arcade; les deux supérieurs ont leur cercle au-dessus et en dehors de l'arcade.

6° L'*arc en anse de panier*, ou *arc Tudor* des Anglais.

7° L'*ogive lancéolée* est formée de deux arcs dont la courbure se prolonge au delà de la ligne des centres.

8° L'*ogive moresque* n'est pas autre chose que l'arc en fer à cheval brisé. Nous en avons donné un exemple à l'article MORESQUE. (*Voy.* fig. à la fin du vol.)

II.

Etymologie et signification primitive du mot OGIVE. — Les anciens architectes ne paraissent pas avoir attaché au mot *ogive* la même signification que les architectes et archéologues modernes. M. Verneilh, dont nous aurons à citer les travaux remarquables sur l'origine et les premiers développements de l'art ogival, a fait, à ce sujet, quelques découvertes curieuses. En étudiant le traité d'architecture de Philibert Delorme, il vit cet illustre maître de la Renaissance n'employer le mot *ogive* que dans la locution *croisée d'ogives* qui signifie les arcs en croix placés diagonalement dans les voûtes gothiques.

Ce fut pour M. Verneilh l'occasion de consulter les auteurs qui ont vécu après Philibert Delorme. Sa surprise ne fut pas petite de les trouver tous d'accord avec cet écrivain. Jusqu'à la fin du siècle dernier, les théoriciens aussi bien que les glossateurs n'ont entendu par *ogives* ou *augives* que les nervures diagonales des voûtes du moyen âge. Pour trouver des *fenêtres ogives*, il faut descendre jusqu'à Millin, qui lui-même, dans son *Dictionnaire des Arts*, ne laisse pas cependant que d'admettre la définition de ses devanciers ; de sorte que c'est d'une inadvertance de Millin que le sens nouveau d'ogive paraît être issu. La fortune du mot, ainsi dénaturé, ne tarda pas à croître en même temps que le goût pour les choses du moyen âge.

De ces recherches, les premières qu'on ait faites, à ma connaissance, sur la véritable acception d'ogive, M. Verneilh fit l'objet d'un article inséré dans les *Annales Archéologiques* (1). Son travail, quoique suffisamment probant, était incomplet en ce qu'il n'avait rien allégué de bien positif pour l'époque antérieure à Philibert Delorme. M. Lassus éclaira cette partie de la question en produisant des textes du XIV° et même du XIII° siècle (2), d'où il ressort que si les auteurs postérieurs à la Renaissance avaient appelé ogive une partie de la membrure des anciennes voûtes, ils n'avaient fait en cela que continuer la tradition des gens du moyen âge.

Voici quels sont les textes allégués par M. Lassus :

1° Le compte de la construction d'une chapelle ajoutée en 1399 à l'église des Célestins de la forêt de Cuise, chapelle « volue (voûtée) de trois croisées d'ogives, » et dont une partie accessoire reçut une voûte de bois « sur croisée d'ogives en anse de panier (3). »

2° Le devis de construction d'une autre chapelle élevée en 1347 à Averdoing en Artois; devis où il est question de « deux crois d'augives pour faire les voultes sus, avec une arche entre deux crois augivères. »

3° Un vers de la Caroléide, poëme de Nicolas de Brai, où cet auteur, qui vivait à la cour de Louis VIII, dit de Philippe Auguste qu'il avait été « le défenseur et l'ogive de la foi catholique, »

Catholicæ fidei validus defensor et OGIS.

Les Bénédictins avaient introduit ce mot dans le Glossaire de Du Cange, sans l'expliquer. M. Lassus a eu parfaitement raison d'y voir un exemple au figuré de l'ancienne acception d'ogive : d'abord parce que ogive n'est autre chose que le féminin d'un adjectif *ogif*, dont il faut bien admettre l'existence au moyen âge ,puisque les modernes ont encore dit *arc ogif*; ensuite parce que, d'après les habitudes orthographiques du XIII° siècle, *ogif* rapporté au sujet d'une phrase devait s'écrire *ogis*, comme *antif* dans le même cas s'écrivait *antis*. Voilà pour la forme du mot; quant à sa signification, elle est dictée par

(1) T. I, p. 209.
(2) *Annales Archéologiques*, t. II, p. 40.
(3) Le document tout entier a été publié depuis par M. Lassus lui-même, dans le *Bulletin du Comité historique*, t. I, p. 48.

le sens de la phrase. Comme l'*ogive* est le support sur lequel repose la voûte, il est d'une parfaite justesse de comparer à ce membre d'architecture l'homme sur lequel repose une grande institution.

Indépendamment de ces citations qui prouvent pour l'époque ancienne, M. Lassus invoqua de nouveaux auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècle négligés par M. Verneilh (1). Il fit plus ; il constata que l'avant-dernière édition du *Dictionnaire de l'Académie*, publiée en 1814, ne définissait encore l'ogive que comme « un arceau en forme d'arête qui passe en dedans d'une voûte, d'un angle à l'angle opposé, » et que c'est seulement dans la réimpression de 1835 qu'à cette définition fut ajoutée pour la première fois la nouvelle : « il est aussi adjectif des deux genres, et se dit de toute arcade, voûte, etc., qui, étant plus élevée que le plein cintre, se termine en pointe, en angle : voûte ogive, arc ogive, etc.

M. J. Quicherat a trouvé et publié plusieurs textes à ajouter à ceux qui ont été mentionnés ci-dessus ; ils confirment l'opinion de M. de Verneilh. Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, rangeait l'ogive parmi les membres d'architecture ; ce qui tend pour le moins à en exclure l'idée d'une forme particulière affectée aux baies des arcades, portes ou fenêtres.

La tour d'Aubette à Rouen, fut réédifiée en 1406. Le devis de cet ouvrage est inséré dans l'un des registres des délibérations de l'Hôtel de Ville (2). On y lit : « *Item*, il fauldra voulter la dite tour, laquelle a quinze piez de creux, et en sont les carches et formeres (3) déjà assizes ; et y fault environ quarante piés d'augives, dont il y en a environ seize piez taillez, et la clef ; et sont lesdictes ogifes chanfraintes (4) ; et a en ladicte voulte quatre branches d'ogives. »

Soixante-deux ans plus tard, en 1468, Louis XI fit bâtir une chapelle devant la porte de Pierrefonds à Compiègne.

« *Item*, faut deux piliers qui porteront trois piez de saillie, pour cuillir (recevoir) les arcs doubleaulx et les croix d'augives. — *Item*, fault voulter le premier estage à croix d'augive. — *Item*, en la croisée de la chapelle d'en hault, seront revestues les augives et les formerès de bonne mollure ; et en la clé de la dicte croisée seront mises les armes du roy portées de deux angles (anges). — *Item*, fault pour faire les croisées d'augives, deux cens piez de pierre de ung pié carré, et huit cens pierres appellées pendans (1), pour faire les dites voultes. »

Ainsi donc sous saint Louis aussi bien que du temps de Louis VIII, au XVe siècle comme au XIVe, comme au XVIe, comme dans tous les auteurs qui ont écrit depuis Philibert Delorme jusqu'à la révolution, ogive n'a pas signifié autre chose que la nervure transversale des voûtes gothiques.

Pour ne laisser aucune incertitude dans les esprits, il est bon de dire tout de suite comment fut dénommé aux mêmes époques ce que notre erreur nous fait appeler ogive. Autant que j'ai pu le recueillir des textes, les anciens n'avaient pas de terme particulier pour cet objet. Arc tout seul paraît leur avoir suffi dans la plupart des cas, parce que l'arc brisé étant pour eux l'arc normal, ils n'avaient pas à craindre, en ne le déterminant pas, que leur laconisme engendrât la confusion. Que si, par exception, ils avaient à mentionner concurremment des arcs de diverses formes, ils se servaient d'épithètes pour établir la différence. Ainsi, au XIIIe siècle, Villard de Honnecourt reconnaît des *grands arcs* ou arcs en plein cintre, apposés aux *arcs de tiers point* ou arcs brisés à deux centres, et aux *arcs de quint point* ou arcs brisés à quatre centres (2). Dans le document de 1398 publié par M. Lassus, on trouve *arc empointié* (3), qui me paraît être l'équivalent du *pointed arch* usité encore aujourd'hui par les Anglais. Le premier théoricien qui ait ressuscité les lois de l'architecture antique, Leone Alberti, appelle l'arc brisé *arcus compositus*, parce qu'il est le produit de deux segments de cercles tirés de centres différents (4). Notre Philibert Delorme, postérieur d'un siècle à Leone Alberti, se sert de l'expression *circonférence en tiers point*, qu'il dit emprunter au vocabulaire des ouvriers de son temps (5) : circonstance qui, jointe à l'emploi de la même expression par Villard de Honnecourt, me fait présumer que c'est cette expression même qui fut employée le plus généralement dans les chantiers pendant toute la durée de la période gothique. Quant aux auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, ils ont dit indifféremment arc aigu, arc brisé et arc gothique.

(1) Là M. Lassus s'est trompé en attribuant à Frezier l'erreur sur ogive. « Les principales nervures appliquées aux voûtes gothiques, dit très-bien cet auteur. sont les arcs doubleaux et les augives ; les premières les traversent diamétralement et les secondes en diagonales qui se croisent : c'est pourquoi on dit ordinairement croisée d'augives. » *La théorie et la partique de la coupe des pierres*, t. III, p. 25.

(2) *Archives municipales de Rouen*, registre A. 5, fol. 50 *recto*.

(3) C'est-à-dire les *cherchés* et *formerets*. Les formerets sont les arcs servant de supports à la voûte contre les murs ; par cherches il faut entendre les grand cercles du cintre sur lequel devait s'opérer la construction de la croisée d'ogives.

(4) Taillées en biseau sur les arêtes.

(1) C'est le nom, usité encore aujourd'hui, des pierres ou voussoirs qui forment la couverte des voûtes gothiques par-dessus les nervures.

(2) Voy. la *Revue Archéologique*, t. VI, p. 169, 173.

(3) « *Item*, l'autre costé de ladicte chappelle qui fait coste à l'église, a esté reffendu du long d'icelle chappelle et de son hault ; et en ce lieu sont esligez (disposés), deux pilliers estrayers (à ressauts) et deux dosserez (pilastres) qui portent trois *ars empointiez*, bouez a ung lez et à l'autre (biyés sur leurs deux arêtes), lesquelles ars soustiennent les combles d'icelles église et chappelle. » *Bulletin du Comité*, t. I. p. 53.

(4) *De Re ædificatoria*, lib. III, c. 13 (Florence, 1485).

(5) L'*Architecture*, l. IV, c. 10.

III.

Origine de l'ogive. — En étudiant la question de l'origine de l'ogive, il ne faut pas attacher grande importance aux faits isolés, qui nous montrent l'emploi de l'arc aigu comme accident dans quelques vieux monuments. Il en est de l'art ogival comme de tous les autres arts : il a sa racine dans l'antiquité, sous certains rapports, mais il n'a été généralisé et pratiqué qu'à une époque comparativement moderne. N'est-ce pas ainsi que les anciens connaissaient les caractères mobiles, et que l'art de l'imprimerie ne fut réellement découvert et pratiqué qu'au milieu du xv° siècle? La présence de l'ogive ou de l'*arc aigu* dans les plus vieux édifices est entièrement indépendante de la naissance du système ogival proprement dit. Quelques-uns des plus vieux monuments des Pharaons, en Egypte, notamment l'ouverture de la grande pyramide; plusieurs constructions cyclopéennes ou pélasgiques du Latium; des tombeaux helléniques de la Sicile; la porte de Mycènes; l'ouverture de l'aqueduc de Tusculum; et même d'anciens édifices du Mexique, offrent la forme de l'ogive. Mais dans tous ces monuments l'ogive n'est qu'un *accident* et on pourrait dire une *irrégularité*.

Donnons d'abord successivement les principales opinions sur l'origine de l'ogive et la naissance du style ogival. Nous exposerons ensuite notre opinion sur cette question compliquée.

Milizia, croyant retrouver dans nos cathédrales la grandiose végétation des forêts, s'imagine de placer le berceau de l'architecture gothique dans ces sombres forêts qui servaient de temples aux Germains (1). L'art se serait modelé sur cette sauvage et forte nature. La cathédrale du XIII° siècle serait la forêt reproduite en pierre. Mais il y a neuf siècles qui séparent le Franc de Germanie du Français du moyen âge. Le système de Milizia n'est pas plus soutenable que celui de Châteaubriand, qui voit le patron de l'ogive dans la feuille du palmier.

Amaury Duval avance que cette architecture, qu'il baptise du nom de xiloïdique (ξύλον, bois), est due à l'imitation des églises primitives construites en bois (2). Cette hypothèse n'a pas même pour elle un vernis de vraisemblance; il suffit de parcourir les descriptions, tout incomplètes qu'elles soient, que quelques chroniqueurs nous ont laissées des basiliques en bois, pour se convaincre de la différence radicale qui existe entre ces deux genres de construction. Qu'y a-t-il de commun entre un monument du XIII° siècle et ces primitives églises sans voûtes, au plein cintre romain, où les chapiteaux et les piliers étaient souvent d'origine romaine? Comment le caractère ogival se serait-il déjà manifesté dans ces monuments primitifs, alors que nous n'en retrouvons pas la moindre trace dans les édifices en pierre des IX° et X° siècles?

(1) Vie de architectes.
(2) France littéraire, t. XVI.

Warburton, Vilson et la plupart des écrivains antérieurs au XIX° siècle ont attribué l'importation de cette architecture aux Goths, les moins barbares d'entre les hordes du Nord qui envahirent l'Europe au moyen âge. Cette opinion a été solidement réfutée depuis longtemps, bien que l'on ait conservé cette dénomination de *gothique* que le temps semble avoir consacrée. Mais on a peut-être été trop loin en considérant les Goths comme dominés par un instinct destructif des beaux-arts. Ils ont, il est vrai, laissé bien des ruines sur leur passage; mais quel est, au moyen âge, le peuple vainqueur qui n'ait point fait subir aux vaincus ces tristes conséquences de la défaite? Quand les Goths eurent affermi leur domination, ils employèrent les bras des vaincus à l'érection de divers monuments. Théodoric, roi des Ostrogoths, fit élever des aqueducs, des thermes et des palais, par des artistes italiens. Ne doit-on pas même reconnaître qu'il avait une certaine intelligence de l'art, lorsqu'il écrivait à son architecte les conseils suivants : *Censemus ut et antiqua in nitorem pristinum contineas et nova simili antiquitate producas, quia sicut decorum corpus uno convenit vestiri, ita nitor palatii similis debet per universa membra diffundi.* Ne croirait-on pas entendre parler quelque membre du *Comité des arts et monuments*, ou de la *Société française pour la conservation des monuments?*

César Césariani, C. Wren, R. Willis donnent une origine sarrasine à l'arc ogival; mais le style moresque ne renferme aucun des éléments du style ogival. Quel air de famille peut-on constater entre l'arc en fer à cheval et l'arc tiers point, entre la coupole à minarets et la flèche gothique? Le palais de l'Alhambra, il est vrai, nous offre des ogives, mais on sait que ce monument ne remonte qu'à l'an 1273.

M. Ed. Boid voit dans l'ogive une invention des Arabes, suggérée par les formes compliquées des ouvrages orientaux en treillages (1). Il cite à l'appui de son hypothèse les ogives des monuments de Caboul et d'Ispahan; mais il n'en parle que d'après des descriptions toutes poétiques des auteurs Arabes, qui n'ont été confirmées par aucun voyageur.

M. Ch. Lenormant suppose que les Arabes faisaient d'abord usage du mode byzantin, mais que, au VIII° siècle, quand ils eurent conquis le second empire des Perses, ils empruntèrent l'architecture des Sassanides, qui était à ogives; que de là ils l'introduisirent au Caire, puis en Sicile au X° siècle, et que de là ce nouveau système, par une sorte d'infiltration, se serait répandu dans tout l'Occident. On peut répondre au savant antiquaire normand : 1° qu'il n'est nullement prouvé que l'architecture sassanide fût ogivale. Les ruines de ces antiques monuments semblent, au contraire, démontrer qu'ils ont été construits par les artistes

(1) Histoire et analyse des principaux styles d'architecture, 1835.

grecs et romains que l'empereur Valérien fit venir en Perse pendant sa captivité (259-269); 2° qu'il serait étonnant, dans cette hypothèse, que les Arabes n'eussent point, pendant leur séjour en Espagne, introduit l'élément ogival dans les mosquées moresques; 3° qu'il cite à l'appui de ses conjectures des dates qui sont tout au moins contestables : ainsi, par exemple, le palais de la Ziza, en Sicile, d'après les recherches de Milner, ne daterait que de l'an 1279. Quand bien même on démontrerait évidemment que ce monument est du x° siècle, on pourrait toujours présumer que ces ogives ont été ajoutées à une époque postérieure, probablement au xi° siècle, où les Normands conquirent la Sicile. 4° Ajoutons, avec M. le comte de Laborde (1) qu'on se trompe en attribuant aux Arabes un génie inventif et qu'ils étaient plus habiles à perfectionner qu'ingénieux à concevoir.

Wittington, lord Aberdeen, Hallam, et M. Hittorf, etc., donnent également une origine orientale à l'ogive, dont ils citent des exemples dans l'Arabie, la Perse et l'Asie Mineure. C'est de l'Orient qu'elle aurait été apportée dans nos contrées par les pèlerins et les croisés. Mais, comme l'a observé Milner (2), la date des édifices, qu'on allègue comme des preuves concluantes, est fort suspecte; les monuments à ogives de la Perse ne sont pas antérieurs à Tamerlan, et l'on n'en trouve aucun dans la terre sainte. Les partisans de cette opinion sont tout au moins obligés de concevoir que l'ogive orientale diffère beaucoup de celle d'Occident, qu'elle n'est point accompagnée de ces gracieux ornements qui embellissent la nôtre, et qu'enfin l'usage en était fort rare avant le xiii° siècle.

D'après J. Barry, Payne, Knight, Seroux d'Agincourt et M. Quatremère de Quincy, les exemples de voûtes d'arête qui seraient l'origine de l'ogive, se rencontrent dans l'architecture gréco-romaine des temps de décadence, et le style ogival chrétien ne serait qu'une application plus complète de cet ancien système.

F. Rehm, J. Carter, Ed. King, etc., attribuent à l'Angleterre le développement primitif de l'architecture à ogive; mais l'étude comparative des monuments prouve que nos cathédrales gothiques sont plus anciennes que celles de l'Angleterre.

Vasare, Palladio, G. Moller, Stieglitz, D. Fiorillo, etc , font honneur à l'Allemagne de l'invention de cette architecture, qu'ils appellent *germanique;* mais il paraît constaté que l'ogive n'apparaît en Allemagne que vers le milieu du xii° siècle.

J. Dallaway et R. Smirke font venir d'Italie le style à ogives, vers l'an 1100. Tout le monde convient que l'Italie, fidèle à ses traditions artistiques, ne fut pour rien dans l'invention et le progrès de cet admirable type.

(1) Voyage pittoresque en Espagne.
(2) Treatise on the ecclesiastical architecture of England.

Il n'y a à Rome qu'une seule église, *la Minerve*, où l'ogive se montre accidentellement. Les rares monuments à ogives de l'Italie ont été construits par des architectes allemands.

L'invention de l'ogive a été attribuée aux Egyptiens par F. Ledwich (1); aux Hébreux, par R. Lascelle (2); aux Lombards, par H. Walton (3); aux Normands, par Godwin (4); aux francs maçons, par J. Hall (5); Bentham, Milner, et M. A. Lenoir, etc., pensent que l'ogive s'est formée par l'intersection des arceaux. On remarque dans un grand nombre de monuments du xi° siècle, et surtout au support des corniches, des arcs circulaires qui, en se croisant, produisent naturellement des ogives. N'est-il pas présumable que nos ancêtres, frappés de la beauté de cette nouvelle forme, l'auront employée d'abord comme ornement et qu'ensuite, considérant qu'elle réunissait la solidité à la grâce, ils l'auront introduite comme l'élément générateur de leur architecture? Avec ce système on s'explique facilement la présence simultanée du cintre et de l'ogive pendant une longue période, et le triomphe définitif de cette dernière forme, dans presque toute l'Europe, mais à des époques différentes.

M. Boisserée de Studgard croit que l'élévation que prirent les édifices vers le xi° siècle produisit un resserrement dans les arcades, qui fit jaillir l'ogive du plein cintre.

MM. Young et P. Mérimée voient la principale cause de l'emploi de l'ogive dans ses propriétés de résistance et dans la solidité qu'elle donne aux monuments à toits élevés.

M. A. de Caumont, après avoir admis que l'inclinaison ogivale a pu avoir été adoptée pour faciliter l'écoulement des eaux pluviales et donner par là plus de solidité aux édifices, termine le remarquable chapitre qu'il a écrit sur ce sujet, en disant que l'architecture ogivale s'est développée sous la triple influence des conceptions de nos artistes indigènes, des souvenirs romains et du goût oriental. Par là même il concilie ensemble les opinions diverses de Seroux d'Agincourt, de Bentham, et de M. Ch. Lenormand.

M. le docteur Woillez établit que l'apparition de l'ogive résulte, en général, de l'adoption des voûtes à nervures croisées, et que c'est d'abord en Picardie que ce germe de l'arc ogival fut fécondé par l'expérience.

M. le docteur Batissier fait remarquer que le système ogival n'est point sorti d'un seul jet du cerveau de quelque artiste; que l'ogive fut admise d'abord comme élément nouveau et exceptionnel dans l'architecture; que son emploi n'a été cause d'aucune révolution, et que son avénement n'a fait que coïncider

(1) Antiquités de l'Irlande.
(2) Origine héraldique de l'architecture gothique.
(3) Eléments d'architecture, 124.
(4) Vie de Chaucer, 1804.
(5) Essai sur l'architecture gothique, 1813.

avec d'autres innovations importantes, dont le concours simultané était nécessaire pour développer un nouveau système d'architecture. D'après M. L. Vitet, l'architecture ogivale est née des mêmes circonstances et s'est développée d'après les mêmes lois que les langues et les institutions, à cette même époque. Son principe est dans l'émancipation, dans la liberté, dans l'esprit d'association et de *commune*, enfin dans des sentiments tout indigènes et tout nationaux.

Ce n'est point un motif de goût, selon M. D. Ramée, qui a fait triompher l'ogive. Ce résultat serait dû à la puissance de l'art séculier, qui, au XIII° siècle détrôna l'art sacerdotal. Ce serait donc l'influence des artistes laïcs, et surtout des francs-maçons, qui aurait fait fleurir le nouveau style dans la chrétienté.

IV.

Résumé et discussion des opinions sur l'origine du style ogival. — Nous rapportons à trois les opinions les plus remarquables sur l'origine du système ogival.

La première considère l'ogive comme importée de l'Orient en Europe, au temps des croisades. Elle va même jusqu'à prétendre que le style ogival, considéré comme système complet et arrêté, régnait depuis longtemps en Asie, quand les chrétiens, armés pour la conquête du tombeau de Jésus-Christ, y pénétrèrent pour la première fois. Frappés de la singularité, et en même temps de la grâce, de la légèreté de cette forme nouvelle pour eux, ils auraient voulu la transporter en Occident, comme souvenir des saints lieux. Cette opinion s'appuie donc sur l'existence d'arcs en ogive dans des monuments antérieurs à l'occupation de la Palestine par les croisés.

Examinons les faits qui lui servent de fondement. L'ogive existait-elle authentiquement en Asie avant l'arrivée des peuples de l'Occident? Des recherches exactes, dit M. Schweigauser, ont prouvé que les églises gothiques de l'Orient ont été construites par les derniers croisés ou même par leurs successeurs. Dans la terre sainte, avait écrit précédemment le docteur Milner, on n'a trouvé aucune église à ogives, si ce n'est celle de Saint-Jean-d'Acre, et encore a-t-elle été bâtie par des chrétiens. En Perse, il existe bien des arcades pointues dans un petit nombre de ponts et d'édifices publics, mais on n'a pas de notions précises sur la date de leur construction, et des raisons assez fortes portent à les regarder comme n'étant point antérieures non-seulement à Gengis-Khan, au XIII° siècle, mais encore à Tamerlan, dans le XV° : la plupart des monuments de la contrée étant dus à l'un ou à l'autre de ces deux hommes célèbres

Contraints d'abandonner une opinion ruinée par la puissance irrésistible des faits, quelques antiquaires en ont imaginé une autre, qui donne à l'ogive une origine arabe, sarrazine ou moresque. Cette opinion s'appuie sur l'existence en Egypte de monuments où se voient des ogives, sur la forme des arcades du palais de la Ziza, en Sicile, bâti, à ce que l'on croit, du IX° au XI° siècle, par les émirs sarrazins, maîtres du pays; enfin, sur quelques édifices construits par les Maures d'Espagne. A peine cette opinion fut-elle formulée qu'elle fut vivement contestée. « Rien ne prouve, dit le savant Milner, que les Maures d'Espagne aient employé l'ogive avant les autres peuples; on ne peut trouver aucun monument qui en donne une preuve certaine, et d'ailleurs, on dit qu'ils se servaient d'architectes byzantins. La cathédrale de Cordoue, où l'on voit des arches romanes en fer à cheval et des ogives, était, dans l'origine, une mosquée. Elle fut commencée par Abdérame I^{er}, et terminée par son fils Issen, vers l'an 800; mais il est certain que cet édifice a été agrandi par la suite, et l'on ne peut rien affirmer positivement sur la date des différentes parties qui le constituent. Le palais de l'*Alhambra*, à Grenade, est bien en ogives, mais il fut bâti depuis 1273, et par conséquent longtemps après que l'ogive eut été adoptée dans toute l'Europe. En un mot, beaucoup d'édifices mauresques, antérieurs au XII° siècle, sont construits dans le genre roman, et pas un édifice à ogives n'est prouvé appartenir à une époque plus ancienne que les autres monuments du même genre qui existent dans le reste de l'Europe. »

M. de la Borde rejette aussi l'origine arabe de l'architecture ogivale : « C'est une grande erreur, dit-il dans son essai sur l'Espagne, que d'attribuer aux Arabes l'invention de l'architecture gothique et de la voûte à ogives, qui constitue réellement cette sorte d'architecture. Il n'est aucunes traces de voûtes de ce genre dans les édifices arabes de l'Espagne, ni dans ceux qui ont été construits, à peu près aux mêmes époques, dans les royaumes de Fez et de Maroc.

« En Orient, aucun édifice à ogives ne remonte plus haut que le XIII° ou le XIV° siècle, longtemps après l'introduction de l'arc ogive en Europe. »

Quant aux deux autres faits, la forme ogivale dans quelques monuments arabes de l'Egypte et le palais de la Ziza, en Sicile, la plupart des auteurs pensent que la date de fondation de ces édifices est trop problématique pour servir de fondement à une opinion sérieuse.

Plusieurs antiquaires anglais ont prétendu que l'ogive devait son origine à l'intersection des cintres, et l'un d'entre eux pose hardiment en principe que l'arcade en tiers-point fut découverte par ceux qui observèrent les nouvelles formes résultant des cintres entrecoupés, tels qu'on les disposa sur les murs pour la décoration, au XI° siècle et au XII°. Cette opinion est ingénieuse. Mais ne pourrait-on pas trouver d'autres combinaisons mécaniques qui produiraient également la forme ogivale? Ne voit-on pas, en effet, le principe de l'ogive dans la construction symétrique qui résulte d'une arcade plein cintre, divisée en deux parties? Quel-

que importance que l'on prétende attacher à ces résultats, il serait impossible de les regarder comme suffisants pour avoir déterminé la naissance d'un architecture nouvelle, compliquée, en faisant abandonner un art avancé, connu, sous les influences duquel on voyait alors s'élever un grand nombre de beaux édifices?

Si nous pouvions émettre notre opinion particulière dans cette difficile question, après les savants auteurs qui s'en sont occupés, nous dirions d'abord qu'il faut soigneusement distinguer entre l'origine de l'ogive et la naissance de l'art ogival. La forme de l'arc aigu est fort remarquable, sans doute, mais ce n'est qu'un des mille caractères qui constituent le style ogival. Que l'on fasse disparaître, en imagination, la forme de l'ogive des églises du XIII^e siècle, et l'on aura encore une architecture originale. La vraie cause de l'introduction de l'ogive, comme système de construction, dans les monuments du moyen âge, doit être cherchée dans les progrès que fit au XII^e siècle l'art d'élever les voûtes. C'est la voûte qui a nécessité l'emploi de l'ogive, et on reconnut de bonne heure, quand on voulut bâtir des voûtes larges et hautes, qu'il n'y avait que l'ogive qui pût en assurer complétement la solidité. La voûte en berceau, soit à plein cintre, soit à ogive, est trop lourde sur ses points d'appui : elle écrase les murailles, ou elle en pousse le sommet au vide. Il n'y a que la voûte d'arête qui puisse partager le poids de la voûte, de manière à le répartir sur quatre supports principaux. Mais, avec la voûte d'arête romaine et romane, il n'y a point de dégagement possible des fenêtres, si ces fenêtres sont un peu développées. Avec les formerets en ogive on obtient tous les dégagements possibles. Remarquez que si certains édifices du XII^e siècle nous montrent des voûtes à ogives et des fenêtres à plein cintre, cela n'existe que dans les nefs. A l'abside, le dégagement est complet, les fenêtres sont à ogives, et l'on a peine à concevoir que l'on puisse bâtir une voûte d'arête bien régulière sur une abside à plusieurs pans, du moment surtout que l'on veut conserver aux fenêtres une ouverture assez considérable. Il y a ici corrélation entre les deux formes : la voûte demande une fenêtre à ogive, et la fenêtre à ogive exige, pour se dégager, une voûte ogivale. Nous sommes intimement convaincus que la naissance et les progrès du système ogival sont dus à la construction des voûtes. Notez que le développement de l'un est intimement lié, au moins chronologiquement, avec celui des autres. La science difficile de la construction des voûtes n'est sûre d'elle-même, qu'à partir du jour où les voûtes sont ogivales. Les maîtres du moyen âge ont excellé dans cette partie, à partir du XII^e siècle; jusque-là, ils n'avaient fait que tâtonner et faire des essais.

L'architecture, d'ailleurs, était en voie de progrès, et de grand progrès, au moment où l'art ogival reçut ses premières applications, L'architecture romano-byzantine avait modifié tous les éléments essentiels des grands édifices. Le nouveau système n'avait presque rien à faire pour les transformer. Il y arrivait presque forcément par la nécessité et la conséquence naturelle des choses. Autrement il y avait une véritable transition dans l'art de bâtir, et cette transition s'opérait sous l'influence de mille causes plus ou moins puissantes. On n'improvise point un art, surtout lorsqu'il est aussi compliqué que l'art ogival. On en aperçoit le germe et la racine longtemps avant que ce germe se développe, que les racines poussent et que l'épanouissement et la floraison aient lieu.

Quelle est encore l'origine de l'art ogival, envisagé sous un autre point de vue? Demandons aux artistes chrétiens où ils ont puisé leurs inspirations. Ils nous répondent : dans la foi catholique. Oui, certainement, c'est la foi religieuse qui a enfanté ces magnifiques cathédrales qui feront à jamais la surprise des siècles froidement positifs comme le nôtre, qui ne comprennent plus les œuvres de la foi. A l'époque où le style ogival prit de si glorieux développements, la foi avait de profondes racines au cœur de tous les hommes, et cette foi se produisait extérieurement par des effets dignes de sa grandeur et de sa céleste origine. A l'enthousiasme des croisades succéda la sainte ardeur des constructions religieuses; et même on peut dire que le zèle pour les saints lieux n'était pas plus vif que le zèle pour le lieu saint. Bientôt on se croisa, non plus pour s'en aller guerroyer en pays d'Orient, mais pour travailler humblement à l'œuvre de Dieu, de Notre-Dame et des saints. Tout dans la cathédrale gothique ne révèle-t-il pas la pensée de l'architecte chrétien? De tous côtés ne voit-on pas des emblèmes et des symboles? Ne lit-on pas dans le plan en forme de croix, dans les chapelles qui rayonnent autour de l'abside, dans tous les détails de l'église, les intentions religieuses de l'artiste catholique? Dans l'élancement des colonnes, dans l'élévation des voûtes, dans cette tendance générale à tout diriger vers le ciel, ne voit-on pas l'exaltation de la foi, l'ardeur de l'espérance, une exhortation à diriger en haut nos pensées, nos sentiments, nos actions? Cette immensité d'étendue, cette mystérieuse obscurité du sanctuaire, ne font-elle pas dans l'esprit une impression religieuse? Tout, dans la cathédrale gothique, prend voix et parle hautement : il faut avoir perdu tout sens chrétien pour ne pas entendre ce langage. « Il n'est asme si revesche, dit Montaigne, qui ne se sente touchée de quelque révérence, à considérer la vastité sombre de nos églises, la diversité d'ornements, à ouïr le son dévotieux de nos orgues et l'harmonie si posée et religieuse de nos voix. »

V.

M. Daniel Ramée, dans son *Manuel de l'histoire générale de l'architecture chez tous les peuples*, établit un système particulier

sur l'introduction de l'ogive dans les édifices du moyen âge, comme élément d'architecture. Voici l'analyse abrégée de ce système. Deux types architectoniques se remarquent dans tous les monuments du moyen âge; le type byzantin et le type ogival. Le premier, lourd, massif, sans élancement, sans expansion, a régné jusqu'au XII° siècle. Le second, large, expansif, élancé, a pris son développement depuis la fin du XII° siècle jusqu'au XVI°. Le premier représente *le type clérical*, le second, *le type laïque*. Le premier est sans mouvement et sans vie; il semble tenir à des idées exclusives; il ne peut pas progresser. Le second est émancipé dès son premier pas; il s'affranchit des entraves qui enchaînaient le type clérical; c'est le symbole du mouvement dans les idées, de cette liberté de l'intelligence et de la conscience qui a toujours été l'objet des vœux et le but des travaux de la société laïque.

Quel est le fondement de cet étrange système? sur quoi s'appuie-t-il? Absolument sur rien. Quiconque est tant soit peu familier avec l'histoire civile et religieuse du moyen âge en reconnaîtra du premier coup le peu de solidité. C'est donc une théorie vaine, que détruit la connaissance des faits. Quel langage tiennent donc les faits? Quels sont donc les premiers monuments à ogives, ceux où l'arc aigu se soit montré d'abord à l'état de système? Ce sont, sans doute, des édifices civils, puisque l'emploi de l'ogive est le symbole de l'émancipation de la société laïque? Point du tout; ce sont des églises. Les évêques, les chanoines, les abbés, les moines, secondent de tout leur pouvoir les progrès de la nouvelle architecture. Ce fait, pour M. Ramée, n'a aucune signification. Les idées cléricales ne trouvent leur expression que dans le type romano-byzantin. Beaucoup de nos plus remarquables édifices de style ogival ont été construits par des ecclésiastiques, en qualité d'architectes. N'importe; ces ecclésiastiques, probablement, n'appartenaient pas au *parti clérical*, ils faisaient cause commune avec le *parti laïque*. Poursuivons. Il fut un temps où l'hérésie, en révolte contre l'Église, proclama la pleine *liberté de l'intelligence et de la conscience*. Les peuples qui acceptèrent cette prétendue émancipation auraient dû, ce semble, d'après notre auteur, donner un développement magnifique au style ogival, symbole de cette émancipation. Nullement. Les populations qui ont secoué le joug clérical n'ont pu rien élever de monumental, ni dans le style ogival ni autrement. Il est bien extraordinaire que ceux qui ont joui de ce que les peuples du moyen âge ont tant désiré, n'aient rien pu réaliser dans le genre de ce qu'ont exécuté avec tant de magnificence des hommes qui n'avaient que de simples aspirations!

Concluons. L'ogive n'est pas laïque, et le plein cintre n'est pas clérical. L'architecture chrétienne, au moyen âge, s'est développée sous deux types différents, mais à des âges différents, et sous la direction des architectes pieux, si nombreux alors, ou plutôt uniques en ces temps, soit qu'ils appartinssent au corps ecclésiastique, soit qu'ils fussent laïques. *Voy.* ARCHITECTE, ŒUVRE (*Maîtres de l'*), CONFRÉRIES.

VI.

Origine française de l'architecture ogivale. — Dans cet article nous ferons seulement l'analyse d'un remarquable travail publié par M. de Verneilh dans les *Annales archéologiques* (tom. II et III), sous le même titre. M. Félix de Verneilh est un archéologue d'une grande sagacité et d'une grande érudition. Ses appréciations scientifiques sont ingénieuses et justes, ses jugements sont habilement motivés. Nous croyons que le lecteur nous saura gré de lui signaler les intéressants travaux de cet antiquaire, s'il ne les connaît pas encore.

C'est dans le nord de la France, dit M. de Verneilh, et aussi en Angleterre, qui, au point de vue de l'art, nous a été étroitement liée, que l'origine et la formation du style ogival, que son extraction du style roman apparaissent clairement. Partout ailleurs il y a brusque substitution d'un style à un autre, après une transition incomplète, ou même sans transition. Je ne prétends pas, sans doute, qu'il n'y ait de monuments ogivaux de transition que dans le nord de la France; ce serait absurde. Je dis seulement qu'ils deviennent plus rares à mesure que l'on s'éloigne de cette patrie de l'art ogival; qu'ils sont généralement moins anciens; qu'ils ne forment plus une chaîne non interrompue, qui relie le style ancien au style nouveau; qu'enfin, ils se présentent souvent entourés d'édifices romans d'une date contemporaine ou même postérieure. Ils n'ont fait que refléter la grande révolution qui s'accomplissait ailleurs dans l'architecture. On a plus ou moins ressenti cette révolution, selon la position géographique, selon les relations politiques et commerciales. On s'y est associé plus ou moins franchement; mais on n'y a pas participé *utilement*. On a subi l'impulsion, mais on n'a guère pu contribuer à la donner. Toutes ces propositions se fondent sur des faits de statistique que chaque jour rendra plus évidents et fera mieux connaître.

L'Angleterre est, après la France, le pays qui contient le plus d'édifices de style gothique. Elle a seule poursuivi les études sur l'art du moyen âge, interrompues sur le continent par la révolution française, et a pu alors raisonnablement s'attribuer la création de l'architecture ogivale. Or, maintenant, un de ses savants les plus célèbres, M. Gally Knigt, membre du parlement britannique, reconnaît, après de longues recherches, que, dans toutes les révolutions qui ont changé en France et en Angleterre la face de l'architecture, la *France a toujours eu la priorité*. (*Bull. mon.*, tom. IV, pag. 211.)

L'histoire d'un seul édifice, la cathédrale de Cantorbéry, explique et confirme suffisamment l'opinion de M. Gally-Knigt. Cette métropole, qui a dû exciter autour d'elle tant d'imitations, avait été une première fois

bâtie par un abbé de l'abbaye normande du Bec, le célèbre Lanfranc, lorsqu'elle fut reconstruite en 1174. Une chronique contemporaine nous apprend que l'on convoqua des architectes français et anglais; qu'un certain Guillaume de Sens, célèbre par ses travaux précédents, fut choisi après un concours, et commença le chœur de l'église dans un système nouveau pour l'Angleterre. (*De combustione et reparatione Dorotornensis ecclesiæ*, par Gervais, moine de Cantorbéry.) On lit dans cette chronique les passages suivants : *Convocati sunt artifices Franci et Angli....... Senonensis, Willelmus nomine, vir admodum strenuus in ligno et lapide, artifex subtilissimus.... Hunc, cæteris omissis, propter vivacitatem ingenii et bonam famam in opus susceperunt...... Quæ omnia nobis et omnibus ea videntibus incomparabilia et laude dignissima videbantur.*

Il est bien simple, après tout, que les Normands d'Angleterre, qui employaient encore au temps de saint Louis des émailleurs de Limoges, aient demandé longtemps des architectes à leur ancienne patrie ; mais comment, en Italie, des artistes français et du nord de la France étaient-ils appelés à tracer le plan du monument ogival le plus vaste, le plus imposant du pays, la cathédrale de Milan? Tous les architectes de ce célèbre édifice sont connus, depuis le premier jusqu'au dernier. Dès la seconde année des travaux Philippe Bonaventure de Paris devenait maître de l'œuvre, et conservait la maîtrise pendant huit ans, jusqu'à ce que des événements politiques le fissent exiler de l'Italie, ainsi que les autres Français qui travaillaient sous sa direction. Avant cette époque, un autre maître français, nommé Hardouin, commençait l'église de Sainte-Pétronne de Bologne. Ce sont de tels artistes qui ont fait connaître à l'Italie la belle architecture ogivale.

En Allemagne même, nous trouvons des monuments d'origine purement française. L'église collégiale de Wimpfen-en-Val, près d'Heildelberg, fut construite entre les années 1263 et 1278. Dans une chronique contemporaine, le doyen de cette collégiale dit expressément que son prédécesseur chargea de cette construction un architecte nouvellement arrivé de la ville de *Paris*, *en pays de France*, auquel il recommanda de bâtir la basilique en ouvrage français, *opere francigeno*. (Dusommerard, *Les arts au moyen âge*, chap. 5, pag. 35.) Ces dernières expressions ne contiennent-elles pas l'aveu de l'origine française de l'art ogival?

La conclusion du travail de M. de Verneilh, c'est que le berceau de l'art ogival se trouve dans le nord de la France, c'est-à-dire dans les provinces de Sens, de Reims et de Rouen. On peut y ajouter celles de Tours et de Bourges. Le savant antiquaire proteste d'ailleurs contre tout vain sentiment d'orgueil national, et repousse énergiquement toute pensée de partialité, dans cette question d'origine. « Je n'oublie pas, dit-il en finissant, que toute la chrétienté, au temps où je me suis placé, ne formait en réalité qu'une nation, n'avait qu'une vie, ne poursuivait qu'un seul grand but politique. Dans une confédération, ce que l'un possède est la propriété de tous; ce que l'un a trouvé fait la gloire de tous les autres. C'est, avant tout, à la civilisation chrétienne qu'appartient l'architecture ogivale; s'il est vrai qu'elle soit née en France, elle n'en est pas moins nationale en Allemagne et en Angleterre. »

VII.

Opinions des auteurs de la Renaissance italienne sur l'architecture ogivale.

Nous commencerons à citer, à ce sujet, le plus ancien et le plus respectable des écrivains modernes qui ont traité de l'architecture, L. B. Alberti.

Lorsque, par son traité *De re ædificatoria*, ce grand homme opéra la réforme de l'art (c'est d'Agincourt qui parle), et donna dans les édifices élevés sur ses dessins des modèles propres à favoriser le retour vers l'architecture antique, il ne méconnut point ce que l'architecture dite *gothique* a de louable quant à sa magnificence. Chargé d'élever l'église de Saint-François à Rimini, il s'opposa à la destruction de ce qui était déjà construit dans ce système. Il disait, à l'occasion des fenêtres qu'on y voit encore : *Apertiones fenestrarum in templis oportet esse modicas et sublimes, unde nihil præter cœlum spectes..... Honor qui ex umbra excitatur, natura sua auget in animis venerationem* (lib. VII, cap. 12).

Cette opinion du premier des maîtres de l'art renaissant est devenue celle des artistes et des écrivains les plus judicieux. Ils ont tous apprécié ce que l'architecture gothique a de propre à produire des impressions profondes et religieuses.

Muratori, dans sa 24e dissertation, qui a pour objet les arts de tout genre en Italie, au moyen âge, trouve dans ces édifices *una veneranda maestà e magnificenza*.

Parmi les écrivains les plus récents, Milizia s'exprime, à cet égard, dans les termes les plus forts, au chap. 18 de ses *Principes d'architecture civile* (Finale, 1781, 3 vol. in-4°, tom. II), traité qui est le meilleur de ses nombreux ouvrages.

Nos auteurs classiques, tels que Laugier, en ont parlé de même (chap. 4). François Blondel, au chap. 4 de son *Cours d'architecture*, s'exprime ainsi : « Qu'on y prenne garde, certaines églises gothiques ont une ordonnance dont le caractère sacré ramène l'homme à Dieu, à la religion, à lui-même; » et au chap. 8 il invite à en imiter les beautés, notamment celles des églises de Reims, de Sainte-Croix d'Orléans, de Saint-Ouen de Rouen.

En Allemagne, plusieurs écrivains ont pris soin de publier des descriptions et des gravures des belles églises de Vienne, de Mayence, de la magnifique cathédrale de Cologne, et de celles de plusieurs autres villes. François Raush, dans son ouvrage intitulé : *Elementa architecturæ*, etc., Budæ,

1779, vante l'art de bâtir dans le style gothique; la magnificence des temples de ce genre (*magnificus splendor*) excite son admiration.

Les Espagnols ont souvent témoigné éprouver les mêmes sentiments. L'auteur de l'ouvrage sur la marine, le commerce et les arts de Barcelone, intitulé : ***Memorias historicas***, trouve dans la cathédrale de cette ville, bâtie en 1298, d'ordre qu'il appelle gothique, de la solidité, de la magnificence, de l'élégance, et il ajoute : « La arquitectura gotica imprime cierto genere de tristeça deliciosa que recoge el animo en la contemplacion. »

Les Anglais surtout ont déployé beaucoup d'enthousiasme en parlant des monuments d'architecture ogivale. Ce sont eux les premiers qui ont cherché à généraliser les observations sur la marche et les développements de l'architecture au moyen âge. Leurs essais ont été surpassés depuis par les Français; mais c'est déjà un mérite qui n'est pas sans gloire que d'avoir ouvert la voie. Bentham, dans son bel ouvrage intitulé : ***The history and antiquies of the conventual and cathedral Church of Ely***, London, 1771, grand in-4°, à la section 6 de l'introduction, explique le sens que l'on doit attacher à la dénomination d'*architecture gothique*, et il entreprend de déterminer les différentes époques de cette architecture en Angleterre.

VIII.

Classification du style ogival. — L'architecture ogivale a produit une foule d'édifices durant la plus belle période du moyen âge. Mais cette architecture ne resta pas stationnaire. Elle subit différents changements, jusqu'au XVIe siècle, qu'on la vit décliner et disparaître. Ces diverses modifications forment autant de caractères qui servent à faire reconnaître les monuments et à les classer chronologiquement. Le style ogival comprend trois époques distinctes. La première époque embrasse le XIIIe siècle : c'est le *style ogival primitif* ou *à lancette;* la seconde époque embrasse le XIVe siècle : c'est le *style ogival secondaire* ou *rayonnant;* la troisième époque embrasse le XVe siècle et le commencement du XVIe : c'est le *style ogival tertiaire* ou *flamboyant*. Voy. CLASSIFICATION.

Pour la description détaillée des caractères de chacune de ces trois grandes époques qui remplissent la période ogivale, *voy.* FLAMBOYANT (*Style ogival*); LANCETTE (*Style ogival à*); RAYONNANT (*Style ogival*).

IX.

Renaissance du style ogival. — Depuis plusieurs années, nous sommes témoins, en France, d'une véritable renaissance de l'architecture ogivale. On a bâti dans le style ogival des églises de grande dimension, comme Notre-Dame de Bon Secours, près de Rouen; l'église paroissiale de Donzy, dans le diocèse de Nevers, etc. On a même construit des châteaux dans ce style ogival qui précéda ou accompagna la Renaissance française, comme le château de Comacre, dans le département d'Indre-et-Loire. Mais l'application la plus convenable de ce style éminemment religieux se fera toujours à l'érection des monuments ecclésiastiques. L'art ogival est un art national, c'est vrai; mais il y a de grandes difficultés, pour nos architectes modernes, des difficultés presque insurmontables chez nous, à construire les monuments civils dans un style du moyen âge. En Angleterre, les mêmes obstacles n'existent pas. On y a de beaux modèles sous les yeux, et le goût est dirigé de ce côté-là depuis de longues années.

Il suffisait que la réhabilitation des arts au moyen âge fût complète, pour que l'on travaillât à les faire revivre de nos jours. Il n'est donc pas surprenant, après les remarquables ouvrages qui ont été publiés sur l'archéologie, sous diverses formes, avec plus ou moins de luxe, mais tous remplis du même esprit, que la pensée ait été tournée vers la reproduction des œuvres que l'on admirait. C'est à cela que nous devons la restauration de la peinture sur verre, à laquelle nous devons déjà tant de belles compositions qui font l'ornement de nos églises, et celle de l'architecture du XIIIe siècle. Chez nous, en effet, les architectes, versés dans les études archéologiques et doués d'un grand sens pratique, ont préféré le style ogival primitif à tous les autres : en Angleterre, c'est le contraire; on préfère, dans ce pays, le style ogival tertiaire, le *style perpendiculaire anglais*.

Tous les amis des arts chrétiens ne peuvent qu'applaudir à ce mouvement heureux vers des âges mieux inspirés que le nôtre. Nous y applaudissons vivement, et nous espérons que ce triomphe sera le présage d'un triomphe plus désirable encore, c'est-à-dire celui de la foi vive qui a jadis présidé à l'exécution de tant de chefs-d'œuvre, de cette foi qui vivifie les sociétés humaines, sans laquelle, quoi qu'on fasse, il ne saurait y avoir de salut en ce monde et en l'autre.

Nous aurions à faire un catalogue interminable, si nous voulions nommer toutes les églises nouvelles, bâties en style ogival. Nous avons déjà nommé la grande et belle église de Notre-Dame de Bon Secours, près de Rouen. C'est un édifice important, d'une belle ordonnance, d'un style étudié, d'un excellent effet. M. Barthélemy de Rouen en a été l'architecte. L'église de Saint-Nicolas de Nantes, en voie d'exécution et déjà fort avancée, sera une belle église. M. Lassus en est l'architecte. A Tours, M. Guérin, architecte de la cathédrale, a fait construire la chapelle du petit séminaire dans le style le plus pur du XIIIe siècle. On doit au même architecte les églises paroissiales de Savigny-en Verron et de Saint-Patrice-sur-Loire, au diocèse de Tours. Au Mans, M. l'abbé Tournesac, prêtre et architecte, construit la grande église de Sainte-Croix, près du Mans; il construit également une église à Longué, près de Saumur, ainsi que plusieurs autres édifices dans les diocèses du Mans, d'Angers, de Poitiers et de Luçon. Dans le diocèse de Nevers, sous l'impulsion de Mgr Dufêtre et celle de

M. l'abbé Crosnier, plusieurs édifices d'un bon style ont été récemment construits, etc., etc. Comment n'aurions-nous pas bon espoir pour l'avenir? Pourquoi ne dirions-nous pas : L'avenir est à nous?

OLIVE. — On appelle *olive* un petit ornement d'architecture, taillé en forme de grains oblongs et enfilés sur les baguettes et astragales, ou dans les cannelures.

OLIVIER (Feuille d'). —Les anciens ont souvent orné de feuilles d'olivier les chapiteaux corinthiens. On en connait des modèles antiques de la plus grande élégance. Ces feuilles ont été fréquemment imitées, au XIIe siècle, pour l'ornementation des chapiteaux. Il arrive parfois que les profils des feuilles soient un peu altérés, mais on les reconnaît cependant assez aisément, et l'intention d'imitation est évidente.

ONDE, ONDÉ, ONDULÉ. — On désigne sous le nom d'*onde*, en sculpture, les sinuosités, ou lignes qui serpentent. Le *tore ondulé* ou *nébulé* se voit assez souvent dans les archivoltes romano-byzantines.

OPUS. — L'*opus alexandrinum* est une espèce de mosaïque formée de marbres de différentes couleurs, de porphyre, etc. — L'*opus græcum* est un pavé en marqueterie, et aussi une espèce de mosaïque. *Voy*. Mosaïque. — *Opus insertum, opus reticulatum*, etc., etc. *Voy*. Appareil.

ORATOIRE. — Un oratoire est une petite chapelle, ou lieu particulier d'une maison, où il y a un autel, un tableau, une image, et où on peut prier en son particulier et sans cérémonie extérieure. D'après le droit ecclésiastique, chacun peut se faire un oratoire dans sa maison; mais personne ne peut avoir une chapelle où l'on dise la messe, sans la permission de l'ordinaire.

On a commencé à appeler *Oratoires* les petites chapelles qui étaient jointes aux monastères, où les moines faisaient leurs prières avant qu'ils eussent des églises, et depuis ce mot a été employé pour désigner les autels ou chapelles qui étaient dans les maisons particulières, et même les chapelles bâties à la campagne qui n'avaient point droit de paroisse. Fleury, dans son *Histoire ecclésiastique*, liv. LIX, mentionne une Constitution d'Alexis, patriarche de Constantinople, faite en 1027, qui condamne l'abus des oratoires domestiques, où les personnes puissantes affectaient de faire sonner, d'assembler le peuple, de célébrer l'office et même les baptêmes, sous prétexte qu'on y avait planté une croix de l'autorité du patriarche ou de l'évêque.

Au VIe siècle et au VIIe, on appelait souvent oratoire une église placée dans les cimetières, et qui n'avait ni baptistère, comme les titres ou églises titulaires, ni office public; c'étaient comme des chapelles. L'évêque y envoyait un prêtre, quand il jugeait à propos d'y faire célébrer la messe. Il y avait même dès ce temps-là, comme à présent, des oratoires dans les maisons particulières. Saint Grégoire, lib. X, epist. 12, reprend Jean, évêque de Syracuse, d'avoir défendu de dire la messe chez le patrice Aenance, à cause d'un différend qu'ils avaient ensemble. Enfin, quelques oratoires avaient un prêtre cardinal pour y célébrer la messe, quand le fondateur le désirait, ou quand le concours des fidèles le demandait. C'étaient comme de moindres titres, dit Fleury.

Les chantreries attachées aux grandes églises ont quelquefois été désignées sous le nom d'oratoires. *Voy*. Chantreries.

ORDONNANCE.— L'ordonnance d'un édifice, c'est la disposition des principales parties. Il y a, dans une église, à observer l'ordonnance architecturale et l'ordonnance liturgique. *Voy*. Harmonie et Disposition liturgique des églises.

L'ordonnance des grandes églises a son origine dans le plan des basiliques primitives. La basilique civile, transformée en basilique religieuse, nous montre les dispositions essentielles du temple chrétien; le sanctuaire ou abside, le chœur, le transsept, la nef principale, les nefs mineures, etc. La première modification apportée à cette ordonnance consista dans l'augmentation des transsepts, de sorte que le plan géométral représentait la figure d'une croix. Au XIe siècle, les nefs latérales se prolongèrent autour de l'abside. A partir de cette époque, on établit des chapelles autour de l'abside. Au XIIe siècle, et surtout au XIIIe, le chœur s'agrandit, les chapelles absidales deviennent plus nombreuses. Au XIVe siècle, les chapelles accessoires se placent le long des nefs latérales qui accompagnent la nef majeure, et ainsi se complète l'ordonnance générale de nos plus grandes et plus célèbres cathédrales.

ORDRES D'ARCHITECTURE. — I. On entend par *ordre*, en architecture, un arrangement régulier de parties saillantes, dont la colonne est la principale, pour former un bel ensemble. Un ordre complet est toujours composé de trois parties principales, le *piédestal*, la *colonne* et l'*entablement*.

Le *piédestal* se divise en trois parties : la *base*, composée de diverses moulures généralement fort simples; le *dé*, formant le corps même du piédestal; et la *corniche*, qui le surmonte. Il arrive quelquefois que le piédestal disparaisse : il est alors remplacé par une simple moulure carrée appelée *plinthe*. Quand le piédestal règne tout autour d'un bâtiment, disposition fréquemment employée dans les grands édifices, on l'appelle *stylobate* ou *soubassement*. La hauteur du piédestal varie suivant les ordres; elle est généralement fixée au tiers de l'élévation de la colonne. *Voy*. Piédestal.

La *colonne* est la plus belle partie d'un édifice. La colonne offre également trois parties qui sont, en allant de bas en haut, la *base*, le *fût* et le *chapiteau*. (Voy. ces mots.)

L'*entablement*, appuyé sur la colonne, se compose aussi de trois parties bien distinctes : l'*architrave*, toujours très-simple, sans

ornements en bas-reliefs; la *frise*, placée immédiatement sur l'architrave, ornée de *triglyphes* dans l'ordre dorique, et décorée de sculptures de tout genre dans les grands édifices; la *corniche*, composée d'un assemblage de moulures plus ou moins riches.

C'est toujours la *colonne* qui détermine l'ordre et en donne les proportions.

On admet cinq ordres d'architecture antique : trois grecs, qui sont : le DORIQUE, l'IONIQUE, le CORINTHIEN; deux latins ou romains, savoir : le TOSCAN, le COMPOSITE.

Pour le caractère et les proportions des divers ordres et des parties essentielles qui les constituent, *voy.* tous les mots qui s'y rapportent.

II.

Il n'y a point d'ordres d'architecture proprement dits pour le moyen âge. Les monuments sont déterminés par le *style* et l'*époque* auxquels ils appartiennent. *Voy.* CLASSIFICATION.

Les ordres de l'architecture antique, ayant des proportions déterminées, ne peuvent s'élever qu'à des hauteurs peu considérables. Il arrive de là, que lorsque l'on veut élever une façade devant un édifice considérable, on est forcé d'y placer plusieurs ordres superposés. Dans l'architecture gothique, l'artiste possède une plus grande liberté. Ses colonnes ne sont pas strictement modulées; elle peuvent s'allonger tant que l'on veut et se prêter à mille combinaisons différentes.

ORFÉVRERIE. — L'orfévrerie, telle qu'on l'entend aujourd'hui, est l'art de travailler l'or et l'argent. Mais autrefois, que les métaux précieux étaient moins abondants, les orfévres ne dédaignaient pas de travailler le cuivre, l'étain et le fer, avec le même soin que l'or et l'argent. C'est ainsi que les cuivres dinandés, les buires en étain de Briot, les bronzes ou les fers ciselés de Cellini appartiennent à l'orfévrerie.

Le talent des orfévres, au moyen âge, s'est exercé sur une infinité d'objets religieux ou civils. Malheureusement le plus grand nombre de ces objets a péri, et la richesse de la matière a été la principale cause de leur destruction. Peu de pièces ont échappé à la cupidité, aux désordres sans cesse renaissants de siècles agités, et, il faut le dire, à ce désir qui porte sans cesse les hommes à faire du nouveau, et à remplacer les objets anciens par des objets *à la mode*.

L'art de l'orfévrerie était très-estimé dans l'antiquité. On en peut juger par une foule de passages des écrivains grecs et latins; on en possède même encore quelques échantillons. Le triomphe de la religion chrétienne, sous Constantin, fit prendre à cet art un nouvel essor. Il suffit de parcourir le *Liber Pontificalis* d'Anastase le Bibliothécaire, pour voir comment les églises reçurent de l'empereur des présents magnifiques. Ce furent des croix d'or et d'argent, des calices pour le sacrifice, des calices ministériels avec leurs patènes, des burettes, des lampes, des couronnes, des encensoirs, des devants d'autel, et même des statues d'or et d'argent.

Les papes, successeurs de saint Sylvestre, continuèrent à enrichir les églises de Rome de dons précieux en orfévrerie. Le pape Symmaque (498-514) fut celui de tous, depuis saint Sylvestre, qui fit fabriquer les pièces d'orfévrerie les plus précieuses. Suivant le relevé que Séroux d'Agincourt a eu la patience d'en faire (*Hist. de l'art par les monum.*, tom. Ier, pag. 99) sur le *Liber Pontificalis*, elles se seraient élevées au poids de 130 livres d'or et de 1700 livres d'argent.

Lorsque Constantin fit de Byzance la capitale de l'empire, il y attira les artistes, et les arts de luxe surtout y prirent un développement rapide et extraordinaire. Les palais des grands se remplirent de richesses incalculables, et les femmes étalèrent dans leurs bijoux un luxe inouï. « Toute notre admiration est aujourd'hui réservée pour les orfévres et les tisserands, » disait saint Jean Chrysostome dans la chaire de Constantinople.

Le plus ancien orfévre français qui soit connu est mentionné dans le testament de saint Perpet, évêque de Tours (vers 474). Voici le passage de ce testament, qui a été publié en entier dans le spicilége de d'Achery, tom. V, pag. 106 et suiv. : « A toi, frère et évêque, très-cher Eufronius, je donne et lègue mon reliquaire d'argent. J'entends celui que j'avais coutume de porter sur moi; car le reliquaire d'or qui est dans mon trésor, les deux calices d'or et la croix d'or fabriquée par Mabuinus, je les donne et lègue à mon église. »

Il ne reste que bien peu de chose de l'orfévrerie des premiers siècles du moyen âge. Les seules pièces qui aient survécu sont trois ou quatre vases en argent, conservés dans le *Museum christianum* de la bibliothèque Vaticane, qui ont dû servir de burettes (Séroux d'Agincourt, *Hist. de l'art*, tom. Ier, pag. 106); un coffre de toilette en argent ciselé, trouvé en 1793 à Rome, sur le mont Esquilin, dont d'Agincourt a donné la gravure (*Hist. de l'art. sculpt.*, planche IX), et que Visconti a décrit; l'épée, avec quelques ornements de manteau trouvés dans le tombeau de Childéric, à Tournay, en 1653.

Théodelinde, reine des Lombards (616) offrit à la cathédrale de Monza des présents qui subsistent encore. Ils consistent en une riche boîte renfermant un choix d'Evangiles, une couverture d'Evangéliaire, ornée de pierres de couleur, et la célèbre couronne de fer qui servait au couronnement des rois d'Italie.

Au VIIe siècle, la France avait des orfévres en réputation, et Limoges possédait alors Albon, orfévre et monétaire, chez lequel se forma saint Eloi. L'élève surpassa le maître, et saint Eloi fut appelé à la cour du roi Clotaire II, pour lequel il fit deux trônes d'or

enrichis de pierreries. Les talents et la probité de saint Eloi lui concilièrent aussi l'affection de Dagobert Ier, qui le chargea de travaux d'orfévrerie considérables. Saint Ouen, qui a écrit la Vie de saint Eloi, et le moine historien anonyme de saint Denis, nous ont laissé l'énumération de ses ouvrages d'art. Les principaux sont une grande croix d'or rehaussée de pierres fines pour la basilique de Saint-Denis; la châsse de sainte Geneviève, celle de saint Germain, et surtout la châsse en or, d'un travail merveilleux, qu'il fit pour renfermer les reliques de saint Martin, évêque de Tours.

Avant 1790, un grand nombre d'églises et de monastères, notamment Saint-Denis et l'abbaye de Chelles, possédaient encore des pièces d'orfévrerie attribuées à saint Eloi; elles ont toutes disparu.

Saint Eloi avait fondé le monastère de Solignac, où les arts restèrent florissants. Il y avait placé un de ses élèves, Thillo, connu sous le nom des Théau, qui pratiquait l'orfévrerie. Les monastères, à cette époque, comme plus tard, renfermaient les plus habiles artistes. Ce fut là que Charlemagne trouva ceux qu'il employa.

Les papes, sous le règne de Charlemagne, donnèrent aux diverses églises de Rome une quantité d'objets d'orfévrerie. Les dons offerts par Léon III, suivant la supputation de Séroux d'Agincourt, ne s'élèvent pas à moins de 1075 livres d'or et 24,744 livres d'argent (*Hist. de l'art*, tom. Ier, pag. 101).

Le magnifique autel d'or de la basilique de Saint-Ambroise, à Milan, connu sous le nom de *Paliotto*, qui a pu traverser dix siècles pour arriver jusqu'à nous, peut nous donner une idée de l'état de l'orfévrerie au commencement du IXe siècle. Ce monument a été exécuté en 835, par Volvinius, sur les ordres de l'archevêque Angilbert II.

L'église d'Auxerre possédait de beaux objets d'orfévrerie de l'époque carlovingienne. On peut consulter à ce sujet les Mémoires de l'abbé Lebœuf sur l'histoire d'Auxerre. On connaît les noms de deux chanoines de Sens, Bernuin et Bernelin, orfévres, qui firent une table d'or incrustée de pierreries.

Les pièces d'orfévrerie du IXe siècle qui soient arrivées jusqu'à nous sont fort rares. Outre l'autel d'or de Saint-Ambroise et la couronne de Charlemagne, on peut citer la couverture des Heures écrites par Charles le Chauve, entre 842 et 869, et qui se trouve à la Bibliothèque Nationale.

L'orfévrerie du XIe siècle fut assez florissante. Elle est empreinte d'un caractère byzantin assez fortement marqué. Ce fait est remarquable en Italie, où les patriarches grecs, par des dons considérables, réveillèrent, dit Cicognara, le goût pour les matières d'or et d'argent travaillées. Quant à l'Allemagne, une autre cause y produisit les mêmes conséquences. Le mariage d'Othon II avec la princesse grecque Théophanie attira naturellement des artistes byzantins à la cour de cet empereur. On en trouve la preuve dans quelques monuments de cette époque qui subsistent encore en Allemagne.

Henri II (1003-1024) trouva plusieurs artistes grecs établis à la cour d'Allemagne, lorsqu'il fut élevé à la dignité impériale. Ce prince fit aux églises des dons d'une grande magnificence; mais il n'en est aucun qui surpasse l'autel en or de la cathédrale de Bâle. Nous en avons donné la description à l'article AUTEL, ainsi que celle de l'autel d'or *Paliotto* ou *Palla d'oro* de Saint-Ambroise de Milan.

Vers le même temps, le roi de France Robert encourageait également l'art de l'orfévrerie en faisant exécuter des pièces magnifiques, dont il dotait un grand nombre d'églises et de monastères qu'il avait fondés. Mais nous n'avons rien conservé de ces travaux d'orfévrerie.

L'impulsion artistique fut très-grande dans le cours du XIIe siècle. Nous ne pouvons omettre le nom de l'abbé Suger : ce fut, non-seulement un grand ministre, mais encore un puissant protecteur des arts.

Un homme qui mérite une mention particulière, c'est Théophile. Simple moine, *humilis presbyter, indignus nomine et professione monachi*, comme il se qualifie lui-même, il fut un artiste éminent et nous a laissé dans son livre *Diversarum artium schedula*, un traité des arts cultivés de son temps. Soixante-dix-neuf chapitres du livre III sont consacrés à l'orfévrerie.

Le XIIIe siècle s'écarta peu du style noble et sévère en vigueur dans le siècle précédent, pour les œuvres d'orfévrerie. Les calices ont alors une coupe large et fortement évasée, portée sur un pied circulaire, dont le diamètre est quelquefois plus grand que celui de la coupe. Les châsses sont faites en forme de petite église ou de tombeau à couvercle prismatique; les croix, les couvertures des livres saints sont enrichies de pierreries, de figures en relief, de fines gravures, de nielles et d'émaux; les encensoirs, de forme sphéroïdale, sont surmontés d'édifices ou de personnages. Au XIe siècle, et jusque vers la fin du XIIe, le mode de décoration des vases sacrés consistait principalement en pierres fines, perles et émaux cloisonnés, rapportés sur un fond de filigrane d'or. Au XIIIe siècle, on préférait les bas-reliefs et les ornements exécutés au repoussé et ciselés, les nielles, les émaux incrustés et les gravures au burin niellées d'émail coloré. Les progrès que firent les arts du dessin doivent être l'une des causes qui ont entraîné le goût vers ce système de décoration.

Nous pouvons citer quelques belles pièces d'orfévrerie des XIIe et XIIIe siècles. Le calice de l'abbaye de Weingartein en Souabe (d'Agincourt, *Hist. de l'art*, sculp. pl. XXIX, tom. III, pag. 25); ce calice porte la signature de son auteur, *Magister Cuonradus de Huse*. Dans le trésor du dôme de Ratisbonne, une belle croix enrichie de pierres fines; une autre croix ornée de nielles et un calice avec des bustes de saints sur le pied exécutés au repoussé, et des médaillons émaillés sur le

nœud. Dans le trésor de la cathédrale de Mayence, un beau calice. A la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, la magnifique châsse de Notre-Dame, donnée par l'empereur Frédéric Barberousse. Dans la *Riche-Chapelle* du palais du roi, à Munich, un autel portatif en or du XIIe siècle, enrichi de pierres fines cabochons. Dans la cathédrale de Cologne, la châsse des trois rois Mages; à Deutz, la châsse de saint Héribert. Au musée de Cluny, des chandeliers de la fin du XIIe siècle. A la bibliothèque Vaticane, un magnifique encensoir en forme de chapelle circulaire à deux étages, du XIIIe siècle. A Evreux, la châsse de saint Taurin; à Rouen, la châsse de saint Romain.

Au commencement du XIVe siècle, l'art de l'orfévrerie, cultivé jusque-là surtout dans les cloîtres et travaillant pour les églises, sortit des monastères et se mit au service des grands et des riches particuliers. Le luxe fit promptement de tels progrès, que des lois restrictives parurent nécessaires. Une ordonnance de 1326, rendue par le roi Jean, défend aux orfévres « d'ouvrer vaisselle, vaisseaux ou joyaux de plus d'un marc d'or ni d'argent, si ce n'est pour les églises. » Mais ces ordonnances ne pouvaient atteindre les princes, qu'elles favorisaient, au contraire, en donnant à eux seuls le droit d'avoir une argenterie considérable. Nous ne connaissons plus les magnifiques pièces d'orfévrerie du XIVe siècle que par les descriptions des historiens : elles ont toutes été détruites.

Les calices ne sont plus à coupes évasées, avec un large pied circulaire, comme au XIIe siècle; les coupes prennent la forme semi-ovoïde, et les pieds se découpent en contre-lobes. On voit dans l'*Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, par Félibien, la gravure d'un calice donné à l'église de cette abbaye par Charles V, gravure qui fait connaître la forme des calices de cette époque.

Les encensoirs décrits dans les inventaires du duc d'Anjou et de Charles V se montrent encore sous les formes prescrites par Théophile; voici comment ils sont décrits :

« Ung grant encensier d'or pour la chapelle du roy ouvré à huict chapiteaulx en façon de maçonnière, et est le pinacle dudict encensier ouvré à huict osteaulx et est le pié ouvré à jour.

« Ung encensier d'or à quatre pignons et à quatre tournelles. » (*Invent. de Charles V*, fol. 33.)

Les châsses en forme d'église furent, au XIVe siècle, réservées pour les cathédrales. On préférait, pour les chapelles et les oratoires, des statuettes d'or et d'argent qui portaient les reliques, ce qui permettait davantage aux artistes orfévres de faire valoir leur talent dans la sculpture. Voici comment sont décrits quelques-uns de ces reliquaires : « Ung ymage de S. Jehan l'Evangéliste, tenant ung reliquaire où est une grosse perle. » (*Inv. de Charles V*, fol. 218.)

« Douze ymages des douze apostres d'argent doré, tenanz reliquaires en une main, et en l'autre espées, glaives, bastons et cailloux, assis chacun sur un entablement d'argent doré esmaillé des armes de France. » (*Ibid.*, fol. 97.)

Il existe à Paris plusieurs belles pièces de cette orfévrerie sculptée du XIVe siècle. Au musée du Louvre, entre autres pièces : 1° une statuette en or de la Vierge, tenant l'Enfant-Jésus : elle fut donnée, en 1339, à l'abbaye de Saint-Denis par Jeanne d'Evreux, veuve du roi Charles le Bel; 2° deux anges qui tiennent des reliquaires : ces statuettes en or ont les carnations colorées; 3° un reliquaire en or, de 30 centimètres environ de hauteur, offrant une espèce de portique dans le style ogival, décoré de dix niches qui renferment des figurines émaillées : le Christ, la Vierge, des saints et des saintes; des rubis, des saphirs et des perles, montés à griffes, sont répartis sur toute l'étendue du monument. A la Bibliothèque Nationale, on trouve quelques belles couvertures en or de divers manuscrits précieux. Nous en avons parlé à l'article ÉMAIL, à l'article ÉVANGÉLIAIRE et à l'article COUVERTURE. *Voy.* ces mots.

Le genre gothique, qui dominait dans l'orfévrerie au XIVe siècle, se perpétua pendant toute la durée du XVe, tant en France qu'en Allemagne, avec les modifications qui s'introduisirent alors dans l'architecture et dans l'ornementation. Ainsi, la magnifique châsse de l'abbaye de Saint-Germain des Prés, à Paris, que fit exécuter l'abbé Guillaume en 1408, par trois fameux orfévres de Paris, Jean de Clichy, Gautier Dufour et Guillaume Bocy, figurait une église dans le style ogival du XVe siècle. Ce superbe morceau d'orfévrerie a été détruit : mais on peut juger de la beauté du style par la gravure qu'en a donnée Dom Bouillard dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Germain des Prés*, et de sa richesse par la description qu'y a jointe le savant bénédictin.

Au XVIe siècle, l'orfévrerie française et allemande ne fut qu'une imitation de l'orfévrerie italienne. Les œuvres des artistes italiens parurent alors si remarquables de dessin, l'influence des idées de la Renaissance était si forte, que bientôt on abandonna complétement les traditions artistiques de notre pays.

Les œuvres de l'orfévrerie italienne sont fort nombreuses et bien connues. Il en est de même de celles de la Renaissance française. Nous ne nous y arrêterons pas davantage. Nous renvoyons le lecteur désireux d'avoir de plus longs détails sur cet objet, à un très-remarquable article sur l'orfévrerie, de M. Labarte (*Introd. historique à la description de la collection Debruge-Duménil*, pag. 206 et suiv.). Nous y avons puisé plusieurs des faits et des appréciations qui précèdent. Dans les *Annales archéologiques*, on trouvera également de bons renseignements. Dans les *Annales de Philosophie chrétienne*, tom. XIV, pag. 322, on trouvera aussi un article curieux sur l'*orfévrerie sous les Mérovingiens*.

ORFROI. — L'orfroi est une bande ou plusieurs bandes de riches broderies d'or, atta-

chées sur les vêtements. Le mot latin *aurifrisium* en indique la signification et l'étymologie. Les vêtements ornés, chez les anciens Romains, s'appelaient *auriclavæ* ou *clavatæ*. Le *clavus* était une bande qui servait à orner la tunique; mais il était réservé aux patriciens, sénateurs et chevaliers. Les uns portaient le *laticlave*, les autres l'*angusticlave*. Le mot *chrysoclavus* qui se lit dans les écrivains ecclésiastiques est le même que *auriclavus*. Toutes les chapes ont un orfroi sur le bord. Les chasubles ont actuellement un large orfroi, modifié quant aux ornements du tissu, et en forme de croix. Autrefois, elles avaient des orfrois semblables par devant et par derrière, de même forme que le pallium, comme on en voit de fréquents modèles dans les monuments du moyen âge. Dans l'histoire des évêques d'Auxerre, citée par Dom Cl. de Vert, il est fait mention d'une chasuble ornée d'un orfroi *ad modum pallii archiepiscopalis*. Les parements des anciennes aubes et des amicts constituaient aussi une espèce d'orfroi.

Du Cange a recueilli, dans les documents du moyen âge, les mots *aurifrigia*, *aurifrisia*, *aurifrisa*, *aurifrasus*, *aurifrixus*, *auriphrygium*, et d'autres, pour désigner l'orfroi.

ORGUES. — L'orgue est un instrument de musique à vent, le plus beau par sa variété, par son étendue et par l'éclat de ses sons. Il est composé d'un grand nombre de tuyaux qui se partagent en plusieurs jeux, et on en joue au moyen d'un clavier. Nous n'avons point ici à en faire connaître le mécanisme; nous nous bornerons à donner quelques détails historiques et archéologiques.

On ignore à quelle époque et dans quel pays l'orgue fut inventé. Ce que l'on sait, c'est qu'il fut employé de bonne heure dans les églises, pour donner plus de solennité aux cérémonies sacrées. Le mot *organum* est très-vague, et les anciens auteurs latins s'en servent pour désigner d'un nom commun toute espèce d'instruments de musique. Ce qui fait qu'il y a incertitude et quelquefois même confusion dans certains textes anciens, où il est question de musique et d'instruments de musique. Saint Augustin, dans un passage de son commentaire sur le LVI° psaume, donne une définition nette et précise de l'orgue : « On appelle *organa*, dit-il, tous les instruments de musique; le nom d'*organum* est donné non-seulement à cet instrument de grande dimension et dans lequel l'air est introduit par des soufflets, mais aussi à tout instrument qui sert au musicien pour exécuter une mélodie. » *Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum; non solum illud organum dicitur, quod grande est et inflatur follibus, sed etiam quidquid aptatur ad cantilenam et corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, organum dicitur.* Le même saint Augustin s'exprime très-clairement sur le sujet de l'orgue dans son commentaire sur le CL° psaume. *Organum generale nomen est omnium vasorum musicorum, quamvis jam obtinuerit consuetudo, ut organa proprie dicantur ea quæ inflantur follibus; quod genus significatum hic esse non arbitror. Nam cum organum vocabulum græcum sit, ut dixi, generale* (sc. ὄργανον, quasi ἔργανον, ab ἔργον, opus), *omnibus instrumentis musicis conveniens; hoc cui folles adhibentur, alio Græci nomine appellant. Ut autem organum dicatur, magis Latina et ea usitata et vulgaris est consuetudo.*

Une conjecture, généralement admise et qui offre assez de vraisemblance, c'est que la syrinx ou flûte de Pan doit être considérée comme l'origine de l'orgue à tuyaux. Pour faire, en effet, un orgue de la syrinx, il suffisait d'introduire l'air dans les tuyaux autrement qu'avec les lèvres et les poumons. On essaya, mais les tâtonnements furent longs et pénibles, parce qu'il était difficile d'introduire l'air d'une manière uniforme et de le distribuer aux tuyaux d'une manière égale. On employa l'eau comme moteur de l'air dans les tuyaux : on donna alors à l'instrument le nom d'hydraule, et plus tard on l'appela *orgue hydraulique*.

Nous ne connaissons guère que par des descriptions fort embrouillées le mécanisme de l'orgue hydraulique. Ce que nous savons, c'est que ce mécanisme était compliqué et que l'instrument rendait des sons forts et variés.

L'orgue à soufflets et à air, ou orgue pneumatique, paraît être pour le moins aussi ancien que l'orgue hydraulique. Mais le premier l'emporta promptement sur le second, et fut le seul conservé dans les églises, surtout après avoir éprouvé plusieurs perfectionnements, qui le rendirent le roi des instruments de musique.

L'introduction du premier orgue en France paraît n'avoir eu lieu que vers le milieu du VIII° siècle, sous le roi Pepin. Eginhard nous apprend que parmi les présents qui lui furent envoyés à Compiègne par l'empereur Constantin, il y avait des orgues, *organa*. Voici le texte de l'historien. *Constantinus imperator Pipino regi multa misit munera, inter quæ et organa, quæ ad eum in Compendio villa pervenerunt, ubi tunc populi sui conventum generalem habuit.* (Ann. rerum gestarum Pipini regis.)

Au nombre des présents que le même empereur envoya plus tard à Charlemagne, il y avait aussi un orgue. Le texte du moine de Saint-Gall ne laisse aucune incertitude à cet égard. *Adduxerunt etiam iidem missi* (Constantini Copronymi) *omne genus organorum, sed et variarum rerum secum, quæ cuncta ab opificibus sagacissimis Caroli, quasi dissimulanter aspecta, accuratissime sunt in opus conversa; et præcipue illud musicorum organum præstantissimum, quod doliis ex ære conflatis, follibusque taurinis per fistulas æreas mire perflantibus, rugitu quidem tonitrui boatum, garrulitatem vero lyræ vel cymbali dulcedinem coæquabat. Quod ubi positum fuerit, quandiuque duraverit, et quomodo inter alia rei publicæ damna perierit, non est hujus loci vel temporis enarrare.* (Lib. II de *Rebus bellicis Caroli Magni*, cap. 10.)

On peut conjecturer avec vraisemblance

que l'orgue, ainsi imité par les ouvriers de la cour de Charlemagne, était de petite dimension. Wilfrid Strabon parle avec beaucoup d'emphase d'un orgue qui existait de son temps dans l'église d'Aix-la-Chapelle. La douceur des sons de cet instrument fut cause, selon lui, de l'évanouissement profond et de la mort d'une femme.

Dans les Annales de Louis le Débonnaire, il est encore question d'un orgue qui fut fabriqué par Georgius, venu de Venise, en Italie, et qui fut placé à Aix-la-Chapelle. C'était un orgue hydraulique, et Eginhard, en faisant mention de ce fait, le désigne sous le nom d'*hydrauta*.

Il paraît qu'au IXᵉ siècle, l'Allemagne avait une certaine réputation dans l'art de fabriquer les orgues et d'en jouer, d'après une lettre qui a été insérée par Baluze dans ses *Miscellanea*. Le pape Jean VIII écrivit à Hannon, évêque de Frisingue, en Bavière, pour le prier de lui envoyer en Italie un orgue, avec un artiste capable d'en jouer et de le réparer au besoin.

Wolstan, chanoine et chantre de Winchester, au Xᵉ siècle, a donné dans la Vie de Switun, une description en vers de l'orgue que l'évêque Elfège avait fait construire, en 951, pour l'église de Winchester. D'après cette curieuse description, cet orgue surpassait en grandeur toutes les orgues qu'on avait vues jusqu'alors. Il était composé de deux parties dont chacune avait sa soufflerie, son clavier et son organiste. Douze soufflets à la partie inférieure, quatorze à la partie supérieure, étaient mis en mouvement avec beaucoup de peine par soixante-dix hommes robustes. L'air, refoulé d'abord dans un sommier sur lequel étaient rangés quatre cents tuyaux, se distribuait ensuite, par quarante soupapes, dans chaque chœur ou groupe composé de dix tuyaux, mais ingénieusement d'accord. Le récit de Wolstan, que l'on trouve dans les *Acta sanctorum ordinis Benedictini*, tom. VII, pag. 617, publiés par Mabillon, est trop curieux pour n'être pas transcrit ici.

Talia et auxistis hic organa, qualia nusquam
Cernuntur, gemino constabilita sono.
Bisseni supra sociantur in ordine folles,
Inferiusque jacent quatuor atque decem ;
Flatibus alternis spiracula maxima reddunt.
Quas agitant validi septuaginta viri
Brachia versantes, multo et sudore madentes,
Certatimque suos quisque monet socios,
Viribus ut totis impellant flamina sursum,
Rugiat et pleno kapsa referta sinu.
Sola quadringentas quæ sustinet ordine musas,
Quas manus organici temperat ingenii.
Has aperit clausas, iterumque has claudit apertas,
Exigit ut varii certa camœna soni.
Considuntque duo concordi pectore fratres,
Et regit alphabetum rector uterque suum.
Suntque quater denis occulta foramina linguis,
Inque suo retinet ordine quoque decem.
Huc aliæ currunt, illuc aliæque recurrunt ;
Servantes modulis singula puncta suis.
Et feriunt jubilum septem discrimina vocum,
Permixto lyrici carmine semitoni.
Inque modum tonitrus vox ferrea verberat aures,
Præter ut hunc solum nil capiat sonitum,
Concrepat in tantum sonus hinc, illincque resultans,
Quisque manus patulas claudat aut auriculas.
Haudquaquam sufferre valens propiando rugitum,
Quem reddunt varii concrepitando soni ;
Musarumque melos auditur ubique per urbem,
Et peragrat totam fama volans patriam.
Hoc decus ecclesia novit tua cura tonanti
Clavigeri inque sacri struxit honore Petri.

Les sons de cet orgue étaient tellement éclatants qu'on les entendait de toute la ville, s'il faut prendre à la lettre le récit de Wolstan. Ce bruit, semblable à celui du tonnerre, n'était guère favorable à l'harmonie ; aussi, ajoute le même auteur, était-on obligé de se boucher les oreilles, lorsque les deux organistes en jouaient à la fois *concordi pectore*. Si toutes les orgues avaient été perfectionnées de cette manière, il y a longtemps qu'elles auraient disparu de nos églises. Aussi, au moyen âge, trouvons-nous des détracteurs de l'orgue. Un abbé de Rieval, Ealred, se plaignait vivement du bruit assourdissant de cet instrument. « A quoi sert, disait-il, je le demande, ce terrible fracas de soufflets qui ressemble au bruit du tonnerre plutôt qu'à la douceur de la voix ? » *Ad quid, rogo, terribilis ille follium flatus, tonitrui potius fragorem quam vocis exprimens charitatem?* (*Speculum charitatis*, lib. II, cap. 23.) Baudry, évêque de Dol, et auparavant abbé de Bourgueil, prend la défense des orgues ; mais il n'ose pas mettre en avant l'harmonie de cet instrument ; il en justifie l'usage en s'appuyant sur l'exemple de David et d'Elisée. Il n'ose pas cependant condamner ceux qui le repoussent des églises. (*Epist. Balderici ad monachos Fiscamn.*)

Il résulte des détails qui précèdent que le mécanisme des orgues primitives était rude et grossier. Les touches étaient tellement dures, qu'elles ne pouvaient être mises en mouvement qu'à coups de poing, et que l'on s'armait les mains de gants épais, de peur de se blesser.

Malgré les imperfections des orgues, chaque grande église était jalouse d'en posséder, et c'était un moyen d'attirer la foule, quelquefois de fort loin, aux jours de grande solennité, car on jouait rarement de cet instrument. Les chroniques mentionnent toutefois plusieurs moines fort habiles dans l'art de jouer de l'orgue ; sans doute que le mécanisme s'en perfectionnait de plus en plus, et offrait des ressources au talent des musiciens. Au XVᵉ siècle, le perfectionnement de l'orgue fit un pas immense ; on lui donna plus d'étendue et on imagina de séparer les différents registres les uns des autres, de manière à faire imiter par chacun les sons d'un instrument particulier.

En augmentant et en séparant les registres et les voix, il fallut donner plus d'étendue au clavier de l'orgue. On n'avait eu jusque-là que l'échelle diatonique et à peine quelques octaves ; on plaça alors, dans le clavier, les tons chromatiques et on augmenta le nombre des octaves. Dom Bedos de Celles, dans son livre intitulé : *L'art du facteur d'orgues*, pensa que l'on avait déjà com-

mencé, au XIIIᵉ siècle, à placer ces tons chromatiques dans l'orgue de l'église de Saint-Sauveur, à Venise. On prétend que ce premier clavier chromatique avait une étendue de deux octaves. L'invention du clavier de pédale, due à un Allemand, nommé Bernhard, contribua beaucoup au perfectionnement de l'orgue : cette invention eut lieu à Venise, et date de 1470. Enfin, les améliorations introduites successivement dans la soufflerie, de manière à introduire un volume d'air considérable et à le répartir avec beaucoup d'égalité à tous les jeux, amenèrent l'orgue à l'état de perfection où nous le voyons de nos jours, état qui nous semble pouvoir être dépassé difficilement, à moins que l'on ne dénature le caractère de l'instrument, comme on peut le craindre, d'après certaines tentatives faites sous nos yeux.

ORIENTATION. — I. Disposition particulière des églises, dont l'axe longitudinal se dirige du couchant au levant, de manière à ce que l'abside soit tournée à l'orient. La coutume d'orienter les édifices chrétiens paraît très-ancienne, puisque les constitutions apostoliques la prescrivent. Beaucoup de basiliques primitives à Rome ne furent pas orientées ; mais cela tenait, sans doute, à la position de l'évêque ou du prêtre à l'autel, lorsqu'il disait la messe. Il était tourné sans cesse vers le peuple, de sorte qu'il avait le visage vers l'orient, et qu'il ne se tournait jamais pour donner le salut de paix au peuple, en disant : le Seigneur soit avec vous.

Quoi qu'il en soit des faits plus ou moins nombreux que l'on pourrait citer en désaccord avec la coutume d'orienter les églises, toujours est-il, qu'à partir du XIᵉ siècle, en France, l'usage d'orienter les édifices sacrés est constant et général. Cette direction fut donnée aux églises, soit pour que le soleil en éclairât l'intérieur de ses premiers rayons, symbole de la lumière céleste du soleil de justice qui doit éclairer nos cœurs; soit afin que les fidèles qui viendraient y prier eussent la face tournée vers la contrée qui fut le berceau du christianisme. On remarque dans beaucoup d'églises une inclinaison de l'axe très-marquée par rapport à l'orient vrai, inexactitude qui peut tenir soit au peu de soin apporté par les constructeurs à établir une orientation exacte; soit, comme l'ont supposé quelques antiquaires, à ce que l'on se sera dirigé sur le point du ciel où s'élevait le soleil, à l'époque de l'ouverture des travaux.

Sur l'antique coutume d'orienter les églises, on peut consulter Origène, hom. 5, *in Num.*, cap. 4; Tertullien, *Apol.* cap. 16, et *ad Nation.* I, 13; Clément d'Alexandrie, *Strom.* VII, *ante med.* — *Voy.* encore sur le même sujet *Annales de philosophie chrétienne*, tom. XIX, pag. 352.

II.

L'*Orientation* des églises ne s'applique pas seulement à la position déterminée et symbolique de l'autel et du chœur tournés vers l'orient ; la même loi embrasse l'édifice entier, et le lieu où doivent être traduits, par la peinture ou la sculpture, les divers enseignements de l'Eglise, était déterminé à l'avance. L'occident est la contrée de l'ombre, du sommeil et de l'ignorance des choses divines ; au-dessus de la porte qui s'ouvre de ce côté, le Christ législateur était représenté au milieu des symboles des évangélistes, et la façade est dominée par les tours qui portent au loin dans les airs la voix de la prière. Toute cette face de l'édifice est consacrée à représenter celui qui est la vérité et la vie : « Le centre du portail occidental « n'admet rien d'inférieur à Jésus-Christ. « Le nord est la région des frimas et des ora« ges, c'est-à-dire des passions et de l'en« durcissement dans le péché : à l'homme « qui habitait la région des ténèbres il n'a « fallu que la lumière; quant à celui qui « s'est laissé vaincre par le prince de l'A« quilon, souvent il aimera ses chaînes. Il « faut que la crainte ou l'espoir fassent naî« tre en son cœur le désaveu du passé. » Aussi les vieux architectes représentaient-ils au portail du nord les effrayantes scènes du jugement dernier. La même pensée fit plus tard consacrer ce côté septentrional des églises à la gloire de celle qui est le refuge des pécheurs.

Le midi n'a jamais été pris en mauvaise part : aussi le côté méridional était affecté à la représentation du règne de Jésus-Christ, à la gloire des martyrs et des saints. Les mystères du triomphe de l'Evangile y sont développés, le Fils de Dieu y apparaît comme « pontife suprême, environné des vertus, consommant par son sacrifice toutes les oblations de la loi ancienne et sanctifiant les élus par l'efficacité de son sacerdoce éternel ; » ou bien, « c'est le nouvel Adam réparant la chute de l'ancien, et rendant au monde par l'Esprit-Saint une fécondité plus précieuse que la première ; » ailleurs, « c'est la loi de grâce portée par les prophètes, et le Rédempteur exalté par le concert de tous les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, sous la figure biblique des vingt-quatre vieillards qui adorent l'agneau en présence des quatre animaux évangéliques. »

Tous ces mystérieux et profonds enseignements du portail méridional paraissent s'adresser spécialement au clergé : c'est au midi en effet qu'ordinairement se trouvent l'évêché ou le cloître des chanoines.

III.

Les temples des anciens étaient tellement bâtis, que ceux qui y priaient avaient la face tournée vers l'orient, mais ce n'est pas de là que cet usage est parvenu aux chrétiens et a prévalu parmi eux. Le cardinal Bona suppose que la première raison en était, qu'exilés et pèlerins que nous sommes ici-bas, nous puissions par là tourner les yeux vers la terre d'où nous fûmes bannis, vers le paradis terrestre, que Dieu planta à l'orient dans l'Eden. Saint Basile dit qu'il en est peu qui connaissent cette raison, quoique l'Église l'ait en vue pour nous ramener

vers notre ancienne patrie. Les plus anciennes basiliques étaient toujours bâties dans la direction de l'orient équinoxial, parce qu'alors le soleil est supposé se lever au-dessus du paradis terrestre.

On a cependant donné une autre raison de cette direction des temples : c'est, a-t-on dit, parce que c'est dans l'orient que le Soleil de justice, le Christ, notre Dieu, a paru sur la terre.

Saint Justin, martyr, y assigne encore une autre cause, c'est que le devoir des hommes est de dévouer et de consacrer à Dieu tout ce qu'ils ont de meilleur, et que cette partie du monde était regardée comme la plus excellente et la plus noble. C'est à cette opinion que le Dante fait allusion lorsqu'il dit, en parlant de l'Orient : *Cette région, où le monde est plus vivant.* On donne encore une autre raison ; c'est que le Christ était la vraie lumière, l'Orient véritable, et par conséquent, dit saint Chrysostome, en nous détournant de l'Occident nous regardons l'Orient, espérant dans le Dieu tout-puissant.

Saint Athanase fait voir aussi que nous regardons vers l'Orient, non que nous supposions que Dieu soit circonscrit dans aucune limite, mais parce que Dieu est la vraie lumière, et, par conséquent, nous tournant vers la lumière créée, nous adorons le Créateur de cette lumière.

Saint Clément d'Alexandrie parle dans le même sens. Elpidius, qui vécut vingt-cinq ans dans un caveau sur le sommet d'une montagne, faisait tant de cas de la pratique de ce symbole, qu'il est dit, pendant ce temps, avoir toujours regardé l'orient ; et Jean Moschus, dans sa *Prairie, spirituelle*, rapporte d'un jeune homme qu'ayant été faussement accusé par des soldats, il les pria de le pendre la face tournée vers l'orient, afin qu'il pût le regarder en mourant.

Mais la principale raison de cet usage est mentionnée par Damascène et Cassiodore : c'est que Notre-Seigneur, sur la croix, avait la face tournée vers l'occident, et qu'en conséquence nous nous tournons vers l'orient en priant, afin de voir la face du Christ.

L'Eglise de Dieu tient d'autant plus à cette coutume, que tous ceux qui sont séparés de sa communion ont l'habitude de la dédaigner ; les anciens hérétiques aimaient mieux se tourner vers l'occident, le midi et le nord. Les Sarrasins se tournaient vers le midi ; les manichéens, vers le nord, et les juifs, vers l'occident.

L'église de Saint-Benoît, à Paris, ayant, au XIV[e] siècle, son grand autel tourné à l'occident, portait le nom de Saint-Benoît-mal-Tourné (*Sanctus Benedictus male versus*) ; mais, rebâtie sous le règne de François I[er], avec son grand autel au levant, elle fut appelée Saint-Benoît le Bétourné (*Bene versus*).

Du reste, dans cette question comme dans bien d'autres, chacun abonde dans son sens : mais, comme le dit très-bien un écrivain du moyen âge, le Seigneur est toujours près de ceux qui l'invoquent en vérité, et le salut est toujours loin des pécheurs ; et ni l'orient ni l'occident ne nous laissent un chemin ouvert pour la fuite ; car c'est Dieu qui est juge, et il humilie l'un et il exalte l'autre.

ORIFLAMME. — L'*oriflamme* était une espèce de gonfanon ou de bannière, comme en avaient autrefois toutes les églises, et qui appartenait en propre à l'abbaye de Saint-Denis. Cette espèce d'étendard était mis entre les mains du comte de Vexin, quand il s'agissait de défendre les biens de l'abbaye. L'oriflamme était de soie couleur de feu et se terminait par trois fanons. Les rois de France ne se servirent pas de l'oriflamme avant Louis VI, qui acquit le comté de Vexin. Depuis ce temps jusqu'au moment où elle disparut sur le champ de bataille d'Azincourt, l'oriflamme était portée à toutes les guerres où les rois de France allaient en personne.

ORLE. — Ce mot vient de l'italien *orlo, ourlet* ; c'est un petit filet sous l'ove d'un chapiteau. L'orle est souvent orné de perles dans les monuments d'architecture romano-byzantine.

ORNEMENTS, ORNEMENTATION. — La forme et le caractère des ornements employés à la décoration des édifices par la sculpture et la peinture sont empruntés à la nature, que l'art ensuite idéalise à son gré, ou à la géométrie.

Les premiers sont ceux qui se composent de feuillages, de fleurs ou de tous autres objets appartenant au règne végétal, ou qui représentent des individus ou des portions d'individus appartenant au règne animal, naïvement imités, ou défigurés d'une manière fantastique.

Dans la première section se rangent les guirlandes, les festons, les bouquets, les couronnes, puis les palmettes, les rinceaux, les fleurons, les rosaces, les feuilles et les fleurs, les fruits isolés, etc. Dans la seconde, sont les têtes, les demi-figures, les figures entières d'hommes ou d'animaux de toutes les espèces ; puis les masques ou mascarons, les satyres, les centaures, les sphynx, les syrènes, les chimères de toutes sortes, les pieds de chèvre, les griffes de lion, les têtes de Méduse, etc.

On peut faire une troisième classe des ornements empruntés à l'industrie humaine et représentant les choses créées par elle, comme des patères, des boucliers, des vases, des candélabres, des rubans, des diadèmes, des colliers, des torsades, des autels, des instruments de sacrifice.

Les ornements géométriques sont ceux qui, ne représentant absolument que des combinaisons de lignes droites, de lignes courbes, ou de droites et de courbes entremêlées, sont toujours susceptibles d'être tracés à la règle et au compas, sans aucune imitation propre des choses de la nature ; tels sont, d'une part, proprement les moulures de l'architecture, continues ou assujetties soit à une flexion, soit à une déviation quelconque ; de l'autre part, les polygones, les cercles ou les segments de cercle

combinés qui forment les arcs, les trèfles, les quatrefeuilles et toutes les figures à un nombre de lobes ou pétales quelconques, ainsi que tous les compartiments de l'architecture flamboyante, les bâtons ou frettes pliés sous tous les angles, ou coupés par tronçons, les compartiments ou réticulaires, les enroulements courants ou postes, les oves, etc.

L'ornementation végétale se montre dans les monuments de toutes les époques, mais sous des formes et avec des caractères fort différents. Celle de l'antiquité est large et splendide; celle de la période romane et de la période gothique est souvent maigre, quand elle n'est pas lourde, et ne perd pas cette physionomie même lorsqu'au XVe siècle l'art remplace le crochet ou petite crosse née au XIIe siècle, et dont se hérissent bientôt ses chapiteaux, les rampants de ses pignons et de ses clochetons, ses corniches, par d'énormes touffes de choux frisés, de chicorée, de chardon, inconnues dans l'ornementation grecque ou romaine. Une de ses particularités, c'est que l'artiste gothique, puisant constamment dans la végétation indigène qu'il a sous les yeux, est beaucoup plus varié que l'artiste antique.

Mais c'est tout le contraire dans la décoration tirée du règne animal et des productions de l'homme. La période romane ne prend guère, à la première partie, que les mascarons auxquels elle donne un cachet particulier sur ses corbeaux ou sous les arceaux de ses archivoltes, quelques demi-figures d'homme, quelques chimères sur ses chapiteaux, à part ses chapiteaux historiés, dont la sculpture appartient plus à l'iconographie qu'à l'ornementation.

La seconde partie produit quelques chapiteaux imitant la corbeille réelle, d'autres décorés, ainsi qu'une foule de dais couronnant les longues figures des portails, de murs crénelés, de petites églises et d'autres édifices.

Ce dernier motif, étendu même à quelques autres membres décoratifs, et les crochets à petites têtes tenant lieu de volutes, sont les derniers emprunts faits par l'architecture gothique aux deux classes de décoration dont nous venons de parler. Dès le milieu du XIIIe siècle, elle cessa absolument d'y puiser, si ce n'est pour donner à ses gargouilles leurs formes fantastiques.

Les ornements géométriques dominent durant les deux périodes romane et gothique; aux cables, aux frettes crénelées ou grecques, aux billettes, aux entrelacs, aux échiquiers, aux gaudrons, aux méandres, aux étoiles, qu'on voit, pour la plupart, sur les mosaïques antiques, le goût romain ajoute les chevrons parallèles, ou opposés, les losanges enchaînés, les zigzags, les dents de scie, les têtes de diamant ou de clou, les écailles (ou imbrications), les lacis ou treillis, qu'elle applique en sculpture sur les moulures, sur le fût de ses colonnes, et même sur une de ses murailles; qu'elle dessine en grosses mosaïques bicolores sur ses pignons, autour des arcs de ses fenêtres, ou au-dessous de ses corniches.

Aux ornements géométriques généralement rectilignes de la période romane, dont cette période ne conserve quelques traces, comme les dents de scie, les petits chevrons, que pendant peu de temps, elle en substitue de nouveaux où domine la forme curviligne. Ce sont les petites ogives, les trèfles, les quatre, cinq et six feuilles d'abord arrondies, puis en lancette, isolés, ou inscrits dans un cercle en forme de rosaces, aux XIVe et XVe siècles, le triangle ou quadrilatère rectiligne ou curviligne; à partir du XVe les formes ondulées ou galbées, des cœurs, des flammes, des fleurs de lis, des réseaux à mailles renflées.

La Renaissance entremêle les motifs et les formes de l'ornementation antique avec ceux de l'ornementation de la période avec laquelle elle se confond pendant un demi-siècle; coquette et légère, elle recherche la finesse dans ses moulures, la grâce et la variété dans ses arabesques, où tous les motifs de décoration se confondent sans autre loi que celle du génie personnel de l'artiste.

Dès le milieu du XVIe siècle, la source gothique se ferme, et la source antique est la seule où l'art va puiser; mais l'art devient moins scintillant, moins fleuri sous Louis XIII; prend une ampleur, une pesanteur particulière sous Louis XIV, pour s'éteindre dans les rocailles et les lignes bizarrement contournées du règne de Louis XV.

OSSATURE DES VOUTES. — L'ossature d'une construction c'est le squelette ou, si l'on peut employer cette expression, c'est la carcasse d'un bâtiment. Ce mot est emprunté de l'italien *ossatura*. L'ossature d'une voûte d'arête, construite d'après le système en usage au moyen âge, consiste dans les arcs-doubleaux, les formerets et les croisées d'ogive.

OSSUAIRE. — C'est la même chose que *charnier*. C'était, dans toutes les églises, et c'est encore dans quelques églises de la Bretagne, un endroit où l'on déposait les ossements que le fossoyeur trouvait dans les fosses où il y avait eu des sépultures et que l'on rouvrait pour faire de nouvelles sépultures. Quelquefois les cryptes ont été transformées en ossuaires. En certains endroits on rencontre aujourd'hui des ossements nombreux sur les voûtes des églises : c'est à défaut d'ossuaire, qu'on les avait mis sur les voûtes. *Voy.* CHARNIER.

OSTENSOIR. *Voy.* MONSTRANCE.

OUTREPASSÉ (ARC). — On appelle *arc outrepassé*, celui qui est formé de plus de la moitié d'un cercle. *Voy.* ARC.

OVE. — L'*ove* est un petit ornement d'architecture qui ressemble à un œuf. Il est fort usité dans l'architecture antique. On en trouve quelques échantillons dans les monuments de la période romano-byzantine, surtout dans le midi de la France.

OVICULE. — L'ovicule est un petit ove. Quelques auteurs prétendent qu'on doit ap-

peler *ovicule*, l'ove des chapiteaux ionique et composite qui d'ordinaire est taillé de sculpture.

OVOIDE. — Une voûte ovoïde est celle qui est circulaire en plan et qui offre dans sa coupe la courbure d'une demi-ellipse coupée suivant son petit axe. Il y a des exemples de semblables voûtes à l'intersection du transsept et de la nef dans certaines églises romano-byzantines. Les voûtes ovoïdes sont de véritables coupoles.

P

PAIX (INSTRUMENT DE). — L'instrument de paix, qu'on appelle ordinairement et simplement *la paix*, est une plaque d'or, d'argent, de cuivre doré, ou émaillé, d'ivoire, de bois recouvert de métal, ou de quelque autre matière analogue. Le célébrant, à la messe, la baise après l'*Agnus Dei* et l'oraison *ad pacem*, et les acolytes la donnent à baiser à tous les clercs qui sont au chœur, en signe de paix et de communion. L'usage de baiser l'instrument de paix est un vestige du *baiser de paix* que se donnaient autrefois les fidèles à l'église, avant de se présenter à la sainte table pour recevoir la communion. Sur les instruments de paix on représente ordinairement la crucifixion, la sainte face, l'image de la sainte Vierge portant l'Enfant-Jésus entre ses bras, quelquefois l'Agneau. Le nom latin de ces instruments est *deosculatorium*. On en trouve encore un assez grand nombre qui remontent à une antiquité assez reculée. L'usage s'en est conservé jusqu'à nos jours dans nos églises catholiques de France.

PALÉOGRAPHIE. — La paléographie est la partie de l'archéologie générale qui s'occupe de la connaissance des anciennes écritures et qui s'applique aux vieilles inscriptions et à tous les documents et écrits antiques. C'est une science étendue, difficile, mais d'une haute importance. Les travaux des bénédictins ont grandement contribué à l'établir sur des bases fixes. Nous avons dit quelque chose, à ce sujet, aux articles INSCRIPTION, LETTRES, CALLIGRAPHIE. La connaissance des premiers principes, au moins, de la paléographie, est indispensable à ceux qui sont chargés de veiller à la conservation et à la restauration des édifices sacrés. L'ignorance des architectes sur cette matière nous a privés, dans les derniers siècles, d'une foule d'inscriptions qui se trouvaient dans nos églises et qui ont péri par incurie, souvent même par vandalisme. Cette perte est bien regrettable, car les inscriptions sont l'âme des histoires locales, et en archéologie il est souvent impossible, en leur absence, de connaître les diverses phases historiques d'un monument.

PALLIUM. — Le *pallium* ou le manteau s'appelait, chez les Grecs, *himation*, *pharos*, *tribon* ou *tribonion*; c'était une espèce de manteau assez semblable à ceux d'aujourd'hui. Cet habit était propre aux Grecs, qui l'appelaient πάλλιον, quoique ce mot ne soit que la traduction du mot latin *pallium*. Nous voyons clairement par un passage de Suétone, dans la Vie d'Auguste, que cet habit était propre aux Grecs. « Il distribua, dit Suétone, entre autres différents présents, des toges et des manteaux, et fit une loi que les Romains porteraient l'habit grec, et les Grecs l'habit romain, c'est-à-dire que les Grecs marcheraient avec la toge et les Romains avec le manteau. » Quoiqu'il soit certain que le *pallium* ou manteau était propre aux Grecs, et que plusieurs auteurs le témoignent aussi bien que Suétone, cet habit devint depuis commun aux Romains et aux Grecs. Le *pallium* grec était plus long que nos manteaux ordinaires, mais un peu plus court que les manteaux longs des ecclésiastiques. (Montfaucon, *Antiq. expliq. par les monum.*, tom. III, liv. I, chap. 3.)

Le *pallium* est devenu un ornement ecclésiastique, et en Occident il est le signe de la dignité archiépiscopale. Il est fait de laine blanche, en forme de bande large de trois doigts, qui entoure les épaules, ayant des pendants longs d'une palme par devant et par derrière, avec de petites lames de plomb arrondies aux extrémités, couvertes de soie noire et marquées de quatre croix rouges. Chez les Grecs tous les évêques portent le *pallium*; mais dans l'Eglise latine il n'y a que les patriarches, les primats et les archevêques. Les évêques qui le portent le font par un privilége spécial accordé par le souverain pontife, comme l'évêque de Marseille, en France, auquel ce privilége vient d'être accordé cette année même, 1851.

PALME. — La palme ou la branche, le rameau de palmier se remarquent sur une foule de monuments de l'antiquité. C'était le symbole de la victoire, du triomphe, ou de l'abondance et de la fécondité. Chez les premiers chrétiens, la palme fut l'emblème du martyre, c'est-à-dire d'une victoire heureusement remportée sur le monde, et le symbole de la félicité des saints dans le ciel. On trouve fréquemment la représentation de palmes sur les tombeaux des catacombes. Boldetti, dans son ouvrage intitulé : *Osservazioni sopra i cimeterii de' SS. martiri*, pag. 218 à 283, en a publié de nombreux exemples. On voit des palmes représentées dans le bec des colombes et dans des positions diverses. On en a mis quelquefois au-dessus de la tête de chevaux lancés à la course, comme marque du succès et du triomphe. C'est toujours, d'ailleurs, la même idée de victoire diversement exprimée.

PALMETTE. — Une palmette est un ornement d'architecture qui ressemble plus ou moins au sommet d'une feuille de palmier ou palme, dont les folioles sont étalées. La palmette se retrouve dans la décoration de tous les monuments antiques. Elle est

d'origine assyrienne et elle a été fréquemment employée dans les édifices grecs. Dans les églises de la période romano-byzantine, l'usage des palmettes, comme motif de décoration, n'est pas très-rare, notamment sur les chapiteaux des colonnes et sur la corniche ou frise de l'entablement. Les feuilles *flabelliformes* ne sont qu'une espèce de palmette modifiée. On trouve aussi quelques exemples de palmettes dans l'ornementation de la période ogivale.

PAMPRE. — Parmi les végétaux consacrés à la décoration des monuments et de leurs accessoires, on rencontre fréquemment des feuilles de vigne, des ceps ou branches de vigne, chargés de pampres et de raisins. Cette représentation a un sens symbolique facile à saisir, de même que la présence des épis : c'est le symbole de l'eucharistie, dont le pain et le vin forment les deux éléments. Le dogme de la présence réelle a toujours été cru et enseigné dans l'Eglise. Il s'appuie sur la parole de Jésus-Christ, l'enseignement des apôtres et la constante tradition de l'Eglise. Il n'est pas étonnant que nous trouvions des allusions à cette croyance dans les monuments chrétiens, depuis les catacombes jusqu'aux édifices du XVI^e^ siècle. Les protestants calvinistes, qui nient cette vérité, sont forcés de nier la tradition, le témoignage des écrivains ecclésiastiques et celui des monuments de l'antiquité chrétienne. *Voy.* FLORE MURALE.

PANNEAU. — On donne le nom de panneau à une surface lisse encadrée dans une bordure à moulures rectangulaires ou couronnée par un plein cintre, une ogive, un angle, ou une arcature. Dans les monuments d'architecture le champ ou fond du panneau est souvent plus enfoncé que la surface qui l'avoisine. Ce champ peut être orné d'un fleuron, d'un masque, d'un bas-relief, de feuillages, etc. ; il peut rester nu ; on peut y mettre une mosaïque, il peut enfin être évidé à jour.

On a fait usage de panneaux dans tous les styles d'architecture, lorsqu'on avait de trop larges surfaces sans ornements. Ainsi, dans les monuments d'architecture classique, on voit des piédestaux ornés de panneaux. L'architecture ogivale en a fait un très-fréquent emploi, de même que l'architecture de la Renaissance proprement dite.

Il y a des espèces de panneaux ou caissons de style ogival remplis de sculptures délicates et même de compositions entières. *Voy.* CAISSON.

Les panneaux gothiques sont ordinairement surmontés d'une espèce de trèfle tronqué, d'une ogive ou de la pointe d'un galbe ou pignon orné de feuilles grimpantes. Les panneaux de menuiserie sont remplis communément d'une espèce de banderolle ou de petits meneaux flamboyants finement entrelacés et découpés. Dans les vides laissés par l'entrecroisement des meneaux, il y a de petites rosaces ou des fleurons.

On voit quelquefois, au XVI^e^ siècle, les grandes portes d'église, à l'intérieur et même quelquefois à l'extérieur, divisées en douze panneaux, où l'on voit la figure des douze apôtres. Il en est de même des chaires à prêcher, dont la cuve est polygonale, et dont chaque pan est composé d'un panneau rempli de sculptures variées. Il serait impossible d'indiquer les variations nombreuses que l'on a fait subir aux panneaux, soit quant à leurs contours, soit surtout quant à leur décoration intérieure. Il y a des panneaux à rubans terminés par des franges d'une grande délicatesse de travail.

La Renaissance française, qui a fait un si fréquent emploi des panneaux d'ornementation, en remplit le champ d'arabesques, de figures, de fleurs, de fruits en bas-relief.

Les panneaux qui couvrent l'intrados d'une voûte se nomment proprement des CAISSONS (*Voy.* ce mot).

Un panneau de vitrerie, quand on prend une verrière dans son ensemble, c'est toute la partie du vitrail comprise entre deux meneaux ; quand on la prend dans chacune de ses principales divisions, c'est une section comprise entre deux tringles qui peut se monter et se démonter aisément, et qui quelquefois est entourée d'un cadre en fer.

PANNELÉES (MOULURES). — Ce sont des moulures qui forment ou qui figurent des panneaux.

PAON. — Dans les monuments du christianisme primitif, on trouve quelquefois la figure du *paon* comme emblème d'immortalité. C'est parce que cet oiseau avait été choisi par les anciens comme le symbole de l'apothéose des impératrices. Les chrétiens s'emparèrent de l'emblème, en y attachant une autre idée.

PARADIS. — Selon Buonarotti, dans ses *Osservazioni di vasi di vetro* (pl. XVI, n° 1 ; pl. XVIII, n° 2 ; pl. XXI, n° 1), les premiers chétiens avaient figuré ou plutôt symbolisé le paradis, séjour des saints, par une couronne de fleurs placée près des personnages qu'ils représentaient, ou par des fleurs parsemées autour d'eux, et encore par deux arbres entre lesquels ils étaient placés, comme au milieu des joies célestes.

Le mot latin *paradisus* est l'origine du mot français *parvis*. Voy. PARVIS DES ÉGLISES.

PARAPET. — C'est un petit mur d'appui placé sur le bord d'une partie élevée, d'un pont, d'une galerie, d'un quai, pour empêcher les chutes. Les hautes galeries des églises, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, sont ordinairement garnies de parapets ou de balustrades. *Voy.* BALUSTRADE, GALERIE.

PARCLOSE. — La *parclose* (*sponda*) sépare une stalle d'une autre stalle. C'est de l'échancrure et de la courbe élégante de la parclose que les formes empruntent principalement la légèreté et la grâce qui les distinguent. *Voy.* STALLE.

PAREMENT. — Terme d'architecture qui signifie surface apparente d'une pierre, d'un mur, etc. Au moyen âge, on a fait des pare-

ments de murailles formés de pierres taillées en pointes de diamant ou en moulures prismatiques.

PAREMENT. — Le *parement*, appelé par les antiquaires anglais *apparell*, est un ornement qui relevait autrefois le bord de l'amict, les manches et la partie inférieure des aubes. *Voy.* Aube et Amict. Au mot Aube, nous avons donné des détails sur les anciens parements.

On appelle aussi *parement d'autel* ce que les auteurs liturgistes nomment communément *devant d'autel*. Voy. Devant d'autel et Autel.

PAROISSIALE (Église). — L'église paroissiale est celle où le curé, au nom de l'évêque dont il est délégué, fait l'office public et administre les sacrements aux personnes sur lesquelles il a reçu juridiction. Les églises paroissiales ne commencèrent à exister d'une manière distincte qu'à partir du IVe et du Ve siècle. Ce n'étaient primitivement que des chapelles, établies par les évêques, dans les villes populeuses ou dans les campagnes remplies de nombreux fidèles, et qui étaient desservies par les prêtres qui entouraient l'évêque et formaient son *presbytère*. Lorsque la religion fut dominante, des prêtres furent attachés au service des chapelles qui devinrent des paroisses, et chaque prêtre eut un territoire déterminé sur lequel s'étendait sa juridiction.

Grégoire de Tours, dans la Vie qu'il a écrite des évêques ses prédécesseurs sur le siége de Tours, rapporte exactement la fondation des églises paroissiales. Parfois ces églises sont désignées sous le nom de *plebanæ ecclesiæ*. On appelait toujours ainsi les églises *baptismales*, celles qui avaient le privilége d'avoir des fonts baptismaux, privilége considérable à une époque où les évêques administraient encore eux-mêmes le baptême aux fidèles, la veille des grandes solennités de Pâques et de la Pentecôte. On désignait encore ces mêmes églises sous le nom d'*églises de la chrétienté*, parce que c'était sur les fonts baptismaux que l'on était admis au nombre des membres de la grande famille chrétienne. Ce fait explique l'origine d'un titre qui a paru extraordinaire et que portaient les doyens du chapitre de la cathédrale de Nantes : ils s'appelaient *doyens de la chrétienté*.

Les églises paroissiales furent ordinairement très-modestes. Elles étaient bâties d'une manière simple, et les richesses de l'architecture étaient réservées pour les cathédrales, les abbatiales et les grandes églises des prieurés.

Il faut ajouter à ce que nous avons dit tout à l'heure que souvent l'origine des églises paroissiales provient de l'établissement des Obédiences, Celles ou Abbatiales (*Voy.* ces mots). Les églises qui y furent bâties par les monastères furent généralement plus remarquables que les autres. On y reconnaît l'influence d'une institution grande, vivace et libérale. Ces églises, qui conservèrent le titre de prieurés, furent toujours consacrées au service paroissial.

Depuis la révolution française de 1789, les collégiales, les abbatiales et les prieurés ont disparu en France. Plusieurs de ces grandes églises servent actuellement d'églises paroissiales, et à ce titre elles ont été conservées. Plût à Dieu que toutes eussent éprouvé le même sort ! Nous n'aurions pas tant de ruines à déplorer.

PARQUET dans les églises. — I. Au lieu du pavé ordinaire, et surtout de ce pavé historié du moyen âge, si bien approprié aux édifices religieux, on a placé dans quelques églises modernes, surtout à Paris, des parquets comme dans les salons. Cet usage est en désaccord complet avec toutes les habitudes liturgiques et transporte jusque dans le lieu saint les habitudes mondaines. Nos églises sont faites pour tous, pour le pauvre surtout, qui a le plus besoin des consolations de la religion, *pauperes evangelizantur*. Pourquoi paver et meubler une église de manière à en éloigner les pauvres et les gens du peuple? C'est précisément ce qui a lieu quand on emploie ces procédés qui annoncent le luxe et le confortable de la vie, bien plus que la simplicité et l'égalité chrétiennes. Nous croyons que l'introduction des parquets dans les églises doit être sévèrement condamnée.

PARVIS. — Le parvis d'une église, *atrium*, est la place, enceinte ou portique qui la précède. Les anciennes églises étaient presque toujours précédées d'un parvis, et la place qui se trouve devant la façade principale des cathédrales en conserve toujours le nom.

L'étymologie du mot est fort intéressante. Les plus anciens documents historiques désignent le parvis sous le nom latin de *paradisus*. On peut voir à ce sujet les notes ci-dessous. De *paradisus* on a fait le mot français *parvis*.

II.

Dans la note suivante extraite des notes et observations sur les œuvres de saint Paulin, évêque de Nole, par le P. Lebrun, on trouve d'excellents renseignements sur les parvis des basiliques romaines. Après avoir fait la description de l'antique basilique de Saint-Pierre de Rome, saint Paulin parle du portique ou parvis qui la précédait. *Fuit hic porticus marmorea*, dit le P. Lebrun, *nunc magna ex parte diruta, quadrangularis formæ, quam Domnio I tanta magnificentia ornavit, ut* paradisus *appellaretur. De quo loco ita Paulus Diaconus, lib.* V, *cap.* 31 : « *Domnio pontifex Romanæ Ecclesiæ locum, qui* paradisus *dicitur, ante basilicam B. Petri, candidis lapidibus marmoreis mirifice stravit.* » *Ita Attilius Serranus de septem urbis ecclesiis, cap.* 1, *agens de ecclesia sancti Petri in Vaticano.* « *An locus ille a tempore Domnionis seu Doni papæ ob eam causam* paradisus *dictus sit, equidem nescio.* » *Paria Diacono habet Anastasius in Dono I :* « *Hic atrium B. Petri apostoli superius, quod* paradisus *dicitur, estque ante ecclesiam in quadriporticum, magnis marmoribus stravit.* » *Quæ totidem verbis repetit Aimoinus lib.* IV, *cap.* 35. *Paradisi ante ecclesiam B. Petri meminit quoque Leo Mar-*

sicanus lib. II, cap. 9, Chronici Cassinensis, agens de loco sepulturæ Othonis II imperatoris. « Romam rediens eodem tempore defunctus est, atque in labro porphiretico sepultus, in atrio ecclesiæ B. Petri apostoli, introeuntibus in ecclesiæ ipsius paradisum, ad lævam. » Ad Vaticanæ ecclesiæ atrium seu paradisum referendum epigramma quod habes in Inscriptionibus Gruteri, pag. 1173, hoc titulo : IN PARADIS. BEATI PETRI :

Quamvis clara fides multum de luminis aula
Plusque loci meritis nobilitetur opus,
Est tamen his pulchris specialis gratia rebus,
Spectantumque oculos ars pretiosa rapit.
Johannes hoc comsit opus, quem rite coronat
Urbis Romanæ pontificalis apex.

Sic in ecclesia Laterana ibidem titul. IN PARADIS., *habes quatuor diversa epigrammata, in quibus porticuum et fontium mentio.*

Ad Romanam consuetudinem etiam alibi extra Romam, atrium ante ecclesiam ita vocabatur. Leo Marsicanus, lib. III, *cap.* 26 *Chronici Cassinensis de ecclesia Cassinensi a Desiderio abbate refecta vel potius exstructa : « Fecit et atrium ante ecclesiam, quod nos Romana consuetudine* paradisum *vocamus. » Idem lib.* IV, *cap.* 8, *agens de Elgaita, Roberti ducis uxore, quæ hic sepeliri optavit : « In ecclesiæ, inquit,* paradiso, *ante basilicam Petri apostoli, tumulari oravit. » Sic area illa ampla (ut ad Aimoinum notatur a Jacobo de Bruel) quæ est Lutetiæ ante primariam ædem B. Mariæ, et vulgo* le Parvis *dicitur, in antiquis dicti loci chartis* paradisus *appellatur.*

PASSOIRE. — La passoire était un instrument concave, percé au fond de très-petits trous, à l'aide duquel on versait le vin et l'eau des burettes dans le calice, afin que rien d'impur ne s'y trouvât mélangé.

Les Pères de l'Eglise ont apporté toute leur sollicitude et tous leurs soins dans la préparation des substances destinées à devenir le sang de Jésus-Christ. Le vin qui devait servir à la consécration était recueilli sur des vignes choisies; dans l'Orient on pressait les raisins avec les mains sans les fouler aux pieds.

La passoire paraît en France dès le commencement du VII° siècle. On la retrouve, en 1420, dans un inventaire de la chapelle de nos rois. Son usage s'est conservé longtemps parmi les rites de quelques monastères. D. Martenne l'a vu souvent employer, et l'a employée lui-même dans l'église abbatiale de Saint-Denis.

Les passoires ont été travaillées de différentes manières; le cardinal Bona a décrit deux de ces monuments des anciennes liturgies.

PASTEUR (BON). — Notre-Seigneur a dit de lui-même, dans l'Evangile : *Ego sum pastor bonus:* Je suis le bon pasteur. Aussi la représentation du *bon pasteur* fut-elle un sujet de prédilection pour les artistes chrétiens. Tertullien nous apprend que, de son temps, les calices étaient ornés de l'image du bon Pasteur. Cette image est fort commune dans les peintures des Catacombes. Buonarotti en a donné plusieurs dessins dans son livre *Osservazioni sopra frammenti di vasi di Vetro*, pl. I, n° 3; pl. IV et pl. V, n° 1. Bosio, dans la *Roma sotterranea*, en a également reproduit de nombreux exemples. Le bon Pasteur est ordinairement représenté en tunique courte, la ceinture serrée autour des reins, tenant à la main la houlette ou le *pedum pastorale*. Quelquefois on voit la syrinx près de lui. *Voy.* ce que nous avons dit déjà à ce sujet à l'article CATACOMBES (*Peintures des*).

PASTOPHORIA. — C'est le nom latin de deux petites absides qui flanquaient souvent l'abside principale des basiliques. *Voy.* DIACONICUM et surtout BASILIQUE. Dans la description de la basilique de Tyr, par Eusèbe, évêque de Césarée, dont nous avons donné le texte, on voit la vraie signification de cette expression, ainsi que la place que les *pastophoria* occupaient dans la basilique.

PATÈNE. *Voy.* CALICE.

La patène était autrefois plus grande que celle dont on se sert actuellement. La raison en est qu'on s'en servait pour donner la communion aux fidèles. On n'avait pas encore de ciboire pour cet usage.

La patène, au moyen âge, était souvent ornée de gravures, d'émaux et de pierres précieuses. Les ornements, autrefois comme présentement, ne peuvent être mis que sur la partie extérieure de la patène; jamais à l'intérieur, afin que rien ne s'oppose à la purification que le prêtre doit en faire dans certaines circonstances.

PATÈRE. — La patère est un vase rond et plat qui servait aux anciens, dans leurs sacrifices, pour les libations et pour recevoir le sang des victimes. On en possède de nombreux exemplaires dans toutes les collections d'antiques, et de nombreux dessins dans les ouvrages sur l'archéologie profane.

On appelle encore *patère* un ornement d'architecture en forme de petite rosace

PATIENCE. — Petit siége ou sellette des stalles que l'on nomme communément *miséricorde, patience,* ou *miserere.* Voy. MISÉRICORDE.

PATINE. — La belle et brillante couleur verte ou brunâtre que l'on remarque sur les médailles antiques est *la patine*. C'est un mot italien, *patina*, que les antiquaires ont introduit dans notre langue. Les amateurs estiment beaucoup les médailles recouvertes de leur patine ; c'est, pour eux, un signe d'authenticité.

On dit quelquefois, en donnant à ce mot une signification très-large, que les objets anciens, de quelque nature qu'ils soient, lorsqu'ils portent les marques de la vétusté, qu'ils sont revêtus d'une belle patine. Mais, dans ce sens, le mot *patine* est pris plutôt dans le sens métaphorique que dans le sens propre.

PATRIARCALE (EGLISE). — On ne reconnaît dans l'Eglise qu'un petit nombre de patriarcats, et ce titre est attaché aux siéges épiscopaux fondés par saint Pierre, ou distingués par les pontifes romains d'une manière

particulière, en considération de quelque raison importante. Les églises patriarcales, proprement dites, après celle de Rome, qui, outre son privilége d'être le *centre de l'unité*, est l'église patriarcale de tout l'Occident, sont les églises d'Antioche, d'Alexandrie, de Jérusalem et de Constantinople. Les souverains pontifes ont concédé le titre de patriarches à quelques siéges beaucoup moins anciens et moins célèbres que les précédents, comme ceux d'Aquilée, de Venise, etc.

Les églises patriarcales n'ont rien qui les distingue des églises métropolitaines ou épiscopales, comme disposition monumentale.

On a attaché, à Rome, le titre des cinq patriarcats aux cinq églises principales qui les représentent. Ces cinq églises sont Saint-Jean de Latran, Saint-Pierre, Saint-Paul, Sainte-Marie-Majeure, et Saint-Laurent hors des Murs, qui représentent les patriarcats de Rome, de Constantinople, d'Alexandrie, d'Antioche et de Jérusalem, dans l'ordre où ils sont marqués. On les appelle quelquefois *patriarchies*, à cause de cela.

PATRONS.— La connaissance des patrons soit des églises cathédrales ou autres, soit des corporations d'arts ou de métiers, soit des royaumes et des villes, intéresse vivement l'archéologie. Elle y trouve un guide sûr pour un grand nombre d'appréciations, et des renseignements pour la détermination de l'âge des monuments et des styles d'architecture. Dans la description sommaire que nous avons donnée, à l'article CATHÉDRALE, de toutes les cathédrales de France, nous en avons indiqué le vocable ou le patron. Nous placerons ici 1° le tableau des cathédrales actuelles, avec leur patron; 2° les patrons des arts et métiers au moyen âge; 3° les patrons des contrées, provinces et villes principales de l'Europe.

I.

Cathédrales de France, avec leurs patrons.

Agen	— S. Etienne.
Aire	— S. Jean-Baptiste.
Aix	— S. Sauveur.
Ajaccio	— S. Euphrase.
Albi	— Ste Cécile.
Alger	— S. Philippe, apôtre.
Amiens	— Notre-Dame.
Angers	— S. Maurice.
Angoulême	— S. Pierre.
Arras	— Notre-Dame et saint Waast.
Auch	— S. Marie.
Autun	— S. Lazare.
Avignon	— Notre-Dame-des Dons.
Bayeux	— Notre-Dame.
Bayonne	— Notre-Dame.
Beauvais	— S. Pierre.
Belley	— S. Jean-Baptiste.
Besançon	— S. Jean-Baptiste et S. Etienne.
Blois	— S. Louis, roi de France.
Bordeaux	— S. André, apôtre.
Bourges	— S. Etienne.
Cahors	— S. Etienne.
Cambray	— Notre-Dame.
Carcassonne	— S. Michel.
Châlons-sur-Marne	— S. Etienne.
Chartres	— Notre-Dame.
Clermont	— Notre-Dame.
Coutances	— Notre-Dame.
Digne	— Notre-Dame et saint Jérôme.
Dijon	— S. Bénigne.
Dreux	— Notre-Dame.
Fréjus	— Notre-Dame.
Gap	— Notre-Dame et saint Arnoult.
Grenoble	— Notre-Dame
Langres	— S. Mammès.
Limoges	— S. Etienne.
Luçon	— Notre-Dame.
Lyon	— S Jean-Baptiste.
Mans (Le)	— Sts Gervais et Protais, S. Julien.
Marseille	— Notre-Dame-la-Major.
Meaux	— S. Etienne.
Mende	— Notre-Dame et saint Privat.
Metz	— S. Etienne.
Montauban	— Notre-Dame.
Montpellier	— S. Pierre.
Moulins	— Notre-Dame.
Nancy	— Notre-Dame.
Nantes	— S. Pierre et S. Paul.
Nevers	— S. Cyr.
Nîmes	— Notre-Dame.
Orléans	— Ste Croix.
Pamiers	— S. Antonin.
Paris	— Notre-Dame.
Périgueux	— S. Front.
Perpignan	— S. Jean-Baptiste.
Poitiers	— S. Pierre.
Puy (Le)	— Notre-Dame.
Quimper	— S. Corentin.
Reims	— Notre-Dame.
Rennes	— S. Pierre.
Rochelle (La)	— S. Louis.
Rodez	— Notre-Dame.
Rouen	— Notre-Dame
Saint-Brieuc	— S. Etienne et S. Brieuc.
Saint-Claude	— S. Pierre et S. Martin.
Saint-Diez	— S. Diez ou Deodatus.
Saint-Flour	— S. Flour.
Séez	— Notre-Dame
Sens	— S. Etienne.
Soissons	— Sts Gervais et Protais.
Strasbourg	— Notre-Dame.
Tarbes	— Notre-Dame.
Toulouse	— S. Etienne.
Tours	— S. Maurice et S. Gatien.
Troyes	— S. Pierre et S. Paul.
Tulle	— S. Martin.
Valence	— S. Apollinaire.
Vannes	— S. Pierre.
Verdun	— Notre-Dame.

Versailles	— S. Louis.
Viviers	— S. Vincent.

II.

Patrons des arts, métiers et professions.

Archers	— S. Sébastien, martyr.
Boulangers	— S. Honoré, év.
Brasseurs	— S. Adrien, mart.
Charpentiers et menuisiers	— S. Joseph.
Ecoliers	— S. Nicolas.
—	— Ste Ursule.
Cuisiniers	— S. Laurent.
Artilleurs et fabricants de pièces de feux d'artifice	— Ste Barbe.
Jardiniers	— S. Urbain de Langres.
—	— S. Fiacre.
Vitriers	— S. Jacques Allemand.
Orfévres	— S. Dunstan, év.
—	— S. Eloi, év.
Valets et palefreniers	— Ste Anne.
Cavaliers	— S. Georges, mart.
Chasseurs	— S. Eustache.
—	— S. Hubert.
Laboureurs	— S. Walstan.
—	— S. Isidore.
Aubergistes ou hôteliers	— S. Théodote, mart.
Avocats	— S. Yves.
Forgerons, serruriers	S. Eloi.
—	—
Meuniers	— S. Arnold.
Faucheurs et moissonneurs	— S. Walstan.
Musiciens	— Ste Cécile.
Navigateurs et marins	— S. Nicolas.
—	— S. Christophe.
—	— S. Pierre Gonzalès ou Elme.
Peintres	— S. Luc.
—	— S. Lazare.
Paysans	— Ste. Lucie.
Philosophes	— Ste Catherine.
Médecins	— S. Côme et S. Damien.
—	— S. Pantaléon.
Selliers	— S. Gualfard.
Bergers	— S. Wendelin.
—	— Ste Néomaye.
—	— S. Drugo ou Dreux.
Cordonniers	— S. Crépin et S. Crépinien.
Militaires	— S. Georges.
Etudiants	— S. Jérôme.
—	— S. Laurent.
—	— S. Mathurin.
—	— Ste Marie-Madeleine.
—	— Ste Catherine.
—	— S. Grégoire le Grand.
Tailleurs	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Homobonus.
Théologiens	— S. Augustin.
—	— S. Thomas d'Aquin.
Voyageurs	— S. Julien l'Hospitalier.
Blanchisseuses	— Ste Hunna.
—	— S. Lidoire
Tisserands	— S. Crépin et S Crépinien.
Bouchers	— S. Antoine, abbé.
Bourreliers	— S. Eloi.
Cabaretiers	— S. Laurent.
Cardeurs	— Ste Marie-Madeleine
—	— S. Blaise.
Carrossiers	— S. Eloi.
Chandeliers.	— La Purification de la sainte Vierge, dite la Chandeleur.
Chapeliers	— S. Jacques.
Charcutiers	— S. Antoine, abbé.
Charrons	— Ste Catherine.
Chirurgiens	— S. Côme et S. Damien.
Confiseurs	— La Purification.
Corroyeurs	— S. Simon et S. Jude.
Couvreurs	— L'Ascension de N. S.
Drapiers	— S. Blaise.
Enfants	— Les saints Innocents.
Entrepreneurs de bâtiments	— Les Quatre saints Couronnés : Sévère, Sévérien, Carpophore et Victorius, martyrs sous Dioclétien.
Eperonniers	— S. Gilles.
Epiciers	— La Purification.
Faïenciers	— S. Antoine de Padoue.
Femmes mariées	— Ste Barbe.
Ferblantiers	— S. Eloi.
Filles	— Ste Catherine.
Fripiers	— S. Maurice.
Grènetiers	— S. Antoine.
Imprimeurs	— S. Jean Porte-Latine.
Lanterniers	— S. Clair.
Lavandiers	— S. Blanchard ou S. Blanc.
Libraires	— S. Jean l'Evangéliste
Maçons	— Les Quatre Couronnés.
Maîtres d'armes	— S. Michel.
Maquignons	— S. Louis.
Maréchaux ferrants	— S. Eloi.
Ménétriers	— S. Genès.
Menuisiers	— Ste Anne.
Meuniers	— S. Martin.
Nattiers	— La Nativité.
Notaires	— S. Jean Porte-Latine.
Papetiers	— *Id.*
Pâtissiers	— S. Michel.
Paveurs	— S. Roch
Peigniers ou fabricants de peignes	— Ste Anne.
Perruquiers	— S. Louis.
Pharmaciens	— S. Côme et S. Damien.
Plâtriers	— Les Quatre Couronnés.
Serruriers	— S. Pierre ès-Liens.
Tanneurs	— S. Simon et S. Jude.

Tonneliers — Ste Marie-Madeleine.
Tourneurs — Ste Anne.
Vanniers — S. Antoine.
Vignerons — S. Vincent.
Vinaigriers — S. Vincent.

La liste des patrons qui précède est extraite en partie du livre *Emblems of saints* de M. Husenbeth, et en partie d'un ouvrage de M. Peignot, intitulé : *Prædicatoriana*.

On peut consulter sur le même sujet Fabricius, *Bibliotheca antiquaria*, pag. 364-366.— Radowitz, *Ikonographia der Heiligen*, pag. 70. —Giobertus Voetius, *Dissertatio de patronibus*, tom. III, pag. 415 ; *Historia sacrarum imaginum*, auctore D. Molano, à la table des matières.

III.

Patrons des contrées et villes principales de l'Europe.

Aix en Provence — S. Maximin.
Alcala — Ste Jucunda, v. m.
— — S. Juste et S. Pasteur, MM.
— — S. Asturius.
— — S. Didacus.
Amarante — S. Amarante.
Amiens — S. Jean-Baptiste.
Ancône — S. Cyriaque.
Angers — S. Maurice.
— — S. Aubin, martyr.
— — S. René.
Angleterre — Ste vierge Marie.
Aquilée — S. Hermagoras.
Arezzo — S. Donat.
Arles — S. Trophyme.
Arras — S. Waast.
Ascoli — S. Emidius.
Asti — S. Secundus.
Asturies — S. Ephrem.
Augsbourg — Ste Vierge Marie.
— — S. Ulric.
— — Ste Afra, m.
Autun — S. Lazare.
Auxerre — Ste Euphémie.
— — S. Justin.
Avignon — S. Jean-Baptiste.
— — S. Benezet.
Avranches — S. André, apôtre.
Bacharach — S. Werner.
Baden — S. Pierre, apôtre.
Badajoz. — S. Vincent, martyr.
— — S. Maur, abbé.
Bamberg (évêché) — S. Henri et Ste Cunégonde.
— ville — Ste vierge Marie.
Barcelonne — Ste Eulalie.
— — S. Sévère.
— — S. Œtherius.
— — S. Pacien.
— — Ste Matrone.
— — S. Oldegaris.
— — S. Candide.
— — S. Savin.
Bâle (évêché) — S. Ursin.
— ville — La Ste vierge Marie.
Batenbourg — S. Victorin.
Bavière — Ste vierge Marie.
— St Georges.
Bayonne — S. Léon, pape.
Beauvais — S. Lucien.
Berg — S. Michel.
— — S. Martin.
— — S. Oswald.
Bergen — S. Pancrace
Berlin — S. Paul, ap.
Besançon — S. Jean-Baptiste.
— — S. Lin.
Biscaye — S. Ignace.
Blois — La Ste vierge Marie.
Bohême — S. Norbert.
— — S. Wenzel.
— — S. Jean Népomucène.
— — S. Adalbert.
— — S. Cyrille et S. Méthodius.
— — S. Côme et S. Damien.
— — Ste Ludmilla.
— — S. Procope.
Bologne — S. Pétrone.
— — S. Dominique.
— — S. François.
— — S. Benoît.
— — S. Proculus.
— — S. Eloi.
Bordeaux — S. André, ap.
— — S. Martial.
— — S. Gilbert.
— — S. Delphin ou Dauphin.
Boulogne — S. Joseph.
Bourges — S. Etienne.
— — S. Ursin.
Bozzolo — S. Exupère.
Brabant — S. Pierre.
— — S. Philippe.
— — S. André.
Brague — S. Léonce.
— — S. Ovide.
— — S. Autbert.
— — S. Apollonius.
— — S. Martin.
Brandebourg — S. Jean-Baptiste.
Brissach — S. Etienne.
Brême — S. Anschaire.
— — S. Pierre.
— — S. Willehad
Brescia — S. Faustin.
— — S. Apollonius.
Breslau (évêché) — S. Jean-Baptiste.
— ville — S. Wenzel, martyr.
S.-Brieuc — S. Brieuc.
Bruges — S. Donatien.
Brunswich (Maison de) — S. André, ap.
— ville — Ste Anne.
— — S. Christophe.
Bruxelles — S. Michel.
— — Ste Gudule.
Bourgogne — S. André, ap.
Burgos — Ste Julienne, vierge.
— — Ste Radegonde.
— — Ste Victoire.
— — S. Adelelm.
Cadix — Ste Suzanne.
— — Ste Marthe.

—	— S. Servant.
Cahors	— S. Genoulph.
—	— S. Etienne.
Calahorra	— S. Emetherius.
Camerino	— S. Venance.
Cambrai	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Maximilien.
Canaries (îles)	— S. Avit.
Cantorbéry	— S. Anselme.
Carinthie	— S. Léopold.
—	— S. Rupert.
Carthagène	— Ste Charitina.
—	— S. Hippolyte.
—	— S. Adelhard.
—	— S. Fulgence.
—	— S. Modeste.
—	— Ste Candide.
Casale	— S. Evasius.
Castro	— S. Savin.
Castiglione	— Ste vierge Marie.
—	— S. Antonin.
—	— S. François d'Assise.
—	— S. Germinien.
Châlons-sur-Marne	— Ste vierge Marie.
—	— S. Etienne.
—	— S. Memmie.
Châlon-sur-Saône.	— S. Vincent.
—	— S. Marcel.
Chartres	— Ste vierge Marie.
—	— S. Savinien.
Chester	— Ste Wareburge, v. abb.
Clermont	— Ste vierge Marie.
—	— S. Apollinaire.
—	— S. Sidoine.
Clèves	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Martin.
Coblentz	— S. Castor.
Coïmbre	— S. Othon.
—	— S. Berard.
Coire (évêché)	— Ste vierge Marie.
— ville	— S. Lucius, roi et m.
Colmar	— S. Martin.
Cologne (archev.)	— S. Pierre, ap.
— ville	— Les trois rois mages.
—	— S. Géréon.
Conques	— S. Julien.
Constance	— S. Conrad.
—	— S. Pélage.
Compostelle	— S. Jacques le Majeur.
Corbach	— S. Kilian.
Cordoue	— S. Dominique.
—	— Ste Eugénie.
—	— S. Euloge.
—	— Ste Colombe.
—	— S. Faust.
—	— S. Loup.
—	— S. Narcisse.
—	— S. Valérien.
—	— S. Rodéric.
Correggio	— S. Quirinus.
Derby	— S. Alemond.
Dijon	— S. Bénigne.
Dortmonde	— S. Reinold.
Durham	— S. Cuthbert.
Eichstadt	— Ste vierge Marie.
—	— Ste Walburge.
—	— S. Willibald.
Elvire	— S. Libérat.

Espagne	— S. Jacques le Majeur.
—	— S. Michel.
—	— S. Georges.
—	— S. Thomas de Cantorbéry.
—	— S. Edouard.
Evreux	— S. Taurin.
Faenza	— S. Novellonnius.
Ferrare	— S. Germinien.
—	— S. Georges.
—	— S. Maurelius.
—	— S. Prosper.
—	— S. Théodore.
Florence	— S. Jean-Baptiste.
Foligno	— S. Félicien.
Forli	— S. Mercurial.
Franconie	— S. Kilian.
Francfort	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Paul, ap.
France	— Ste vierge Marie.
—	— S. Michel.
—	— S. Denis.
Fribourg en Brisgaw	— S. Alexandre
Fribourg en Suisse	— S. Nicolas.
Fréjus	— S. Léonce.
Frise	— S. Corbinien.
Fulde	— S. Gall.
Gand	— S. Jean-Baptiste
—	— S. Donatien.
Girone	— S. Lambert.
—	— S. Genoulph.
—	— S. Dalmace.
Gœttingue	— Ste vierge Marie.
Grenade	— S. Grégoire le Grand.
—	— S. Jean-de-Dieu.
—	— S. Anastase.
—	— S. Cécilius.
—	— S. Libérat.
Grenoble	— S. Hugues.
Groningue	— S. Jean-Baptiste.
Guastalla	— Ste vierge Marie.
—	— Ste Barbe.
—	— S. Charles.
Gubbio	— S. Ubald.
Halberstadt	— S. Etienne.
Hambourg	— Ste vierge Marie.
—	— S. Pierre, ap.
Hameln	— Ste vierge Marie.
—	— S. Boniface.
Hanovre	— Ste vierge Marie.
Hatzfeld	— *Id.*
Héreford	— *Id.*
Hildesheim	— *Id.*
—	— S. Antoine de Padoue.
Holstein	— S. André, ap.
Horn	— S. Martin.
Hongrie	— Ste vierge Marie.
—	— S. Ladislas.
Jaen	— Ste Lumbrosa.
—	— S. Facundus.
—	— S. Salomon.
Ingolstadt	— S. Jean-Baptiste.
Irlande	— S. Patrice.
Juliers	— S. Gilles.
—	— S. Hubert.
Langres	— S. Just et S. Pasteur.
—	— S. Mammès.
—	— S. Dizier.

Laon — S. Genebaud.
Lausanne — Ste vierge Marie.
Leybach — S. Nicolas.
Leipsick — S. Jean-Baptiste.
Léon — S. Isidore.
— — S. Pélage.
— — S. Servant.
— — S. Ramir.
— — S. Claude.
Leyde — S. Pancrace.
Limoges — S. Etienne.
— — S. Martial.
Lisbonne — S. Adrien.
— — S. Vincent.
— — Ste Aucta.
— — Ste Natalie.
Lorraine — S. Etienne.
Lucques — S. Martin.
Lubec — S. Jean-Baptiste.
Lucerne — S. Léger.
Lunebourg — S. Jean-Baptiste.
Luxembourg — S. Pierre.
— — S. Philippe.
— — S. André.
Lyon — S. Jean-Baptiste.
— — S. Potin.
— — S. Irénée.
Macerata — S. Julien.
Macon — S. Gervais et S. Protais.
Madrid — S. Dominique.
— — S. Eustache.
— — S. Guillaume.
— — S. Isidore.
— — S. Victor.
— — S. Jucundus.
— — S. Sabin ou Savin.
— — S. Vitalien.
— — S. Valère.
Magdebourg — S. Maurice.
Malaga — S. Patrice.
Malo (S.) — S. Malo.
Malte — S. Jean-Baptiste.
Mans (Le) — S. Julien.
Mansfeld — S. Georges.
Mantoue — Ste vierge Marie.
— — S. Louis de Gonzague.
— — S. Anselme.
— — Ste Barbe.
— — S. Georges.
— — S. Longin.
Marin (S.) — S. Marin.
Marseille — S. Lazare.
— — Ste Marie-Madeleine.
Maestricht — S. Servat.
Maubeuge — Ste Aldégonde.
Meaux — S. Sainctin.
Metz — S. Arnoul.
— — S. Clément.
— — S. Etienne.
Mecklenbourg — S. Jean évang.
Mérida — Ste Eulalie.
— — S. Renovat.
— — Ste Lucrèce.
— — S. Hermogène.
Mersebourg — S. Laurent.
Milan — S. Ambroise.
— — S. Gervais.

Minden — S. André.
Mirandolo — Ste Agathe.
— — S. Alexandre.
— — S. Antonin.
— — S. François.
— — S. Possidonius.
Modène — La Ste vierge Marie.
— — S. Germinien.
Mons — S. Benoît.
— — Ste Waltrude.
Montauban — S. Théodat.
Montpellier — S. Pierre.
— — S. Roch.
Montferrat — S. Jean-Baptiste.
— — S. Théodore.
Moscou — S. Nicolas.
Munster — S. Ludger.
Munster (évêché), — S. Paul.
Nantes — S. Pierre et S. Paul,
Naples — S. Janvier.
Narbonne — S. Just et S. Pasteur.
Navarre — S. François Xavier.
— — S. Raymond.
Nevers — S. Gervais et S. Protais.
— — S. Cyr.
Nivelles — Ste Gertrude.
Nordlingue — S. Jean-Baptiste.
Noyon — S. Eloi.
— — S. Médard.
Nuremberg — S. Laurent.
— — S. Sébald.
Oldenbourg — Ste vierge Marie.
Olmutz — *Id.*
Omer (S.) — S. Omer.
Oppenheim — S. Jean-Baptiste
Orléans — S. Aignan.
Orviette — S. Pierre.
Osnabrück — S. Paul, ap.
Oxford — Ste Frideswide.
Paderborn — Ste vierge Marie.
— — S. Liboire.
Padoue — S. Antoine de Padoue.
— — S. Daniel.
Palence — S. Antolin.
Pampelune — S. Firmin.
— — S. Sophronius.
— — S. Delphin.
— — S. Victor.
Paris — S. Romain.
— — S. Geneviève.
Parme — S. Hilaire.
— — S. Jean-Baptiste.
— — S. Thomas.
— — S. Vital.
Passau (évêché) — S. Etienne.
Pavie — S. Cyr.
Périgueux — S. Etienne et S. Front.
Perpignan — S. Honoré ou Honorat.
Pesaro — Ste vierge Marie.
— — S. André, ap.
— — S. Antoine, abbé.
— — Ste Hélène, impér.
— — S. Térence.
Piémont — S. Bénigne.
— — S. Georges.
Pise — Ste vierge Marie.

Plaisance	— S. Antoine.
—	— Ste Justine.
—	— S. Donat.
Poitiers	— S. Hilaire.
Pologne	— S. Stanislas.
Poméranie	— Ste vierge Marie.
—	— S. Othon.
Portugal	— S. Thomas, ap.
Prusse	— Ste vierge Marie.
—	— S. Adalbert.
Raguse	— S. Blaise.
Rennes	— S. Moderan.
Reims	— S. Remi.
Rhodes	— S. Amand.
Rimini	— S. Julien.
Riom	— S. Amable.
Rome	— S. Pierre et S. Paul.
Rotterdam	— S. Laurent.
—	— S. Nicaise.
Rouen	— S. Maclou.
Russie	— S. André, ap.
—	— S. Nicolas.
—	— S. Wladimir
Saintes	— S. Eutrope.
Salamanque	— S. Côme et S. Damien.
Saluces	— S. Constance.
Salzbourg	— S. Rupert.
—	— S. Virgile.
Saragosse	— S. Isidore.
—	— S. Maxime ou Mexme.
—	— S. Paul, ap.
—	— S. Valère
—	— S. Pierre d'Arbueso.
—	— S. Théodore.
Savone	— Ste vierge Marie
Savoie	— *Id.*
—	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Théodore.
Saxe	— S. Vitus.
Suisse	— S. Martin.
Ecosse	— S. André.
—	— Ste Marguerite.
Ségovie	— S. Fructueux.
Senlis	— S. Proculus.
Sens	— S. Savinien.
Séville	— Ste Bibiane.
—	— S. Callixte.
—	— S. Félix.
—	— S. Narcisse.
—	— S. Flavin.
—	— S. Picque.
—	— S. Séverin.
—	— S. Florent.
—	— S. Léandre.
Sicile	— Ste vierge Marie.
—	— S. Vitus.
—	— Ste Rosalie.
Sienne	— Ste vierge Marie.
Sion	— S. Théodule.
Soissons	— S. Gervais.
Sorrento	— S. Antonin.
Spire	— S. Etienne.
Stettin	— Ste vierge Marie.
Strasbourg	— *Id.*
—	— Ste Othilie, abb.
Souabe	— S. Conrad.
Suède	— Ste Brigitte.
Tarragone	— S. Fructueux.
—	— Ste Thècle
—	— Ste Colombane.
—	— S. Ascaire.
—	— S. Damase.
Térouanne	— S. Omer.
Thann	— S. Théobald ou Thibauld.
Thuringe	— Ste Elisabeth.
—	— S. Boniface.
Tolède	— S. Honoré.
—	— S. Ildefonse.
—	— Ste Lucie.
—	— Ste Léocadie.
—	— S. Raymond.
—	— S. Paterne.
—	— S. Julien.
—	— S. Fulgence.
—	— S. Delphin.
—	— S. Vital.
Tortosa	— Ste Marcienne.
—	— S. Rufus.
—	— Ste Cordula.
Toulon	— S. Honoré.
Toulouse	— S. Etienne.
—	— S. Saturnin.
Tours	— S. Martin.
—	— S. Gatien.
Trieste	— S. Just.
Troyes	— S. Amatre ou Amator.
—	— S. Loup.
Ulm	— S. Georges.
Unterwalden	— S. Martin.
Uri	— S. Martin.
Utrecht	— S. David.
—	— S. Jean-Baptiste.
—	— S. Martin.
Valence	— S. Apollinaire.
Valencia	— S. Eugène.
Valenciennes	— S. Gernon.
Valladolid	— S. Paul, ap.
Vence	— S. Eusèbe.
Venise	— S. Marc.
—	— Ste Justine.
—	— S. Théodore.
Vérone	— S. Zénon.
Vittoria	— S. Formerius.
Westphalie	— S. Joseph.
Wismar	— S. Laurent.
Worms	— S. Pierre.
Wurzbourg	— S. Kilian.
Ypres	— S. Martin.
Zamora	— Ste Colombe.
—	— S. Ildefonse.
—	— S. Paterne.
Zug	— S. Oswald.
Zurich	— S. Exuperantius.
—	— S. Félix.
—	— Ste Règle.
Zwol	— S. Michel.

Ce catalogue est extrait du livre de M. Husenbeth, écrit en anglais, et que j'ai traduit pour le *Dictionnaire d'Archéologie*. M. Husenbeth l'a emprunté en grande partie à l'ouvrage du colonel Radowitz, cité plus haut.

PATTES. — *Voy.* Empattement.

PAVÉS des églises. — I. De riches pavés, composés de compartiments en marbre de diverses couleurs, de mosaïques en matiè-

res dures et en émail, de pierres profondément gravées et rehaussées de mastics colorés, formèrent une partie importante de la décoration intérieure des basiliques chrétiennes. Dans les premiers siècles de l'Eglise, les pavés étaient ordinairement établis de la même manière que ceux des temples du paganisme; de larges tablettes de marbre composaient des compartiments étendus, qui s'alignaient avec les colonnes de la nef et les points principaux de l'édifice. Dans la partie ancienne de l'église de Saint-Laurent hors des murs, à Rome, une fouille exécutée en 1822 mit à découvert le pavement primitif, composé exactement comme ceux des temples antiques de la Concorde et de Jupiter-Tonnant, au pied du Capitole, du temple de Vénus et de Rome, auprès du Colisée.

A ce pavement simple et dont les réparations étaient faciles, succéda *l'opus Alexandrinum*, qui, selon quelques auteurs, fut importé de l'Egypte, et dont l'invention est attribuée par d'autres au règne d'Alexandre-Sévère. Il était composé de cercles ou de carrés en porphyre rouge et vert, encadrés de compartiments de très-petites dimensions, taillés en triangles, en losanges, ou en ovales, etc., le tout établi dans un mortier de chaux et de pouzzolane très-dur. Ces figures géométriques découpées dans du marbre blanc ou jaune, et dans des brèches de toutes couleurs, se liaient aux porphyres qui formaient les combinaisons principales, et, par leur opposition, en relevaient les tons brillants, de manière à donner à tout l'ensemble du pavé l'aspect d'un riche tapis. La plupart des anciennes églises de l'Italie possèdent encore de ces belles mosaïques. Ce système de pavement se répandit dans toute la chrétienté : on en voit des restes à Constantinople et dans la Grèce, particulièrement à Patras; il se maintint jusqu'au XII^e siècle : quelques églises du Rhin en ont conservé des traces, ainsi que la chapelle primitive de Saint-Bertin, à Saint-Omer, découverte depuis peu d'années.

Ce genre de mosaïque n'excluait pas les représentations d'hommes ou d'animaux, d'attributs ou d'armoiries; le pavé de la grande nef ajoutée à l'église primitive de Saint-Laurent hors des Murs par Adrien I^{er}, présente un guerrier à cheval et portant son étendard; sur celui de la belle basilique de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, sont figurées les armes des papes qui le firent établir ou restaurer.

Il est probable que la mosaïque de Sainte-Sophie, à Constantinople, avait été construite en *opus Alexandrinum*, pour que sa richesse répondît à celle du temple; Justinien y avait fait représenter les fleuves du paradis se dirigeant vers les quatre points cardinaux; des cerfs et des oiseaux venaient se désaltérer dans ces fleuves.

Une autre mosaïque, exécutée par les premiers chrétiens, était l'imitation exacte de celle que les Romains fabriquaient pour leurs maisons et pour quelques parties réservées de leurs édifices publics. Composée de petits cubes en marbre de diverses couleurs et de la même dimension que ceux que l'on employait dans les peintures des murailles, elle n'offrait de différences avec ces dernières que par la matière, l'émail étant préféré pour les mosaïques au-dessus du sol. La plus ancienne mosaïque que l'on puisse citer est dans l'église souterraine de Saint-Martin des Monts, à Rome, qui est attribuée à Constantin. De petits cubes en marbre blanc, d'un centimètre de côté, forment des carrés de 32 centimètres environ. Ils sont séparés les uns des autres par de larges bandes noires composées de cubes de la même dimension que les premiers.

Jusqu'au XII^e siècle, on exécuta des pavés en mosaïque dans ce second système, et on ne se borna point à la représentation de compartiments et de lignes. Des sujets de toute nature, puisés dans l'histoire sacrée, des zodiaques, des fleurs, des animaux furent reproduits par ce procédé. On voit, à Lyon et sur le Rhin, plus d'un exemple de ces mosaïques, dans lesquelles, au moyen âge, on introduisit des cubes en émail mêlés aux matières dures ; l'église de Saint-Denis possède encore un fragment de pavé dont les matières sont ainsi combinées.

Aux XII^e et XIII^e siècles, les porphyres et les marbres devenant fort rares, on dut aviser au moyen de les remplacer ; le liais dur, taillé en larges tables, fut enrichi par la gravure. C'est alors qu'on représenta, sur le lieu même où ils avaient reçu la sépulture, les chevaliers et leurs dames, les moines et les religieuses, les évêques et les clercs; des mastics de bitume coloré en rouge, en brun, en vert, furent coulés dans ces entailles de grandes dimensions, pour varier l'effet général du pavé et rappeler, autant que possible, les riches matières dont le fréquent emploi avait fait disparaître les carrières.

Indépendamment des personnages historiques, les nouveaux procédés présentèrent de belles combinaisons d'ornements, d'animaux, de fleurs; on en voit un beau reste à l'église cathédrale de Saint-Omer ; les magasins de l'église royale de Saint-Denis présentent encore quelques fragments d'un charmant pavé ainsi rehaussé par le mastic de couleur.

Les liais durs sont devenus fort rares, quelques localités présentent encore des matériaux qui pourraient leur être substitués avantageusement. A Creteil, il y a un banc de liais, dit banc de Frotin, propre au pavement. On vient de découvrir, aux environs de Fontainebleau, une pierre fine et compacte qu'on peut employer avec avantage.

Enfin, la terre cuite vernissée fut mise en œuvre dans le moyen âge pour l'exécution des pavés d'église. Dès le XII^e siècle on en fit usage. L'église de Saint-Denis, si riche en fragments et en souvenirs archéologiques, présentait des chapelles entièrement pavées par ce procédé ; on retrouve encore, dans les magasins, de nombreux compartiments en

terre vernissée sur lesquels sont peints, en émai, des ornements très-anciens et qu'on peut attribuer à l'époque de Suger.

Les spoliations de 1793 firent disparaître de cette église de grandes plaques de métal qui couvraient une partie du sol auprès des sépultures de Philippe-Auguste et de plusieurs autres princes.

Voy. Carreaux.

II.

Il serait difficile de prendre une idée plus complète et plus exacte des beaux carrelages d'ornementation du moyen âge qu'en lisant le passage suivant, tiré de l'*Histoire de la ville, cité et université de Reims*, par dom Marlot, tom. II, pag. 542 et suiv.

« L'ingénieuse fabrique du pavé de la mesme église Saint-Remi, mérite que nous rapportions icy la description que le sieur Bergier en a faite, dans son livre des « Grands Chemins de l'Empire, » et que je trouve avoir esté faite commencée par le trésorier Wido, l'an 1090, trente ans après la réparation du bastiment. Cet excellent pavé, de marqueterie et à la mosaïque, remplit le chœur d'un bout à l'autre, et est assemblé de petites pierres de marbre, les unes en leurs couleurs naturelles, et les autres teintes et esmaillées, si bien rangées et mastiquées ensemble, qu'elles représentent une infinité de figures comme faites au pinceau. Dès l'entrée du chœur paroist la figure de David, jouant de la harpe, avec ces mots près de son chef : *Rex David*. Entre la dite figure et l'aigle, se voit un grand quadre, au milieu duquel est l'image et le nom de saint Hiérosme, et autour de lui les figures et les noms de tous les prophètes, apostres et évangélistes, qui sont autheurs de l'Ancien et du Nouveau Testament, chacun ayant son livre figuré près de soy et denommé par son nom : les uns représentés en forme de livre clos, les autres en volume roulé à l'antique, et tellement parsemés par le dit quadre, que les autheurs du Nouveau Testament, avec leurs livres, en tiennent le milieu, et ceux de l'Ancien les extrémités.

« Au côté droit du dit chœur sont quatre quarrés séparés l'un de l'autre par petits intervalles : au premier sont les figures des quatre fleuves du paradis terrestre, représentés par des hommes versant de l'eau de certaines cruches qu'ils tiennent sur leurs bras, et désignés de ces quatre noms : *Tigris, Euphrate, Géhon et Fison*. Ces quatre figures occupent les quatre coins dudit quarré, au milieu duquel paroist une femme nue, qui tient une rame, et est assise sur un dauphin, avec ces mots : *Terra Mare*. Le second quarré est rempli d'un simple rameau avec ses feuillages; le troisième représente en ses encoignures les quatre saisons de l'année, avec leurs noms : *Ver, Æstas, Autumnus, Hyems ;* et, au milieu, un homme assis sur un fleuve, avec ce nom : *Orbis terræ*. Dans le quatrième sont représentés les sept arts libéraux, dont les figures sont, pour la plus part, cachées et couvertes de chaires (stalles) des religieux ; on y voit néantmoins encore à descouvert ces deux mots : *Septem Artes*.

« Au costé senestre est un grand quadrangle, dont la longueur est double à la largeur, et contient deux bandes larges arrondies en cercle, égales l'une à l'autre, et se touchant l'une à l'autre par leur convexité ; dans la première bande sont figurés les douze mois de l'année, et dans la seconde les douze figures du zodiaque, au milieu, et comme au centre de la première bande, on voit la figure de Moyse, assis en une chaire, et soutenant un ange sur l'un de ses genoux, avec ces mots à l'entour :

. . . . . *Lex Mosique figuras*
. . . . . *Monstrant hi proceres.*

Le reste ne peut se lire, estant caché sous les chaires des religieux, comme aussi sont les figures de la Justice, de la Force, de la Tempérance, et celles de l'Orient, de l'Occident et Septentrion ; ce que l'on juge par la figure encore apparente de la Prudence, faite en femme, tenant un serpent et désignée par ce mot : *Prudentia*, et par celle d'un homme représentant le Midi, avec ce mot : *Meridies*.

« Au milieu de la bande des douze figures sont représentées les deux Ourses, marquées de leurs estoiles, l'une ayant la queue du costé que l'autre a la teste, en la mesme façon qu'on les voit dépeintes sur les globes célestes. Toutes ces figures sont faites de pièces peintes à la mosaïque, dans un champ jaune de mesme ouvrage, dont les plus gros pavés n'excèdent pas la largeur de l'ongle, excepté une seule tombe blanche et noire, et quelques pièces rondes de jaspe, les unes purpurines, et les autres ondées de diverses couleurs, qui y sont appliquées dans certains compartiments faits de pièces de marbre, comme pierres précieuses enchâssées en un anneau. De là, montant deux pas, et tirant au grand autel, se voit une autre sorte de pavé de petites pièces de marbre, divisées en beaux compartiments de marqueterie ; et, sur les degrés de l'autel, le Sacrifice d'Abraham, l'Echelle de Jacob, et autres histoires de l'Ancien Testament, faites de mesme genre d'ouvrage, et figuratives du saint sacrement de l'autel. Le quadre qui est à l'entrée de la première chaire, à la veue de l'abbé, derrière l'horloge, est la Sapience, assise en un thrône, tenant de la droite un baston pointu par bas, touchant des personnages couchés à ses pieds, comme les excitant à leur devoir, qui semblent estre l'Ignorance et la Paresse, avec la devise audessus en deux vers :

. . . *Septem per partes dividet artes,*
Estque sui juris hoc designare figuris,

pour ce qu'elle tient de la gauche une sphère.

« Au reste, l'église de Saint-Remi n'est pas seule enrichie de cette sorte de pavé, mais encore celle de Saint-Pierre-aux-Nones, et de Saint-Simphorian de Reims (deux églises totalement détruites), dont la gen-

tillesse pourrait mériter cet éloge, si on s'estait estudié à les conserver

... Varias ubi picta per artes
Gaudet humus, superantque novas asarota figuras.

« Pline, en son *Histoire naturelle*, dit que ces sortes de pavés estaient appelés *asarotes* en grec, comme qui dirait en latin *non verrenda*, en français *non balayables*, d'autant que c'estaient ces pavés faits à la mosaïque de petites pièces rapportées et peintes de diverses figures, qu'un ancien poëte appelle chez Cicéron : *Emblemata vermiculata*, et d'autres : *Opus musivarum*. On tient qu'un Sosius de Pergame en fut le premier inventeur, et qu'il façonnait de ces petites tesselles un nombre d'oiseaux et d'animaux peints de maintes couleurs, et qu'on eut en admiration une colombe, si naïvement représentée, qu'on l'eût crue en vie et beuvant en un bassin ; une autre offusquait l'eau de sa teste, et une troisième semblait se gratter et se mettre à l'abry sur le bord du vaisseau. Ces pavés entrelassés de tant d'artifice commencèrent à Rome lorsque le luxe s'accreut par les dépouilles des provinces ; et dit-on que, pour leur servir de fondement, on mettait dessous force paille, ainsi que remarque Pline en son *Histoire*. Mais comme les chrestiens, pour témoigner le mépris qu'ils faisaient des vanités du monde, employèrent l'or, l'argent et le marbre à la décoration des autels, aussi ont-ils fait servir aucune fois ces sortes de pavés pour relever la somptuosité des églises, particulièrement à Reims, où celui que je viens de décrire est le mieux historié et le plus excellent qui soit en France. »

III.

L'usage des carreaux émaillés fut très-répandu au moyen âge. En Angleterre on en trouve encore de nombreux spécimens. Nous reproduirons ici une note fort curieuse sur ce sujet, publiée dans le *Journal de l'association archéologique de la Grande-Bretagne*, et insérée dans les *Annales archéologiques*, tom. XI, pag. 20.

« Les dessins imprimés sur la surface des carreaux consistent en feuillages gracieux, croix, quatrefeuilles, etc., entremêlés de figures ou autres types d'une grande beauté. On en voit ainsi à Salisbury, Great-Malvern, Landhurst, Stone-Church, dans le comté de Kent ; à Rudford, dans le Gloucestershire ; à Chinnor, dans l'Oxfordshire, etc. Outre les feuillages, on rencontre très-fréquemment les pièces héraldiques, les armes, les mentions des fondateurs et bienfaiteurs des édifices, des rois et des seigneurs ; la rose et la fleur de lis, le lion et l'aigle y sont très-communs. Les monogrammes religieux et les emblèmes, les J H J., la croix, l'agneau, le M, le poisson, les triangles entrelacés, le pélican, le lis, etc., s'y voient souvent, comme à Gloucester, Evesham, Haccombe et en plusieurs autres lieux. Les lettres sont très-rares sur les carreaux; quelquefois elles y sont seules, comme à Beaulieu ; ou bien, presque tout l'alphabet est tracé sur des carreaux de petites dimensions, peut-être dans l'intention de former des légendes lorsque les morceaux sont distribués avec intelligence, les uns à côté des autres. Quelquefois on rencontre des mots complets, des inscriptions, des rébus ; on en voit des exemples à Gloucester, Malvern, etc. On retrouve quelques rares, mais remarquables spécimens de costumes. Des représentations de chevaliers se voient à Tintern, Romsey et Nargam ; mais les plus beaux sont ceux qui proviennent de l'abbaye d'Haughmond, et surtout de Pipewel. Quelquefois l'ornement consiste dans des arcs gothiques, agencés de manière que quatre carreaux forment un élégant quatrefeuilles. On en voit de bons exemples dans l'église de Holy-Cross (Schrewsbury), etc. On rencontre aussi des figures grotesques, des bêtes, des oiseaux ; les plus remarquables de ce genre sont à Saint-Alban, Beaulieu, Evesham, Romsey, Salisbury, Schrewsbury, Kirsktal, etc. Fréquemment le dessin s'étend sur quatre, neuf, seize carreaux, et même sur un plus grand nombre ; il représente alors des cercles, des carrés, des quatrefeuilles, ou des losanges entrelacés, ou bien de grands cercles avec des oiseaux, des chiens, des cerfs, des dragons, ou des figures grotesques avec des espaces remplis de feuillages, comme on en voit à Shrewsbury, à Haugmont, et même à Westminster, Evesham, Chinnor, Holy-Cross, Saint-Alban, Haccombe, etc.

IV.

Le pavé de certaines églises, au moins dans les parties les plus distinguées du monument, fut composé d'un dallage bien plus remarquable encore que les carreaux émaillés. Les dalles de liais étaient gravées au trait et représentaient des sujets plus ou moins compliqués. L'ancien pavé du sanctuaire de saint Nicaise, à Reims, a été publié par M. P. Tarbé, Les traits de la gravure étaient remplis de plomb, et les sujets gravés figuraient les principaux faits de l'Ancien Testament. Les échantillons qui ont échappé à la destruction ont été préservés par hasard et retrouvés dans une cour ou passage conduisant à une écurie.

A quelle époque ces curieuses dalles ont-elles été exécutées ?

Nous avons fait de vaines recherches, dit M. P. Tarbé, pour retrouver le nom de l'artiste auteur de nos dalles, le nom de l'abbé ou de l'archevêque qui en fit les frais. Nous ignorons aussi à quelle date elles furent posées. Elles ont dû être assises de 1263 à 1311, et plus près de 1311 que de 1263. En 1263, quand Hugues Li Bergier mourut, le chœur n'était pas fait. En 1311, année de la mort de Robert de Coucy, l'église n'était pas achevée, mais le chœur était construit. Or, le pavé d'un édifice ne se pose qu'après l'enlèvement des décombres, la sortie des ouvriers, quand il n'y a plus rien à craindre. Cette précaution est de rigueur quand il s'agit d'un dallage de luxe, de pierres amenées de loin, travaillées avec art et établies à grands frais.

Les caractères qui les décorent, dit toujours le même auteur, sont ceux usités sous saint Louis et ses successeurs immédiats. Sur quelques-unes nous trouvons des casques pointus ou à quatre faces, des boucliers taillés en écu, des chevaux de bataille habillés de fer et couverts de longues draperies, qui nous rappellent le sceau de Thibaut, comte de Champagne, et les modes de son temps. C'est donc à la fin du XIII° siècle, ou au commencement du XIV°, que nous fixerons l'entrée de nos dalles dans Saint-Nicaise.

Suivant le récit de Marlot et de Lacourt, l'ensemble du pavé représentait une suite de sujets tirés de l'Ancien Testament, commençant au déluge et finissant avec l'histoire de Daniel. Il se trouve que Saint-Remi possède aujourd'hui la première et la dernière de ces dalles : elles représentent, l'une, Dieu commandant à Noé la construction de l'arche; l'autre, Daniel jeté dans la fosse aux lions.

Il existe encore actuellement quarante-huit dalles du chœur de l'ancienne église de Saint-Nicaise.

Les dalles de Saint-Omer ne sont pas moins curieuses que celles de Reims. Celles qui restent sont de trois espèces : les premières ont 1m 45 de côté ; les secondes, qui ont été regardées comme pierres d'accompagnement, ont en moyenne 0m 88 ; enfin la troisième espèce comprend les petites dalles d'entourage ou de remplissage, qui ont environ 0, 28. En dehors de ces trois catégories, se trouvent de grandes pierres à sujets religieux, ou autres, servant peut-être de centre à une composition d'une partie du pavage. Parmi ces dernières, on remarque la Nativité de Jésus-Christ. On voit encore le Christ mis au tombeau, où se distinguent plusieurs personnages, et qui, complète, devait avoir environ 3m 25 de longueur, sur 1m 60 de hauteur. Cette pierre paraît avoir été donnée par ceux des bourgeois de Saint-Omer qui s'intitulaient : *Frères de la Ghilde* (*Fratres de Gilda*), c'est-à-dire membres de l'union commerciale, connue au moyen âge sous le nom de Ghilde ou Gilde. Enfin le troisième grand sujet, qui, s'il était entier, devait avoir plus de 3m 25 de côté, représente, autour d'un sujet central, plusieurs petites niches à plein cintre, encadrant des personnages qui sont probablement les donateurs dont les noms, dans ce cas, auraient été inscrits sur les bandeaux desdites niches. Plusieurs portent les insignes du pèlerinage : le bourdon, l'escarcelle, les coquilles répandues dans le champ et autour d'eux. Le sujet central manquant complétement, il est impossible de savoir si cette dalle avait été offerte à l'église sous l'invocation d'un saint particulier.

Les dalles de la première catégorie portent presque toutes l'indication qu'elles ont été offertes à saint Omer : ISTUM LAPIDEM DEDIT SANCTO AUDOMARO, ou bien : ISTUM LAPIDEM DEDIT AD HONOREM BEATI AUDOMARI EPISCOPI. Elles offrent en général l'effigie du donateur avec son nom inscrit dans la légende. Plusieurs ont leurs inscription effacées ; mais il est probable qu'elles portaient une dédicace analogue. Elles sont destinées, sauf deux exceptions, à être placées en losanges, et devaient probablement figurer dans un même assemblage ou dans plusieurs compositions établies dans le même système. Parmi ces grandes dalles je compte aussi celles de mêmes dimensions ne portant que des arabesques, mais qui devaient primitivement offrir des légendes, ainsi qu'on en remarque encore des traces ; de même que la dalle dont il reste un fragment, sur lequel on voit écrit : SCVTVM WILELMI CASTELLANI, donnée par un châtelain de Saint-Omer. Cette dernière devait porter trois autres écussons, formant ainsi un tout complet.

Deux dalles de la première catégorie, par leurs dimensions, n'avaient jamais été destinées à être posées diagonalement, mais carrément. Elles représentent également des chevaliers, le bouclier au bras gauche, et au poing la lance munie d'un pennon. L'un deux est remarquable par l'armoirie qu'il porte sur le bouclier. Cette armoirie est un *rais d'escarboucle*, armes de Guillaume Cliton, comte de Flandre, lesquelles armoiries devinrent plus tard celles de l'abbaye de Saint-Bertin. Ces deux dalles devaient faire partie d'un autre système de composition ; on pourrait en composer le centre d'une des chapelles latérales. L'inscription manque à toutes deux.

La seconde catégorie des dalles, regardées comme pierres d'accompagnement, est actuellement très-restreinte, tandis qu'autrefois elle devait être fort nombreuse. Elles représentaient les signes du zodiaque et les travaux des mois de l'année. Trois dalles représentent des arts libéraux : la musique, l'astronomie et l'arithmétique. Il en manque par conséquent quatre pour compléter le nombre de sept arts libéraux connus au moyen âge. Les autres pierres d'accompagnement portaient des arabesques, des animaux fantastiques, des éléphants armés en guerre, etc. Enfin, deux dalles triangulaires représentent la fable de la Cigogne et du Renard.

La troisième espèce de dalles contient toutes les petites pierres carrées sur lesquelles sont sculptés les objets les plus divers ; des arabesques, des rosaces variées à l'infini, des animaux fantastiques ou chimériques dans les positions les plus contraintes et les plus forcées, des chimères, des syrènes, des oiseaux fabuleux, quelquefois des sujets allégoriques. On voit des satyres, des centaures, des griffons, des singes mangeant des pommes, des ânes jouant de la harpe, d'autres animaux jouant de la vielle, des lions, des ours, des éléphants, des chevaux, des oiseaux monstrueux à tête humaine, etc., etc.

On peut consulter sur les dalles de Saint-Omer un ouvrage intéressant de MM. Hermand et Wallet, intitulé : *Notice historique sur les dalles sculptées de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer*. Ce travail a été inséré dans les *Mémoires de la société des antiquaires de la Morinie*. Voyez encore plusieurs articles pu-

bliés par M. Deschamps de Pas, dans les *Annales archéologiques*, tom. X et XI, sous le titre suivant : *Essai sur le pavage des églises.*

V.

Le pavé des églises présente encore à notre examen les grandes dalles ou pierres tombales, gravées, qui remplissaient l'étendue des nefs. *Voy.* Tombales (*Pierres*). Nous avons placé également quelques détails sur les cuivres funéraires sous le même titre.

PÉDICULE. — Le *pédicule*, en général. est une espèce de petit pilier destiné à soutenir un objet que l'on appuie dessus, comme un bénitier des fonts baptismaux, etc.

PEDUM. — Le *pedum* était un bâton recourbé à l'usage des bergers, et que porte en main le *bon Pasteur* dans les peintures des Catacombes. Quelques antiquaires ont cru que le *lituus* ou bâton augural était l'origine de la crosse épiscopale. C'est une erreur : c'est le *pedum* ou bâton pastoral qui doit en être regardé comme le premier modèle. *Voy.* Crosse, Baton.

PEINTURE MURALE. — I. « Il est hors de doute, pour nous servir ici des expressions de M. Emeric David, que jamais, quoi qu'on en ait dit, la peinture ne cessa d'être cultivée chez aucun peuple de l'Occident; que ce ne sont pas seulement des miniatures, mais de vastes tableaux qui furent exécutés parmi nous aux temps de Charlemagne, du roi Robert et de Louis le Jeune; que l'intérieur des églises était couvert, dans tout son contour, de peintures destinées à instruire le peuple et à décorer le monument; que les lois même s'occupaient du maintien de cet usage religieux; que chaque siècle, chaque pays, eut ses artistes, et que la France et l'Allemagne se montrèrent longtemps rivales des provinces où les pontifes romains déployaient leur plus grande magnificence. » Le même auteur, dans un grand nombre d'articles de la *Biographie universelle*, montre, entre vingt exemples, Hugues, moine de Montier-en-Der, peintre et sculpteur du xᵉ siècle, chargé par Giboin, évêque de Châlons-sur-Marne, de renouveler les peintures de sa cathédrale, effacées par l'effet du temps, *ad renovanda opera suæ ecclesiæ quæ erant obnubilata multorum temporum vetustate.* (*Act. SS. ord. Bened.*, tom. II, pag. 856.) Or ce qui était vrai, appliqué aux siècles antérieurs aux croisades, aux époques mêmes des ravages des iconoclastes et des irruptions dévastatrices des Normands, put-il cesser de l'être, en général, lorsque des relations plus suivies entre l'Italie et l'Orient, dans les expéditions d'outre-mer, et le progrès de l'art, devenu une espèce de culte pour les deux nations, et en même temps pour l'Allemagne et la Flandre, si avides de cette sorte de gloire, durent plutôt accroître qu'amoindrir ces premières dispositions? Si l'usage assez local des églises *blanchies* s'introduisit vers la fin du xiiᵉ siècle, témoin la Dalbade de Toulouse, qui date de 1177, et qui fut ainsi nommée par opposition à la Daurade, assez d'autres basiliques des xiiiᵉ et xivᵉ siècles, où l'on trouve encore des traces de peinture, empruntèrent, comme fit l'art italien pour l'église gothique d'Assise, leur système de décoration intérieure à l'école byzantine, pour que nos peintres français n'aient pas eu trop à se plaindre de la survivance des artistes grecs, si longtemps chargés de nos décorations religieuses.

II.

Nous avons donné le titre de Peintures murales à cet article sur la peinture, parce que les peintures murales sont les seules qui soient véritablement monumentales. Les tableaux sur toile, comme nous en voyons aujourd'hui un si grand nombre, et tant de médiocres, pour ne pas dire davantage, font ordinairement mauvais effet dans les églises, où il est difficile de leur donner un jour convenable. L'œil n'est-il pas péniblement affecté en voyant le plus souvent ces tableaux accrochés aux murailles, aux piliers, aux colonnes, à toutes les saillies, rompant disgracieusement toutes les lignes de l'architecture, sans pouvoir être vus sinon de quelques points de l'édifice? Les peintures murales, au contraire, sont composées pour la place qu'elles occupent; elles ont un ton plus mat, qui permet qu'on les voie commodément de toutes les parties du monument. Aussi l'Eglise a-t-elle toujours recommandé l'usage des peintures murales pour la décoration des temples. *Voy.* Fresque, Encaustique.

III.

Saint Grégoire de Tours, dans plusieurs passages de ses écrits, parle de peintures murales. Au liv. Iᵉʳ de la *Gloire des martyrs*, chap. 65, en parlant du temple du martyr Antolien, en Auvergne, qui avait été bâti par deux femmes de condition distinguée, il s'exprime ainsi : *Erectis parietibus super altare ædis illius, turrem a columnis, pharis, heracliisque, transvolutis arcubus erexerunt, miram cameræ fucorum diversitatibus imaginatam adhibentes picturam.* Saint Grégoire ajoute que cet ouvrage était élégant et léger, *elegans et subtile.*

Les soldats insultant Gundebaud, fils de Clotaire IV (comme il le prétendait), lui disaient, au rapport de Grégoire de Tours (*Hist.* lib. vii, cap. 36) : *Tune es pictor ille, qui tempore Chlotharii regis per oratoria parietes atque cameras caraxabas?* Au chap. xxii, il est question des fils et des filles d'Ebérulfe, *qui suspiciebant picturas parietum, rimabanturque ornamenta sepulcri B. Martini.*

Il y avait aussi des peintures dans le baptistère que Sulpice-Sévère avait fait construire, où il avait fait peindre les portraits de saint Martin et de saint Paulin de Nole, quoique ce dernier vécût encore; ce dont saint Paulin se plaignit, quant à ce qui le concernait, dans une lettre à Sévère (epist. 32).

Voici de beaux vers d'Ennodius, placés dans un baptistère où étaient déposées les reliques de plusieurs martyrs dont les images étaient peintes sur les murailles :

Rapta sepulturis animavit corpora pictor.
Funera viva videns mors eat in tumulos.
Illorum tamen iste locus complectitur artus,
Quos paries facie, mens tenet alma fide.

Saint Paulin, dont nous parlions tout à l'heure, dans un poëme à l'honneur de saint Félix, mentionne des peintures apposées aux murailles des portiques (bas-côtés) qui représentaient l'histoire de Moïse. Il rend raison de ce fait en disant que la multitude des paysans, qui ne savait pas lire (*non docta legendi*), était édifiée en voyant les actes des martyrs; enfin, pour que ceux qui passaient la nuit dans l'église nourrissent leur esprit de la vue de ces peintures, et fussent détournés d'aller s'exciter en prenant des boissons trop abondantes.

Ces peintures ou images n'étaient pas précisément sur l'autel, mais seulement sur les voiles et les arcades du *ciborium*, ce que le savant Du Cange fait très-bien observer dans la description de l'église de Sainte-Sophie.

Nous pourrions peut-être encore appeler ici en témoignage ce que saint Optat, lib. III, rapporte de Paul et de Macaire, qui devaient venir assister au sacrifice, *et cum altaria solemniter optarentur, proferrent illi imaginem, quam primo in altari ponerent; et sic sacrificium offerretur.*

Nous ne savons pas au juste en quel endroit de l'église de Narbonne était cette peinture dont parle saint Grégoire de Tours : *Pictura quæ Dominum nostrum, quasi præcinctum linteo, indicabat crucifixum.* (Greg. Tur. lib. I, *de Glor. martyr.*, cap. 23.) Le Christ apparut durant la nuit à un prêtre, et se plaignit à lui de ce qu'on avait exposé son corps dans un pareil état de nudité aux yeux des spectateurs. L'évêque, informé de cette vision, fit couvrir le crucifix.

Un grand nombre de textes, dont le sens est précis, prouvent que la décoration des églises par la peinture murale était commune dès les temps les plus reculés de notre histoire. Nous avons déjà cité quelques passages des écrits de saint Grégoire, évêque de Tours; nous pourrions en rapporter d'autres encore. Ruricius, évêque de Limoges, et dans son voisinage la noble dame Céraunia, avec une louable émulation, entretenaient auprès d'eux des peintres pour la décoration des églises. Ruricius écrivait à Céraunia : *Ut pictorem vobis antea non transmitterem, hæc res fuit, quia*, etc... *Sed... pictorem, quamlibet hic esset occupatus, cum discipulo destinavi, quia malui meæ detrahere necessitati, unde vestræ satisfacerem petitioni... Quemadmodum ille parietes variis colorum fucis multimoda arte depingit, ita vos animam vestram, quæ est templum Dei, diversis virtutum generibus excolatis.* (Ap. Canisium, *Lect. antiq.*, tom. I, pag. 389.)

Du temps de saint Grégoire de Tours et de saint Fortunat de Poitiers, dans la plupart des provinces des Gaules, à Toulouse, à Clermont, à Tours, à Rouen, à Saintes, à Bordeaux, on s'enorgueillissait d'employer des architectes et des peintres de nation gauloise : *Ce ne sont point des artistes venus d'Italie*, disaient-ils, *ce sont des barbares qui ont exécuté ces grands ouvrages.*

Quod nullus veniens Romana gente fabrivit;
Hoc vir BARBARICA PROLE *peregit opus.*
(Fortun., lib. II, carm. 9)

Les peintures et les mosaïques de cette époque primitive dégénérèrent promptement en ornements brillants, parce que le mauvais goût prend aisément la richesse pour la beauté. Elles furent surchargées de dorures et d'une multiplicité de couleurs : aussi appelait-on doreur le peintre chargé d'orner les églises. De là cette confusion des mots d'où sont venues les dénominations de Sainte-Marie la Daurade, Saint-Martin au Ciel d'Or, Saint-Germain le Doré.

En Italie, la peinture monumentale ne fut jamais complétement abandonnée. La reine des Lombards, Théodelinde, fit peindre à Monza, sur les murs de son palais, des traits puisés dans l'histoire nationale. Muratori, Ciampini et Frisi ont publié des gravures d'après les monuments de Théodelinde qui existent encore à Monza, à Pavie et à Naples. (*Script. vet. rer. ital.*, tom. I, part. I, p. 460; *Vet. monim.*, tom. II, cap. 4, tab. IV; *Mem. di Monza*, var. loc.) On exécutait à Vérone, dans les souterrains de l'église de Saint-Nazaire, des peintures qui subsistent encore. (Scip. Maffei, *Veron. illustr.*, part. III, cap. 3, col. 55.) Maffei les croit du VI^e^ ou du VII^e^ siècle. (Ouv. cit. cap. 6, col. 143.) Le chevalier Dionisi les a fait graver.

Les papes Jean III et Pélage II ornaient les églises de nouvelles mosaïques et les Catacombes de nouvelles peintures. On peut consulter à ce sujet les Vies des papes par Anastase le Bibliothécaire. On voit dans Ciampini la gravure d'une mosaïque de Pélage II, qui existe encore à Rome dans l'église de Saint-Laurent, dite *in Agro Verano*. (Tom. II, cap. 13, pag. 101.)

Nous ne finirions pas si nous voulions mentionner les faits de ce genre relatifs à la peinture, et consignés dans la *Vie des Papes* par Anastase. Dans nos provinces, de riches prélats, Siagrius à Autun, saint Colomban à Nevers, Didier et Pallade à Auxerre, firent exécuter dans leurs églises des peintures et des mosaïques. A cette époque, la peinture murale est désignée par les mots *honestas parietum.*

La peinture murale, comme les beaux-arts en général, fut florissante sous le règne de Charlemagne. L'opinion que les églises devaient être peintes *sur toute leur surface intérieure* avait cours en France de même qu'en Italie. L'empereur la confirma par une loi. Les envoyés royaux, *missi dominici*, qui, plusieurs fois chaque année, parcouraient les provinces, étaient chargés, en inspectant les églises, d'examiner non-seulement l'état où se trouvaient les murs, les pavés et les autres parties essentielles des édifices, mais encore la PEINTURE. *Volumus itaque ut missi nostri per singulos pagos prævidere studeant...*

primum de ecclesiis, quomodo structæ aut destructæ sint, in tectis, in maceriis, sive in parietibus, sive in pavimentis, necnon in pictura, etiam et in luminariis, sive officiis. (*Capitul.* ann. 807, cap. 7, apud Baluz; *Capitul. reg. Franc.*, tom. I, col. 460.) Ce qu'il y a de remarquable, c'est que des règlements plusieurs fois renouvelés déterminaient le mode des contributions ordonnées pour ce dernier objet. S'agissait-il de la peinture d'une église royale, l'évêque et les abbés voisins devaient y pourvoir; pour une église dépendante d'un bénéfice, c'était le bénéficier. *Si vero essent ecclesiæ ad jus regium proprie pertinentes, laquearibus vel muralibus ordinandæ picturis, id a vicinis episcopis aut abbatibus curabatur*, etc. (Monach. S. Galli, *de eccles. cur.* Kar. Mag. cap. 32, ap. dom Bouquet, tom. III, pag. 119. Cfr. capitul. IVe année 809, cap. 5, col. 612. *Capitul. Kar. Magn. et Lud. Pii.* lib. IV, cap. 35, et lib. V, cap. 97, col. 783 et 855.) Tant qu'une église n'avait pas reçu ces peintures, on ne la croyait pas terminée. Comme le dit Jonas, évêque d'Orléans, les peintures dans les églises ont un double but, instruire le peuple, embellir le monument : *Ob pulchritudinem et recordationem.*

M. Em. David, dans son *Histoire de la peinture*, cite à ce sujet un grand nombre de faits et discute une grande quantité de textes empruntés aux auteurs de la première partie du moyen âge. Nous renvoyons à son ouvrage, pag. 52, 64, 65, 69, 70, 71, 80 et suiv.

Les ecclésiastiques seuls sauvent l'art de la peinture comme les autres arts, les sciences et les lettres. L'étude et l'amour des arts s'est réfugiée dans le sanctuaire et s'y est conservée comme dans un foyer sacré. Les évêques d'Auxerre semblent se léguer l'un à l'autre l'amour des bonnes études; Gaudéric orne de peintures les plafonds de l'église de Sainte-Eugénie; Gui, son successeur, enrichit l'autel de la cathédrale de bas-reliefs en argent, et fait représenter sur les murs les supplices de l'enfer et les joies du paradis. (Le Bœuf, *Mém. hist. d'Auxerre*, tom. I, part. II, chap. 1 et 2.) Saint Hugues, abbé du monastère d'Autun, place dans son église des colonnes de marbre et des mosaïques : *Et musivo opere mirifice decoravit.* (*Vit. S. Hugonis*, cap. 8, ap. d'Achery et Mabillon, *Acta SS. ordin. S. Bened.*, tom. VII, pag. 95.) Swelphe fait peindre les voûtes de son palais épiscopal de Reims. (Flodoard, *Hist. eccles. Rem.*, lib. IV, cap. 9.) Hadémar, aidé par la munificence d'Othon le Grand, rebâtit l'église de Fulde, et couvre les plafonds de peintures qui subsistaient encore dans toute leur fraîcheur au XVIIe siècle. (Chr. Brower, *Antiq. Fuld.*, cap. 6, pag. 123.) Une de ces peintures représentait la vision d'Ezéchiel. Gérard, évêque de Toul, peint sa cathédrale. (*Chron. abbat. Senon.*, cap. 13, ap. d'Achery, *Spicil.*, tom II, pag. 615.) Amalbert, abbé de Saint-Florent de Saumur, rebâtit son monastère, orne de peintures les plafonds du plus grand nombre des chapelles et les murs de tous les édifices presque en entier : *Reliquum ædificiorum lignorum camera depicta operiebatur... Ac pene cuncta picturis optimis decoravit.* (*Hist. mon. S. Flor. Salm.*, apud Martenne, *Vet. scriptor. et monum. ampl. collectio*, tom. V, col. 1097.) Robert, son successeur, fait achever les peintures des cloîtres. (*Ibid.*, col. 1106.) Fulques, abbé de Lobbes, peint le dôme de son église et enrichit plusieurs autels de bas-reliefs en argent. (Ap. d'Achery, *Spicileg.*, tom. II, pag. 740.) Saint Gebehard, évêque de Constance, qui dédie une église à saint Grégoire, sème les lambris d'étoiles en or, et revêt les murs de peintures dans tout leur contour. *Muros vero per circuitum varia pictura perornavit... ad ædificationem intuentium. Præsertim enim muri basilicæ erant ex omni parte pulcherrime depicti; ex sinistra, Veteris Testamenti materias habentes.* (*Acta SS. ord. Bened.*, tom. VII, pag. 841.)

V.

Les peintures murales, autrefois si nombreuses dans les églises, en France, sont aujourd'hui fort rares. La plupart ont échappé, comme par miracle, à une destruction complète. Elles furent recouvertes de badigeon à une époque plus ou moins rapprochée de nous, et c'est en enlevant ce badigeon qu'on en retrouve des fragments plus ou moins considérables, plus ou moins intéressants. Malheureusement le badigeon et le blanc de chaux sont plus ou moins corrosifs, et par conséquent ils ont détérioré les peintures qu'ils recouvraient.

Fresques de Saint-Savin (diocèse de Poitiers). — Les peintures murales les plus importantes peut-être qui soient actuellement en France sont celles qui existent dans l'église de Saint-Savin, au diocèse de Poitiers. Ces peintures ont été dessinées avec beaucoup de soin, et reproduites par les procédés de la chromolithographie, par les soins et aux frais du gouvernement : le texte explicatif des figures a été rédigé par M. Prosper Mérimée. Cette publication forme un magnifique volume in-folio. Ces peintures sont du XIIe siècle. Afin de donner une idée du caractère des compositions de cette époque, nous avons placé à la fin de ce volume deux figures de prophètes, copiées des fresques de Saint-Savin. (*Voy.* figures à la fin du volume.)

Fresques de Montoire (Loir-et-Cher).—Les peintures murales de la chapelle de Montoire, au diocèse de Blois, sont fort remarquables. Elles ont été signalées, pour la première fois, à l'attention du monde savant, par M. Launay, professeur au collége de Vendôme. On y voit surtout deux grandes et belles figures de Notre-Seigneur. L'une de ces figures a été bien gravée dans l'*Iconographie chrétienne* de M. Didron. Elles ont été lithographiées pour la VIe partie du *Cours d'antiquités* de M. de Caumont; mais le dessin en est mauvais.

Fresque d'Evron. — Dans la chapelle de Saint-Crespin d'Evron, au diocèse du Mans, se trouve une fresque peinte sur la voûte de

l'abside. Chacune des figures qu'on y distingue est séparée par des bordures formant des compartiments. Le Sauveur est représenté dans un magnifique ovale, accompagné de quatre anges, dont deux placés près de la partie supérieure de l'ellipse, et deux près de la partie inférieure; plus loin, après les anges, et dans des compartiments séparés, se voient les symboles des évangélistes. Cette fresque, qui garnit toute la voûte de l'abside, devait être d'un très-bel effet : elle paraît dater de la fin du XII° siècle.

Fresques de Saint-Junien de Brioude. — A Saint-Junien de Brioude, on voit des fresques importantes qui peuvent dater de la fin du XII° siècle; elles représentent le Christ dans un cadre elliptique, entouré des figures symboliques des quatre évangélistes, puis le jugement dernier, et divers autres sujets.

Fresques de la cathédrale du Puy. — Les fresques de la cathédrale du Puy étaient fort curieuses dans leur état primitif. Elles représentaient divers traits empruntés à l'Evangile, saint Michel, etc. On y reconnaissait le travail byzantin, à différents traits, comme, par exemple, à la manière grecque de donner la bénédiction.

Fresque d'Auxerre. — Dans les cryptes de la cathédrale d'Auxerre on voit de beaux restes de peintures à fresque. Le principal sujet en a été gravé avec soin, et se voit dans l'*Iconographie chrétienne* de M. Didron.

Fresque de la cathédrale du Mans. — La chapelle de la Sainte-Vierge, à la cathédrale du Mans, est entièrement peinte et dorée. Ces peintures et ces dorures étaient cachées sous une triple couche de badigeon : elles ont reparu, depuis quelques années seulement, dans un état de mutilation déplorable.

Fresque de l'église de Crotelles. — Dans la pauvre église de Crotelles, au diocèse de Tours, on voit encore des restes assez considérables d'un tableau à fresque du XIII° siècle. Il représentait un festin, les noces de Cana probablement.

Fresque de l'église de Rivière. — L'église de Rivière, au diocèse de Tours, est une des plus curieuses églises du XII° siècle, sur les bords de la Vienne, où l'on voit un grand nombre d'églises curieuses. Elle était peinte à l'intérieur et à l'extérieur. On voit encore aujourd'hui des restes considérables d'une fresque, à l'extérieur, représentant la résurrection de Lazare.

Fresque de la chapelle du Liget. — Près de l'ancienne Chartreuse du Liget, dans les environs de Loches, au diocèse de Tours, il existe une chapelle fort intéressante, couverte de peintures à fresque sur toutes les murailles intérieures. Cette chapelle a été récemment achetée par le gouvernement : les peintures vont être dessinées et publiées avec le plus grand soin par le Comité historique des arts et monuments.

Fresques de Nohant-Vicq (diocèse de Bourges, départ. de l'Indre). — Le sanctuaire, large de 3 mètres 25 centimètres, profond de 3 mètres 10 centimètres, se trouve revêtu de peintures à fresques, représentant, sur la voûte, le Christ dans une gloire, environné des quatre évangélistes, avec les emblèmes qui les distinguent : l'Aigle, l'Ange et le Taureau, etc.

Plus bas, on voit la Visitation représentée par deux personnages qui s'embrassent. Au bas on remarque des restes de lettres qui forment ces noms : *Marie, Elisabeth.*

A côté de la Visitation apparaît le martyre de saint Pierre, crucifié la tête en bas.

De l'autre côté de la croisée se trouve le Christ, les mains liées, amené devant Hérode, qui le raille, ainsi que les courtisans qui l'entourent. Ce tableau porte pour inscription le nom d'*Hérode.*

Ce dernier sujet se trouve interrompu par l'ouverture d'une croisée ogivale, qui a dû être pratiquée pour donner du jour au sanctuaire, quand on a fermé la grande croisée du fond.

Le cintre qui ferme le sanctuaire offre aux regards des personnages dont deux seulement existent en entier; les autres ont été détruits par des réparations.

Le chœur, long de 5 mètres 75 centimètres, large de quatre mètres 90 centimètres, est tout entier revêtu de scènes chrétiennes et bibliques. Le côté droit de ce cintre représente l'entrée triomphale de Jésus-Christ à Jérusalem. Une foule de personnages tiennent à la main des branches de palmier, et étendent leurs vêtements sur le chemin du Sauveur.

Le reste de la fresque a été détruit par l'ouverture d'une chapelle.

Sur les côtés du cintre on aperçoit encore une multitude de saints sous des arceaux qui reposent sur des colonnes romaines.

Ces saints sont dominés par une grande figure.

A côté un ange poursuit, une épée à la main, deux personnes effrayées, sans doute Adam et Eve chassés du paradis terrestre.

Au-dessus de la voûte du sanctuaire, trois personnages en pied tiennent des banderoles, sur lesquelles on lit : *Duo bene servit Jeremia prophetes, Isaïas propheta Domino, Elias propheta.*

L'embrasure de deux petites croisées qui éclairent le chœur par-dessus le sanctuaire est aussi revêtue de figures d'anges.

Le côté gauche du chœur se divise en trois zones, séparées chacune par d'élégantes guirlandes de feuillages.

On voit dans la première case Jésus-Christ à table avec Marthe, Marie et Lazare; dans la seconde, le lavement des pieds, la trahison de Judas, qui embrasse le Sauveur et est suivi d'une cohorte armée de bâtons, et saint Pierre, qui lève son épée et coupe l'oreille à Malchus renversé.

Dans la troisième, une foule de personnages pleurent sur une femme que supportent leurs genoux, tandis que d'autres déposent un lit funèbre dans une sorte de souterrain. Il ne paraît pas possible de rattacher ce sujet ni à l'Evangile ni à la Bible; il doit rappeler quelques traits d'histoire locale.

Il n'existe aucun chiffre, aucune légende qui puissent donner quelque éclaircissement à ce sujet.

Le côté du chœur faisant face au sanctuaire représente la Cène et le Sauveur à table avec ses apôtres.

C'est le tableau le plus rempli d'expression et de beautés. Une joie mélangée d'inquiétudes se lit sur la figure des apôtres; Jésus-Christ semble leur annoncer sa mort prochaine. Devant la table s'avance le sacrilége Judas, qui met une main dans un vase, et qui reçoit du Sauveur un morceau de pain.

Au-dessus de la cène, de chaque côté de l'entrée du chœur, se trouvent deux personnages : Moïse et David, ainsi que l'indiquent leurs noms écrits sur les banderoles.

On ne saurait assigner une époque tout à fait précise à ces peintures, puisque l'on manque d'inscriptions qui la déterminent.

Cependant les draperies, l'attitude, la pose et le dessin des personnages, la nature des caractères de l'écriture, les ornements qui appartiennent à l'époque romane, indiquent que les fresques doivent dater du XI^e siècle ou du commencement du XII^e.

Fresques de Saint-Martin (diocèse de Limoges). — Le chœur tout entier de l'église paroissiale de Saint-Martin est peint de fleurs; dans le calice de chacune d'elles est assis un ange vêtu d'une longue robe blanche, et qui joue d'un instrument de musique. Les attitudes et les instruments sont très-variés. Au centre de ce bouquet rayonne le Père éternel, qui préside au concert. Ces figures, endommagées à la Révolution, sont peintes à grands traits sur un fond blanc : elles datent de la Renaissance.

VI.

Les peintures murales de la période ogivale sont moins nombreuses dans les églises que celles du XII^e siècle. Pourquoi ont-elles disparu ? Il serait impossible aujourd'hui d'en assigner la véritable cause. Ce qui est certain, c'est qu'elles étaient supérieures à celles de la période romano-byzantine. On en voit encore des fragments où les couleurs et les dorures ont conservé un éclat extraordinaire. Au XIII^e siècle, les peintures murales ont une grande analogie, pour ne pas dire ressemblance de style, avec les peintures sur verre.

De même que la peinture sur verre a laissé une très-grande quantité d'œuvres au XV^e siècle et au XVI^e, de même la peinture murale avait exécuté, à cette même époque, un grand nombre de tableaux à fresque.

Voy. FRESQUE, ENCAUSTIQUE, POLYCHROMIE.

VII.

Nous ne saurions terminer cet article sur la peinture murale, sans parler des ouvrages de trois écrivains du moyen âge qui ont traité longuement et *ex professo* de la peinture et de ses procédés.

I. Le premier est Eraclius, qui vivait probablement au XI^e siècle. Il était Romain, ou au moins Italien de naissance. Le livre qu'il a écrit est intitulé : *De coloribus et de artibus Romanorum*. Eraclius était peintre. *Nil tibi scribo quidem*, dit-il, *quod non prius ipse probassem.*

II. L'ouvrage de Théophile, dont nous avons parlé fréquemment, est intitulé : *Diversarum artium schedulæ*. C'est un traité fort remarquable sur la pratique des arts chrétiens au moyen âge. Aussi nous avons jugé à propos de mettre ici une courte notice sur Théophile et son livre.

Notice sur le moine Théophile et sur son livre intitulé : Diversarum artium schedulæ.

Depuis que les idées ont fait un juste retour vers une époque longtemps oubliée, on apprécie plus impartialement l'œuvre du moyen âge. L'observation attentive des faits, l'examen critique des monuments, l'application des premiers principes de l'art, la puissance des lois d'une sage esthétique devaient hâter la ruine de jugements injustes et passionnés. La réhabilitation s'est accomplie en présence de témoignages irrécusables : témoignages éloquents rendus par les monuments eux-mêmes.

Les monuments édifiés, sculptés, peints, ciselés, gravés, se montrent en foule; il n'en est pas de même des œuvres littéraires ou des écrits destinés à transmettre la connaissance des procédés de l'art, à en consigner la marche et les progrès. Le livre du moine Théophile, *Essai sur les différents arts*, est un des plus complets et des plus importants qui nous soient connus. Au milieu de la multitude des détails techniques, cet ouvrage laisse fréquemment apercevoir le sentiment artistique et l'élévation de la pensée du moine auteur.

Le livre du moine Théophile présente aux antiquaires un immense intérêt : pour juger parfaitement de l'état de l'art à ses diverses époques et dans ses différentes branches, il ne suffit pas d'inventorier et de décrire les monuments ; il faut encore pénétrer dans l'atelier de l'artiste, le surprendre en quelque sorte au milieu de ses travaux, découvrir ces procédés matériels, et pour ainsi dire grossiers, sans lesquels pourtant le plus sublime génie ne saurait donner un corps à la pensée. Parmi les quatre ouvrages que la littérature du moyen âge ait produits sur cette matière importante, celui de Théophile appelle surtout l'attention par son étendue, par le nombre et la variété des arts qu'il embrasse, et par la date de sa rédaction.

Avant de parler de l'*Essai sur les différents arts*, il eût été convenable de donner quelques détails sur la vie de l'auteur. Mais semblable à un grand nombre d'hommes éminents ses contemporains, Théophile ne nous est connu que par son travail. Le nom que la religion lui avait imposé est seul arrivé jusqu'à nous. On a conjecturé, d'après certains détails techniques, qu'il était Allemand; d'autres ont pensé qu'il était Lombard ou Italien, d'autres enfin qu'il appartenait à la France septentrionale. Au milieu de tant

d'incertitudes, il est bien difficile d'émettre une opinion et surtout de la soutenir. Quelques manuscrits portent le nom de *Rugerus* ajouté à celui de Théophile. Si cette addition n'était pas de beaucoup postérieure à la première apparition de l'*Essai sur les différents arts*, la solution du problème de l'origine serait trouvée. Quoi qu'il en soit, le nom de Théophile est un nom qui appartient avant tout à la religion, cela suffit : il est glorieux. Tous ceux qui tiennent à garder intact le patrimoine de la religion et à conserver le souvenir de leurs prédécesseurs dans les sciences théologiques et artistiques, qui se tenaient autrefois par la main, le revendiquent avec honneur, à quelque nation qu'il doive sa naissance et son rang.

A quelle époque appartient le livre du moine Théophile ? Cette question a été parfaitement éclaircie par M. Marie Guichard, dans une introduction savante qui précède la traduction du texte latin, faite par M. le comte Charles de l'Escalopier. Voici les paroles de l'académicien érudit : « La publication d'un traité où le peintre, le verrier, le mosaïste, le miniaturiste, le ciseleur et le fondeur de métaux, le calligraphe, le facteur d'orgues, l'orfévre, le joaillier, etc., viennent chacun puiser des instructions, ne saurait être un fait isolé ; et elle n'a pu avoir lieu qu'à une période de renouvellement et de renaissance. Tel est en effet, dans l'histoire moderne, le caractère des XII[e] et XIII[e] siècles, qui ont donné aux sciences Roger Bacon, Raymond Lulle et Vincent de Beauvais. »

Les détails dans lesquels le moine artiste se complaît dans toute l'étendue de son livre semblent démontrer l'opinion de M. Guichard. Certaines formes indiquées d'une manière plus explicite corroborent cette idée, en se rapportant assez clairement au système que nous avons appelé *ogival*. Les fenêtres allongées, dont la colonnette centrale est surmontée d'une petite fenêtre arrondie, ne rappellent pas évidemment les lancettes géminées, surmontées d'une rosace, d'un trèfle, d'un quatrefeuilles, ou d'une ouverture circulaire, comme on en voit à Notre-Dame de Paris et dans une foule de monuments de la fin du XII[e] siècle ou du commencement du XIII[e].

Dans quels endroits le moine Théophile a-t-il puisé les éléments qui doivent composer son ouvrage ? La lecture des premières pages nous fait voir immédiatement que c'est un artiste qui découvre les secrets d'un art qu'il exerce lui-même. Mais ce n'est pas uniquement dans son expérience personnelle qu'il puise les recettes qu'il veut faire connaître. Il parle des procédés particuliers usités chez les Byzantins, les Italiens, les Allemands, les Français. Il en parle comme un juge et comme un appréciateur. Il a vu, il compare, il rend compte.

Quelle est l'étendue du travail de Théophile ? il embrasse tous les arts exercés au moyen âge, à l'exception de l'architecture.

Quelle récompense demande-t-il ? « Lorsque tu auras souvent relu ces choses et que tu les auras bien gravées dans ta mémoire, toutes les fois que tu te seras servi utilement de mon œuvre, en retour de mes préceptes, je ne te demande que d'adresser pour moi une prière à la miséricorde du Dieu tout-puissant. » — Ce fait rappelle un trait analogue : Gerson ne demandait aux enfants qu'il instruisait d'autre récompense que cette invocation : « Mon Dieu, mon Créateur, ayez pitié de votre pauvre serviteur Jean Gerson. »

Quelle idée avait-il de l'art ? « L'art, dit-il, émane de Dieu même, et en se livrant à un labeur assidu et fructueux, l'homme accomplit une tâche divine ; que celui qui aura reçu ce noble héritage ne s'en glorifie pas en lui-même, qu'il n'enveloppe pas ce bienfait d'un silence jaloux ; mais que, écartant toute ostentation, il en fasse part aux disciples avec une gracieuse simplicité. »

Le passage suivant indique clairement le but que s'est proposé le moine Théophile en écrivant la *Schedula diversarum artium*.

Quæ adhuc desunt in ustensiliis domus Domini, ad explendum aggredere toto mentis conamine, sine quibus divina mysteria et officiorum ministeria non valent consistere. Sunt enim hæc : calices, candelabra, thuribula, ampullæ, urcei, sanctorum pignorum scrinia, cruces, plenaria et cætera, quæ in usum ecclesiastici ordinis poscit utilitas necessaria. (Lib. III, *Prolegom.*, pages 123, 124.)

III. Dans un voyage fait en Grèce, en 1839, M. Didron rapporta du mont Athos un manuscrit grec intitulé : Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, *Guide de la peinture*. Ce manuscrit, traduit avec le plus grand soin par M. Paul Durand, a été annoté et publié par M. Didron, en 1845. Ce livre est fort intéressant en lui-même, et de la plus haute importance pour l'iconographie du moyen âge. Il renferme des détails techniques, dans la première partie, sur les procédés de la peinture ; et dans la seconde partie, il s'étend sur la manière dont il faut représenter les sujets religieux, sur les inscriptions qui doivent les accompagner, sur les attributs et signes symboliques qui les doivent distinguer.

« Pour l'iconographie byzantine, dit M. Didron, dans l'introduction, pag. XXXV, cet ouvrage est d'une importance capitale. Rédigé à une époque ancienne par le moine Denis, peintre du couvent de Fourna, près d'Agrapha, qui avait étudié avec amour les belles et célèbres peintures de Pansélinos, cet ouvrage s'est complété de siècle en siècle jusqu'à notre époque. Il résume donc l'ensemble du système de la peinture grecque : c'est un traité presque complet sur la matière.

« Pour l'iconographie latine et même gothique de nos contrées, il est d'une valeur réelle, évidente. En effet, entre l'Eglise grecque et l'Eglise latine les relations ont été fréquentes. Jusqu'au schisme, les deux communions n'en faisaient qu'une ; après la séparation, les échanges détournés, directs même, ont été nombreux. »

PÈLERINAGE. — Il y eut de tout temps

dans l'Eglise des lieux consacrés par la dévotion des fidèles, des sanctuaires célèbres par les reliques qui y avaient été déposées, ou par les prodiges qui s'y étaient opérés par l'intercession de la sainte Vierge ou des saints. On comprend aisément que la piété reconnaissante se soit plu à les embellir et à leur offrir des présents de toute espèce. *Voy.* Ex-voto.

Quelques églises ont été rebâties avec la plus grande magnificence, à l'aide des dons offerts par les pèlerins. Nous citerons ici l'église de Notre-Dame de l'Epine, près de Châlons-sur-Marne. C'est une des plus charmantes églises du XVe siècle qui aient été construites en France, et c'est un des plus beaux ornements d'architecture de la Champagne, où l'on admire un si grand nombre de magnifiques monuments.

PÉLICAN. — La figure du pélican a été employée dans les églises comme symbolique. On en voit des exemples dans les vitraux peints. Le P. Cahier a expliqué longuement ce symbole dans le texte des vitraux du XIII[e] siècle de la cathédrale de Bourges. On employait quelquefois le pélican à la place de l'aigle, dans le chœur de quelques églises en Angleterre. On voit encore un spécimen de pupitre de ce genre à la cathédrale de Norwich, et David dit, dans son ouvrage intitulé : *Anciens Rites*, qu'il y en avait un semblable dans la cathédrale de Durham, avant l'époque de la réformation.

PENDENTIF. — Ce mot a plusieurs significations. Dans une voûte sphérique percée de baies cintrées, les pendentifs sont les parties qui se trouvent entre ces baies. — On appelle aussi pendentifs les espaces compris dans les angles que forme une voûte d'arête à ses points de naissance. — On appelle encore pendentifs les encorbellements placés dans les angles d'une tour carrée que couronne une coupole, et qui sont destinés à soutenir une partie de cette coupole, en en rachetant la forme circulaire. Ils sont alors ordinairement formés par de petits arcs, ou disposés en trompe ; quelquefois ils ne consistent qu'en de simples plans inclinés. C'est le cas le plus habituel lorsqu'ils sont placés dans les clochers à la naissance des flèches. — On désigne, enfin, sous le nom de *pendentifs* ou de *clefs en pendentifs*, les clefs qui descendent des voûtes en présentant quelque ressemblance avec les stalactites suspendus par la nature à la voûte de certaines grottes. Ce genre d'ornement des voûtes n'a commencé à être employé que dans la dernière partie du XV[e] siècle et au XVI[e] siècle ; il surprend toujours par sa hardiesse, et il étonne ceux qui ne connaissent pas par quel savant artifice sont maintenues ces énormes clefs pendantes. Ces pendentifs sont parfois ciselés avec un art prodigieux, et sont des chefs-d'œuvre de patience et d'adresse. Pour avoir une idée de l'appareil usité pour rendre solides ces pendentifs, *voy.* la figure à la fin de ce volume.

PENTURE. — Les pentures proprement dites sont des bandes de fer clouées aux vantaux des portes pour en assurer la solidité, et terminées par un œil dans lequel s'enfoncent les gonds sur lesquels tournent ces portes. L'art du moyen âge se plut, de bonne heure, à embellir les pentures, et à changer de simples bandes de fer en gracieux enroulements de feuillages, de fleurs, de fruits, au milieu desquels on voit des oiseaux et d'autres animaux. Les plus anciens monuments, en fait de pentures, que nous connaissions, ne semblent pas remonter au delà de la fin du XI[e] siècle ou du commencement du XII[e]. Les premières pentures consistent en enroulements ordinaires, sans ornements. Elles sont entremêlées de bandes libres, en forme de C largement ouverts. A l'hôpital Saint-Jean d'Angers, monument admirable du milieu du XII[e] siècle, on voit les portes garnies de pentures de genre fort curieuses. Dans le Glossaire d'architecture publié à Oxford par H. Parker, il est dit que le premier exemple de pentures aux portes des églises se trouve dans une miniature d'un manuscrit de Cœdmond, de l'an 1000 ou environ. Ce manuscrit se trouve à la bibliothèque de Rouen. Il serait trop long de mentionner toutes les églises où l'on a trouvé des pentures plus ou moins remarquables ; nous en ferons connaître quelques-unes seulement. C'est surtout au XIII[e] siècle que les pentures d'ornementation acquirent toute leur perfection. Les plus célèbres sont celles qui décorent les portes de Notre-Dame de Paris. Celles qui ornent les portes de la chapelle de Windsor, en Angleterre, ne leur cèdent guère ni en complication, ni en magnificence. M. A. Lenoir, dans la *Monographie des monuments de Paris*, a donné de magnifiques dessins, parfaitement gravés, qui représentent les pentures de Notre-Dame de Paris. Nous avons dessiné nous-même des pentures curieuses qui ornent les portes de la cathédrale de Rouen, celles de Saint-Etienne de Beauvais, de Laon, de Chartres, etc. Les récits populaires rapportent que les pentures de Notre-Dame de Paris furent faites par un ouvrier qui avait fait un pacte avec le démon. Il ne put en garnir que les portes latérales de la façade principale, et jamais il ne put réussir à en placer sur la porte centrale, parce que c'est par cette porte que passait le saint sacrement, quand se faisaient les processions solennelles. *Voy.* Ferrures.

Les pentures cessèrent d'orner les portes lorsque celles-ci furent composées de panneaux sculptés. Ainsi, à partir du XV[e] siècle, il est rare de trouver des pentures d'un travail riche et compliqué. On en trouve encore des spécimens dans les églises rurales, parce que les portes de ces églises ne sont pas ouvragées.

PÉRIPTÈRE. — Un temple périptère est celui qui est entouré extérieurement d'un rang de colonnes isolées, formant des ailes ou des espèces de galeries.

PÉRISTYLE. — Cour ou vestibule orné de colonnes, et, par conséquent, garni de portiques. On appelle quelquefois *péristyle* la partie antérieure d'un temple, d'une église,

le vestibule du porche qui est formé par des colonnes.

PERLES. — Ce sont de petits ornements globuleux en forme de perles, qui se voient fréquemment dans les églises de la période romano-byzantine. Les perles sont quelquefois réunies en chapelets. Elles ornent les archivoltes, les bandelettes, les nervures des feuillages, les étoffes qui revêtent les statues, etc. *Voy.* BANDELETTES.

PERPENDICULAIRE (STYLE). — Le style ogival perpendiculaire est celui qui fut en vigueur en Angleterre tandis que chez nous florissait le style ogival flamboyant. Il est caractérisé par la direction des meneaux et la forme du réseau qui termine les fenêtres, et que les antiquaires anglais appellent *tracery.* Nous n'avons que de très-rares exemples du style perpendiculaire en France. Il en est de même en Allemagne. *Voy.* STYLE ANGLAIS. Nous avons donné d'assez longs détails, sous ce titre, sur le style perpendiculaire anglais et le *style Tudor*, comme disent les archéologues de la Grande-Bretagne.

PERSIL (FEUILLES DE). — On appelle *feuilles de persil* des feuillages d'ornementation dont les découpures sont plus fines que celles de la feuille d'acanthe.

PHARE. *Voy.* FANAL et LANTERNE.

Nous avons dit également en quoi consistaient les *phares* qui se trouvaient dans le sanctuaire pour orner les autels, à l'article AUTEL. (*Voy.* ce mot : *Accessoires des autels.*) *Voy.* encore COURONNE.

PHÉNIX. — On trouve le phénix représenté en plusieurs endroits des catacombes dans une intention symbolique.

PHYLACTÈRES. — Charlemagne avait donné à Guillaume, duc d'Aquitaine, *phylacterium adorandum* (il renfermait un fragment de la vraie croix) *gemmarum splendoribus et auro purissimo... perornatum.* (*Vita B. Guillelmi.*)

Phylacterium, nom grec des reliquaires passé dans la basse latinité, et plus tard dans la langue française du moyen âge. — Espèces d'amulettes que les chrétiens d'Orient aimaient à porter sur eux pour se préserver ou se guérir des maladies. — Sentences écrites à l'encre rouge, que les anciens scribes ou pharisiens portaient avec ostentation attachées à leur manteau (*S. Epiphanius*). — Bède le Vénérable cite les *phylacteria*, comme synonymes d'enchantements et de secrets diaboliques : *Quasi missam a Deo plagam per incantationes, vel phylacteria, vel alia quælibet dæmonicæ artis arcana cohibere valerent* (Bède, lib. IV *Hist. Anglorum*, cap. 27). — Les effigies d'Alexandre le Grand gravées sur des anneaux, des bracelets ou ornements quelconques, étaient aussi des phylactères (Trebellius Pollio, *in Quicto imperatore*) et autres exemples cités dans le *Concordia regularum* de Hugues Menard, p. 125. *Voy.* aussi Du Cange. — Les phylactères étaient d'or, d'argent ou de cristal, etc., le plus souvent avec la forme d'une croix dans laquelle on enfermait les reliques. Le pape saint Grégoire dit dans une de ses lettres : *Transmittere phylacteria curavimus, crucem cum ligno crucis Domini, et lectionem evangelii theca persica inclusam* (lib. XII, epist. 6). — Dans la *Vie de saint Benoît*, par saint Ardon, nous voyons un prêtre portant un de ces phylactères suspendu à son cou : *Crucem in qua lignum erat Dominicum* (Ap. Mabill., IV sæculi, p. 206).

Ordéric Vital (livre VI) parle du phylactère donné à Charlemagne par le prêtre Zacharie, de la part du patriarche de Jérusalem.

PIÉDESTAL. — I. Le piédestal est un corps solide, de forme carrée ou ronde, orné d'une base et d'une corniche, destiné à porter une colonne, un pilastre, une figure, un groupe, un vase, etc. La partie inférieure, ornée de quelques moulures, est la *base;* le corps carré ou rond, posé sur la base, est le *dé;* et le couronnement du dé, orné de quelques moulures, est la *corniche* du piédestal. Les profils, ainsi que les proportions de la base, du dé et de la corniche, varient suivant les ordres auxquels le piédestal appartient, quelque soit l'objet qu'il soit destiné à porter.

II.

Le *piédestal toscan* a pour base une plinthe et un filet, un dé dont la partie inférieure se termine en adoucissement, et pour corniche un talon et un réglet.

Le *piédestal dorique* a sa base composée d'une plinthe, d'un tore et d'un filet surmonté d'un cavet ; son dé est couronné d'une corniche composée d'un cavet avec son filet au-dessus, d'un larmier surmonté d'un filet et d'un quart de rond.

Le *piédestal ionique* a sa base composée d'une plinthe, d'un filet surmonté d'une doucine, au-dessus de laquelle est un autre filet avec son congé; son dé se joint à la corniche par un congé, et un petit filet surmonté d'un astragale, au-dessus duquel est une frise, qui, par un congé, se réunit au filet, lequel porte un quart de rond, ensuite un larmier, couronné d'un talon avec son filet.

Le *piédestal corinthien* se compose à sa base d'une plinthe, d'un tore, d'un filet, d'une gorge, d'un astragale, d'un dé qui finit par un adoucissement et un filet, et dans sa corniche on distingue un astragale, une frise, un filet ; un autre astragale, un ove, un larmier taillé en demi-creux, et un talon couronné d'un filet.

Le *composite* est semblable, en proportion, au piédestal corinthien. Un filet avec son congé, un gros astragale, une doucine avec son filet, un larmier et un talon avec son filet, forment la corniche de ce piédestal.

III.

L'architecture chrétienne, durant la période romano-byzantine, a donné des piédestaux aux colonnes ; mais ils n'ont pas les mêmes proportions que ceux des ordres classiques. Ils sont ordinairement très-simples ; quelquefois ils sont très-ornés.

Il en est de même durant la période ogivale. Le piédestal alors est formé d'un simple dé, ou socle, ou massif à plusieurs pans. *Voy.* BASE. Quelquefois il est composé de

plusieurs dés superposés, réunis les uns aux autres par des glacis.

PIÉDOUCHE. - Petit piédestal dont le galbe général est plus ou moins en cymaise, et par conséquent se distingue de celui d'un piédestal ordinaire, dont la partie la plus importante est toujours perpendiculaire.

PIÉDROIT ou PIED-DROIT. — Le piédroit est la partie d'un trumeau, ou du jambage d'une porte ou d'une croisée, qui comprend le bandeau ou chambranle, le tableau, la feuillure, l'embrasement et l'écoinçon.

PIERRE. — *Traits historiques sur la pose de la première pierre des églises.* En 1700, lorsque les moines de Jumiéges allaient agrandir leur couvent en bâtissant un nouveau dortoir, la première pierre fut bénie par le prieur et placée par l'homme le plus pauvre de la paroisse, que l'on avait fait habiller à neuf pour cette occasion. On augmenta ensuite de moitié les aumônes générales de la semaine, pour attirer la bénédiction du ciel sur le travail des ouvriers. Quand les premières pierres de la nouvelle église de l'abbaye de Crowland furent posées, au temps de l'abbé Joffridus, cet abbé donna un grand dîner au peuple et aux nobles, tous assemblés en commun, ainsi que les femmes et les enfants, le riche et le pauvre. Le réfectoire en contenait quatre cents; les barons et les comtes dînaient dans le salon de l'abbé, d'autres dînaient dans les cloîtres, d'autres en plein air, dans la cour; et il y avait à ce dîner plus de cinq mille hommes et femmes; le Seigneur y répandit sa bénédiction, et tous étaient contents, tous se réjouissaient dans le Seigneur. Le jour finit, et tout se passa dans la plus grande paix et la gaîté la plus douce, sans que la moindre dispute, sans que le moindre murmure, se fissent entendre; c'étaient les moines eux-mêmes qui servaient à table. Voici maintenant une description détaillée de la construction de l'église de Salisbury, dans le lieu où elle se trouve maintenant.

Le primat, le jeune prince Henri III et tous les autres personnages principaux, furent invités à venir lorsqu'on en poserait les fondements; la messe fut dite par l'évêque dans une chapelle provisoire en bois; après la messe, au milieu de son clergé chantant les litanies, il se rendit pieds nus, et en procession, sur l'emplacement de l'église future; il en consacra le sol, harangua le peuple et posa la première pierre au nom du pape, la seconde au nom de l'archevêque, et la troisième en son propre nom; la quatrième fut posée par Guillaume Longue-Lance, comte de Sarum, la cinquième par Ela de Vitri, son épouse. Alors les nobles qui étaient présents posèrent chacun la sienne, et, après eux, le doyen, le chapitre, le trésorier, l'archidiacre, les chanoines de l'église de Sarum, chacun à son tour. Le peuple pleurait de joie et contribuait à l'œuvre sainte par des aumônes qui venaient du cœur, et qui se proportionnaient aux moyens que le ciel avait mis à la disposition de chacun.

D'autres nobles qui passaient par là, et qui voulaient aussi placer leur pierre et participer au mérite de l'œuvre, s'engagèrent à y contribuer de leur bourse pendant sept ans. Au bout de la cinquième année, l'édifice était si avancé que tous les chanoines furent invités à se rendre à la célébration de la première messe qui devait s'y dire.

PIERRES TOMBALES. *Voy.* TOMBALES (*Pierres*).

PIGNON. — C'est la partie supérieure et triangulaire d'un mur, fermant un comble, et dont les rampants suivent ou déterminent les pentes d'un toit à double égout. Le pignon des plus anciennes églises romano-byzantines fut orné de diverses manières, de façon à figurer une espèce de *fronton*. Les premiers frontons gothiques ne furent que des pignons plus ou moins ornés; et dans l'ornementation de la période ogivale, on employa souvent les *pignons* ou *frontons* dans les dais ou pinacles. *Voy.* JÉRUSALEM CÉLESTE. *Voy.* aussi FAÇADE.

PILASTRE. — Suivant la définition des modernes, un pilastre est une espèce de colonne plate, engagée et peu saillante. Les Grecs considérèrent primitivement le pilastre comme une espèce de contrefort, distinct de la colonne, et ils ne lui donnaient ni base ni chapiteau, semblables à ces mêmes parties de la colonne. Ce furent les Romains qui firent cesser cette différence. *Voy.* ANTES.

L'architecture ogivale a fait rarement usage de pilastres: c'est à peine si l'on en peut citer quelques exemples bien caractérisés. Il n'en est pas de même pour l'architecture romano-byzantine, dans les édifices religieux de la Bourgogne. Les églises de la Bourgogne, du Bourbonnais, du Nivernais, bâties au XII^{e} siècle, présentent fréquemment des pilastres cannelés. Citons la cathédrale d'Autun et la belle église de la Charité-sur-Loire.

PILIER. — On confond quelquefois les piliers avec les colonnes, mais il y a une grande différence entre eux. Le pilier diffère de la colonne en ce qu'il n'est jamais soumis aux règles des proportions classiques, et qu'il ne consiste pas nécessairement en un fût de colonne, ou en une colonne monocylindrique. Les piliers usités dans l'architecture du moyen âge ne sont assujettis à aucune règle déterminée; ils diffèrent les uns des autres, à la fois, quant à la forme et quant aux proportions, d'une manière surprenante, dans les édifices d'une même époque architecturale, et parfois dans un même édifice. Sous plusieurs rapports, leur configuration varie à chaque époque archéologique, surtout aux deux grandes périodes architectoniques; mais les variétés qui existent à une même époque sont également fort remarquables; et on pourrait ajouter fort nombreuses. Dans le style romano-byzantin, ils sont généralement lourds et massifs; ils sont fréquemment circulaires, avec des chapiteaux de même forme, et quelquefois carrés. Dans le centre des constructions, on trouve des piliers rectangulaires ou carrés. On en trouve encore, mais plus rarement,

qui sont octogones, ou à plusieurs pans. Vers la fin de la période romano-byzantine, les piliers sont plus élancés. La forme la plus communément adoptée, et qui se conserva durant le règne entier de l'architecture ogivale, consiste en un pilier central rond, cantonné de quatre fortes colonnettes. Ce plan se complique quelquefois par des accessoires, comme colonnettes et nervures qui correspondent aux arcs de la voûte, mais le plan essentiel et primitif reste toujours le même.

Vers la fin du XVe siècle, le pilier subit souvent dans sa disposition un changement considérable : au lieu de la colonne centrale, cantonnée de quatre colonnettes, ce sont des nervures prismatiques nombreuses, qui s'élancent d'un seul jet jusqu'aux arcs-doubleaux de la voûte. Quelquefois, au commencement du XVIe siècle, le pilier reste rond ou polygonal, sans ornements ; et les nervures des arcades, des arcs-doubleaux et des croisées d'ogive de la voûte viennent mourir à son sommet. Cette disposition est fort commune dans les charmantes églises de la fin du XVe siècle, si nombreuses dans cette partie du diocèse de Nevers, qui appartenait, avant la révolution, au diocèse d'Auxerre.

Le *pilier extérieur* destiné à fortifier un mur se nomme *pilier butant* ou *contrefort*. La forme et la disposition en ont varié aux diverses époques du moyen âge. *Voy.* CONTREFORT et ARC-BOUTANT.

PINACLE. — Le pinacle est une espèce de petite tourelle, terminée par un clocheton ou une petite pyramide ornée de crochets ou de feuilles grimpantes sur ses angles, et de feuilles épanouies à son sommet. Le pinacle fut usité principalement dans les édifices de la période ogivale, pour terminer les contreforts. *Voy.* CLOCHETON. On le voit encore dans les balustrades ou parapets des galeries extérieures, spécialement aux angles, quelquefois au sommet des galbes, ou pour former le couronnement d'une partie élevée. Les pinacles proprement dits ne furent pas construits durant la période romano-byzantine, quoiqu'il existe déjà de petites tourelles avec un couronnement pyramidal, lesquelles en furent sans doute l'origine, comme on en voit au transsept septentrional de l'église Saint-Etienne à Caen, et à la façade occidentale de la cathédrale de Rochester. Au XIIIe siècle, les pinacles ne sont pas rares : ils sont carrés d'abord, comme à la cathédrale de Coutances, ils deviennent ensuite hexagones et octogones. A mesure que le style ogival se charge d'ornements, ces pinacles sont embellis de feuillages finement découpés, de figures d'animaux, de moulures très-fines, et sont couronnés d'un bouquet ou finial d'une grande élégance. *Voy.* CLOCHETON.

On appelle quelquefois *pinacle* ou *pinacle orné*, l'arête ou faîtage d'une crête découpée. La Renaissance a placé sur le sommet de ses contreforts, en manière de *pinacles*, des figures d'hommes ou d'animaux. *Voy.* CRÊTE.

PISCINE. — I. On appelle *piscine* la cuvette placée à côté de l'autel, où le prêtre, autrefois, lavait et purifiait les vases sacrés et se lavait les mains, avant et après la messe. *Voy.* AUTEL (*Accessoires*). Nous avons longuement traité des piscines de ce genre, sous le titre *Accessoires des autels*, aux diverses époques du moyen âge. *Voy.* la figure placée à la fin de ce volume.

II. On appelle *piscine*, à proprement parler, la cuve dans laquelle on immergeait les néophytes, pour leur administrer le baptême, aux premiers siècles de l'Eglise. Ce bassin était encore appelé *labrum* et *lavacrum*. Il y avait des piscines de toutes formes, carrées, rondes, polygonales, en manière de croix. Elles étaient quelquefois entourées d'un petit mur d'appui et revêtues de marbre. Leur dimension était assez grande pour qu'on y pût placer deux personnes ; mais souvent aussi elles consistaient en une simple cuve de bain, en granite ou en porphyre. Il en existe encore quelques modèles, comme dans la nef de la cathédrale d'Angers. Le mot *piscine* vient de *piscis*, poisson. Voici un passage de saint Optat, évêque de Milève, qui justifie et explique cette étymologie : *Hic est piscis qui in baptismate per invocationem fontalibus undis inseritur, ut quæ aqua fuerat a pisce etiam piscina vocitetur.*

Chez les Hébreux, la piscine Probatique était un réservoir d'eau situé près du parvis du temple de Salomon, dans lequel on lavait les animaux destinés au sacrifice.

PLAFOND. — Un *plafond* est le dessous d'un plancher droit, et c'est abusivement qu'on l'a dit quelquefois de l'*intrados* d'une voûte. Les anciennes basiliques avaient des plafonds ornés de caissons. *Voy.* LACUNAR.

PLAN. — Le *plan géométral* d'un édifice est le tracé de la place qu'il occupe ou qu'il doit occuper sur le terrain. On l'appelle souvent *plan par terre* ou *plan périmétral*.

Le plan d'un édifice, dans le sens le plus large, est la disposition des parties principales qui le composent.

Le plan des églises, en Occident, fut d'abord celui des basiliques civiles, dans lesquelles on commença à célébrer les cérémonies du culte chrétien. Ce plan se conserva dans son entier, dans quelques monuments bâtis après la conversion de Constantin ; mais de bonne heure on y fit une modification significative : on étendit les transsepts en longueur, de manière à représenter la croix, par l'entre-croisement de la nef majeure et du transsept. Ce plan fut pour ainsi dire consacré, et fut suivi pendant de très-longues années. C'est celui que saint Grégoire de Tours nous dit avoir été adopté dans la construction des nombreuses églises des Gaules, avant lui et de son temps.

Au XIe siècle, un changement important a lieu. Les collatéraux, qui accompagnent la nef principale, se prolongent autour de l'abside et forment un déambulatoire autour du chœur et du sanctuaire. Cette disposition permet l'établissement de chapelles accessoires. On en bâtit d'abord trois autour du sanctuaire, une au fond de l'abside, dédiée à la sainte Vierge, et deux autres qui l'accompagnaient. Les chapelles, que l'on plaça quel-

quefois dans les bras du transsept, furent orientées et percées dans la muraille de l'est.

Au XIIe siècle, le plan ne subit que de légères modifications. Les chapelles absidales deviennent plus nombreuses. On établit dans quelques églises de larges galeries ou tribunes, le long de la nef majeure, au dessus des collatéraux, dont elles ont toute la largeur. Le chœur prend des dimensions plus considérables : il est parfois élevé au-dessus de l'aire du reste de l'église, comme à Notre-Dame de la Couture, au Mans.

Au XIIIe siècle, le chœur prend des développements de plus en plus considérables. On construit alors ces chœurs spacieux, tels que nous les voyons aujourd'hui, et tels qu'ils ont été conservés toujours depuis, dans les églises bâties aux deux dernières époques ogivales. Les chapelles absidales sont plus multipliées encore qu'à l'époque précédente : ainsi, à la cathédrale de Tours on en compte quinze. Les bas-côtés se doublent, comme à Notre-Dame de Paris, à Bourges, etc. Les galeries ou tribunes se réduisent ordinairement à de simples passages. La plupart du temps ces galeries sont aveugles ; quelquefois elles sont éclairées, comme à la cathédrale de Tours.

Au XIVe siècle, le plan des grandes églises se complète par l'addition de chapelles accessoires le long des bas-côtés de la nef.

Aux XVe et XVIe siècles, le plan ne varie plus d'une manière essentielle.

Nous ajouterons ici une note sur le plan triangulaire que l'on a quelquefois remarqué dans des édifices chrétiens.

Il existe dans la Cerdagne française une petite église construite sur un plan triangulaire. M. Henry, bibliothécaire à Perpignan, a rédigé des observations au sujet de l'origine et de la destination de cet édifice. Le Comité historique avait émis l'opinion que ce monument était chrétien et qu'il avait probablement servi de chapelle funéraire. M. Henry ne partage pas cette opinion, il croit que c'est un tombeau de l'époque où les Arabes dominaient en Espagne, et qu'il a été bâti pour Munuza, gendre musulman du duc chrétien d'Aquitaine. M. Didron combat cette pensée. Il dit que Sainte-Croix de Montmajour, l'église de Rieux-Mérinville, le plan de l'Aiguilhe, au Puy, la chapelle de Chambon, en Auvergne, et bien d'autres ont la plus frappante analogie avec l'église triangulaire de Planès ; or tous ces monuments sont chrétiens et sont de l'époque romane, du Xe au XIIIe siècle. L'édifice de Planès est chrétien aussi et de pur style roman. La forme triangulaire donnée à cette chapelle est moins extraordinaire que ne le croit M. Henry ; les chrétiens affectionnaient cette forme, et saint Angilbert, un des pairs ou compagnons de Charlemagne, a fait construire à Saint-Riquier, dont il était abbé, un cloître triangulaire ; le nombre *trois*, nombre mystique, se révélait dans les églises, les autels, les chœurs, les moines et les enfants de chœur de Saint-Riquier.

PLATE-BANDE. — Moulure plate et peu saillante. *Voy.* Bandeau et Moulures.

PLATE-FORME. — Surface horizontale, ou toit plat qui sert de couverture à un édifice. Quelques tours d'églises sont terminées par une *plate-forme*.

PLEIN. — Cette expression s'emploie dans la description des édifices par opposition à *vide*, synonyme de fenêtre ou de baies quelconques. Ainsi l'on dit que, dans un monument dont toutes les parties sont en parfait accord, il y a harmonie entre les *pleins* et les *vides*.

PLEIN CINTRE. — *L'arc plein cintre* est celui qui est formé de la demi-circonférence du cercle. *Voy.* Arc. Le plein cintre est éminemment caractéristique de la période romane. Il ne disparut, à peu près complétement, qu'au XIIIe siècle, non qu'il fût proscrit des constructions, mais parce que le système à ogives prévalait. Ainsi, dans les plus belles églises où les arcades principales sont ogivales, on voit cependant des arcs plein cintre, comme à la cathédrale de Chartres, à celle de Nevers, à Saint-Julien de Tours, etc.

PLINTHE. — Le mot grec πλίνθος signifie une tuile ; c'est que la plinthe, dans son origine, était formée d'une ou de plusieurs briques ou tuiles épaisses placées sous la colonne.

La *plinthe* est la partie inférieure de la base ; elle se place au pied d'un mur, d'un soubassement, d'un stylobate, d'un pilier, sous une figure, un vase, un buste, etc.

La *plinthe* prend quelquefois le nom de *socle*, et réciproquement.

La plinthe qui ne rampe pas sur le sol peut être ornée d'un évidement, dans le champ duquel sont taillés ou sculptés en bas-relief des ornements de toute espèce.

PLUVIAL. — Le manteau pluvial des anciens Romains est devenu la *chape* d'église, après avoir reçu des embellissements, qui en firent un *ornement ecclésiastique*. Voy. Chape.

POISSON. Voy. ΙΧΘΥΣ, Catacombes, Emblèmes.

POLYCHROMIE. — *Note sur l'emploi de la polychromie dans l'architecture.* La polychromie, en architecture, est l'emploi de diverses couleurs, à l'extérieur et à l'intérieur, sur les principales parties d'un monument. *Voy.* Peinture murale.

Une objection a été faite à l'emploi de la polychromie. « Les ornements coloriés, a-t-on dit, l'or à l'extérieur des édifices, c'est la magnificence barbare du Bas-Empire ; c'est la décadence. Nous ne voulons dans l'architecture que des lignes, point de couleurs ; en un mot, nous nous en tenons aux traditions de l'art grec. »

On pourrait répondre que l'architecture polychrome peut se développer à côté de l'architecture monochrome ; que l'émail et la couleur n'excluent pas la pierre. Examinons l'objection, et voyons comment procédaient les Grecs, dont on nous oppose les exemples. Il nous sera facile de démontrer

que les Grecs pratiquaient sans cesse l'emploi de la couleur dans leurs édifices.

Les textes, les monuments se présentent en foule. Dans un ouvrage publié il y a quelque temps par M. Letronne, sur une question semblable, celle de la peinture sur muraille chez les anciens, nous trouvons d'abord, pag. 9, cette profession de foi :

« Il est maintenant démontré que les Grecs, dans tous les temps, mais surtout aux époques les plus florissantes de l'art, ont appliqué la couleur aux productions de la statuaire, comme aux monuments de l'architecture ; que leurs plus belles statues étaient composées de matières de diverses couleurs, ou recevaient dans plusieurs parties des teintes différentes, et que leurs grands édifices, même ceux de marbre, étaient coloriés, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, dans quelques-unes de leurs parties principales. »

M. Raoul-Rochette, l'adversaire de la peinture sur mur, reconnaît lui-même que, « chez les Grecs de la belle époque de l'art, certains détails étaient coloriés ; que cet usage ne fut pas restreint aux temples, mais s'étendit aux maisons particulières, aux tombeaux et aux monuments funéraires. » Cet usage fut en effet général chez les anciens ; il a passé des Grecs aux Romains, qui l'ont pratiqué à toutes les époques sur les monuments de marbre comme sur ceux de pierre, et l'ont transmis aux artistes du moyen âge. Voilà ce que démontre l'examen des monuments eux-mêmes. C'est, en vérité, chose facile que de démontrer par des exemples le goût des Grecs pour la polychromie appliquée tant à l'architecture qu'à la statuaire. Nous trouvons dans un passage de Strabon que le peintre Panænus, neveu de Phidias, et chargé avec lui de faire la statue du temple de Jupiter à Olympie, contribua à ce grand ouvrage par les couleurs dont il orna le colosse, et principalement la draperie. En parlant des peintures qui ornaient le *pronaos* des Propylées, Pausanias fait mention d'un colosse doré, dont la face, les pieds, les mains étaient de marbre. Il n'oublie pas non plus de décrire, dans le temple de Minerve à Élis, cette statue d'or et d'ivoire, ouvrage, à ce que l'on prétendait, de Phidias, et qui, selon Pline, était de Colotès, élève de ce grand artiste, qu'il avait aidé dans le travail du Jupiter Olympien.

Dans cet assemblage de matières différentes, les Grecs avaient eu en vue d'obtenir une imitation approximative de la nature. Quelle que soit l'opinion qu'on puisse avoir de ce goût-là, il faut bien reconnaître qu'il était général. Beaucoup d'antiquaires sont loin de le condamner. Ecoutons M. Letronne :

« En reproduisant à nos yeux par le dessin quelques-uns des chefs-d'œuvre de la toreutique et de la statuaire chryséléphantine, M. Quatremère de Quincy a montré que ce mélange de couleurs est compatible avec une exquise beauté. Grâce à ces ingénieuses restitutions, on sait que la Minerve du Parthénon et le Jupiter Olympien n'étaient pas seulement des prodiges d'art et d'adresse, mais que ces merveilleux colosses devaient être d'un effet aussi grand qu'harmonieux. »

La liaison est si intime entre la statuaire et l'architecture que les ornements de l'une doivent convenir également à l'autre ; de nombreux exemples confirment cette vérité. Il est curieux de voir comment les Grecs appliquaient la peinture à l'architecture. Lorsque les monuments ont disparu, nous trouvons à point nommé un texte de Pausanias, de Pline ou de Strabon. M. Letronne, dans l'ouvrage que nous venons de citer, a extrait plusieurs passages de ces auteurs, quant à ce qui regarde la peinture murale chez les anciens, et il s'attache à prouver que le mode de décorer les maisons particulières, tel qu'il apparaît dans les ruines antiques, n'est pas d'une époque récente, mais remonte fort loin chez les Grecs. L'époque de Phidias, cette époque « si remarquable, dit-il, par le rapide développement de tous les arts, vit s'élever sur les diverses parties du sol de la Grèce des temples magnifiques, construits et décorés par les plus grands artistes que ce pays ait jamais possédés ; à leur tête brillent Ictinus et Libon, Phidias et Alcamène, Polygnote et Panænus : ces hommes de génie unirent leurs efforts à ceux de leurs disciples pour orner ces édifices des chefs-d'œuvre de la statuaire et de la peinture. »

Ceci évidemment ne doit pas s'entendre des seules peintures à l'intérieur des temples, mais aussi de celles qui en revêtaient les parois extérieures. Longtemps ceux des savants ou des artistes qui, se refusant à l'évidence des faits, regardaient comme impossible que les Ictinus et les Libon eussent été des décorateurs, ou les Phidias et les Alcamène des fabricants de figures de Curtius, se sont retranchés derrière cet argument unique, à savoir : que Pausanias, Pline, ni aucun des écrivains de l'antiquité ne parlent de cet usage.

« Ce silence, dit M. Letronne, n'est pas aussi extraordinaire qu'il le paraît au premier abord. Supposons que dans trois mille ans le goût des édifices coloriés devienne aussi général qu'il le fut dans l'antiquité ; il pourra se faire que la postérité ne trouve, dans aucun de nos livres qui lui seront parvenus, le moindre indice de notre goût exclusif pour la monochromie, parce qu'en effet il n'y a aucune raison pour que nos écrivains fassent la remarque que les édifices et les statues sont monochromes. Ainsi la postérité pourrait croire que nous avions aussi l'usage de les colorier, à moins que nos monuments eux-mêmes n'avertissent du contraire. »

Des Grecs ce goût passa aux Romains à l'époque de la plus haute antiquité. Nous trouvons dans un passage de Pausanias que le temple de Cérès, construit seize ans après l'expulsion des Tarquins, fut bâti et décoré dans le système grec, adopté par les Etrus-

ques. Les statues des frontons étaient en terre cuite et peintes, sans doute, comme ces poteries que l'on trouve encore par fragments dans les sillons du Latium. De ces statues au procédé de l'émail appliqué au décor des édifices, il n'y avait qu'un pas à faire, et les Etrusques ne laissaient rien à innover. Ils s'arrêtèrent à des poteries d'un dessin assez pur, mais d'une couleur monotone, qui peuvent servir à prouver une chose : la solidité et la durée de la faïence.

Les temples ne sont pas les seuls édifices auxquels ait été appliqué le système de peinture extérieure. Les tombeaux, monuments d'époques diverses, et dont quelques-uns sont antérieurs à la domination romaine, nous offrent la preuve que ce système ne varia jamais. C'est qu'en effet les modifications apportées dans les arts par le goût romain furent en tout très-légères et n'affectèrent que la forme ou le style. Ces tombeaux ont en général l'aspect d'un petit temple. Le tombeau des Nasons offrait la façade d'un temple à quatre pilastres corinthiens. Pausanias en mentionne un qui se trouvait sur la route de Bura à Egine, en Achaïe, à peu de distance du Chratis. « A droite de la route est un tombeau, et sur ce monument vous voyez un homme debout près d'un cheval, peinture presque effacée. » De cet exemple si clair résulte déjà la preuve que, chez les Grecs, des peintures étaient placées à l'air, simplement garanties par l'entablement de l'édifice, comme on en voit encore aux maisons dans certaines villes de l'Allemagne, de la Suisse ou de l'Italie, toutes couvertes de peintures à sujets, qui subsistent depuis plusieurs siècles.

Un autre passage de Pausanias, également relatif à un tombeau peint, est plus formel encore et plus important à cause du nom de l'artiste. Le voyageur dit, à propos de Tritæa, ville d'Achaïe :

« Avant d'entrer dans la ville, on voit un monument de marbre blanc, remarquable sous d'autres rapports, mais principalement pour les peintures qui sont sur le tombeau, ouvrage de Nicias, savoir, une femme jeune et belle assise sur un siége d'ivoire ; devant elle est une suivante tenant un parasol, et un jeune homme debout, encore imberbe, vêtu d'une tunique, avec une chlamyde jetée par-dessus ; près de lui est un esclave qui porte des javelots et tient en laisse des chiens de chasse. Nous n'avons pu savoir quel est le nom des deux personnages, mais tout le monde peut présumer qu'un mari et sa femme ont reçu là leur commune sépulture. »

Les peintres du premier ordre ne dédaignaient pas de décorer ainsi les tombeaux. Nous venons de citer Nicias. Les exemples du même genre sont assez nombreux pour montrer que l'usage a dû en être fréquent et répandu à diverses époques. Ces tombeaux avaient d'ailleurs leurs détails architectoniques coloriés comme ceux des temples.

Le goût des Grecs pour la polychromie ne dut pas s'arrêter aux édifices publics et funéraires ; il s'étendit encore aux palais et aux habitations particulières, lesquelles ne purent être privées extérieurement de cette variété harmonieuse dont il semble qu'un œil grec avait un impérieux besoin. Lorsque les détails de l'architecture, dans les autres édifices, avaient leurs couleurs propres, concevrait-on que dans cette classe seule on eût admis l'unité de teinte ?

Aucun de ceux qui auront présents à la pensée tous les faits qui attestent le goût des Grecs à cet égard ne pourra hésiter à croire, quand même les indices en auraient entièrement disparu, qu'en Italie comme en Grèce, l'extérieur des maisons et des palais a dû souvent présenter la même variété de couleurs ; que les diverses parties de l'architecture, comme frontons, frise, listels ; que leurs ornements, tels que oves, triglyphes, denticules, devaient y être exprimés, quelquefois par la peinture seulement, et même que les parties planes de leurs façades devaient être revêtues de véritables peintures à sujets ou de figures de divinités protectrices, genre d'ornements très-usité dans le moyen âge.

Il reste aussi des traces de peintures sur les parois extérieures de quelques maisons de Pompéies, bienque leurs façades soient en grande partie détruites, et ces traces nous suffisent pour constater l'usage.

Dicéarque, disciple d'Aristote, dit, en parlant de la ville de Tarragon, qu'elle est dans une situation élevée et escarpée, bâtie sur un sol blanchâtre et argileux, et parfaitement ornée par les prothyrons et les peintures encaustiques anathématiques des maisons.

M. Letronne est donc dans le vrai quand il écrit à M. Hittorff, qui avait soutenu la thèse des peintures extérieures des édifices : « Vous avez conclu que le système de colorier l'architecture dans tout son ensemble s'étendait à d'autres édifices que les temples, et cela est indubitable ; car c'est une conséquence nécessaire du goût des Grecs pour la polychromie. Quand il ne subsisterait pas un seul fait pour appuyer cette induction, elle n'en serait pas moins sûre. C'est ainsi que, de l'usage de colorier les statues, résulte nécessairement celui de colorier les bas-reliefs, et si l'on s'obstinait à nier le second, par la raison qu'on n'aurait pas de preuves (et elles abondent), on tomberait dans une évidente absurdité. Ce sont de ces notions qui, étant des conséquences nécessaires de faits indubitables, sont vraies et certaines, indépendamment de toute preuve directe, et dont on peut dire : *Je n'en sais rien, mais j'en suis sûr.* »

Orner le porche d'une église de peintures largement étudiées, ce n'est pas là non plus une innovation. Non contents de décorer de peintures les murs intérieurs et extérieurs, les anciens mettaient encore des tableaux dans cette partie des édifices qui n'est, à proprement parler, ni le dedans, ni le dehors. A Rome, les portiques de Pompée, de Philippe et d'Octavie étaient de véritables musées, dont les murs furent ornés des plus beaux tableaux venus de la Grèce. Les por-

tiques autour du temple de Jupiter-Sauveur, au Pirée, formaient aussi une sorte de pinacothèque, où se trouvaient les ouvrages des plus illustres peintres.

La polychromie n'est donc point d'origine byzantine, et ce n'est point faire dégénérer l'architecture que d'y introduire la couleur. « Dans les pays de religion grecque, où l'on faisait et où l'on fait encore de l'architecture byzantine, les édifices sont coloriés comme l'était la basilique de Sainte-Sophie. » Quelle raison a-t-on de croire que c'est à une invasion de la couleur qu'ont succombé les belles lignes architectoniques? Jamais on ne coloria les édifices plus qu'aux belles époques de l'art. Il s'agit d'en revenir là purement et simplement, et de rendre à l'architecture les ornements dont elle est depuis trop longtemps privée.

Maintenant quel pouvait être le procédé employé par les anciens pour les peintures extérieures? On imagine difficilement que ce soit la détrempe qui, placée à l'extérieur des édifices, ne résiste aux années que recouverte d'un certain vernis que les anciens ont légué aux peintres de Byzance : c'était plutôt la peinture sur cire. Ce n'est pas ici une simple conjecture, car Nicias, l'auteur des peintures du tombeau de Tritæa, est connu précisément comme peintre à l'encaustique, et a dû appliquer les procédés de son art en peintures murales, lesquelles, sur ce monument, devaient être exposées à l'air. *Voy.* Peinture murale, Fresque, Encaustique.

POLYLOBE, à plusieurs lobes.—Il y a des *arcs trilobés* et *polylobés*.

POMME.— Du Cange nous apprend l'existence et l'usage de pommes de métal, très-ornées, que l'on emplissait d'eau chaude, en hiver, pour échauffer les mains du célébrant à l'autel. *Pomum calefactorium. Globulus aqua calida plenus, quo in sacris ad calefaciendas manus utebantur.* Il en est fait souvent mention dans les inventaires des églises au xv^e siècle.

POMME DE PIN. — Dans les ornements qui se trouvent dans l'archivolte du portail des églises romano-byzantines, on remarque souvent des *pommes de pin*.

PORCHE.—Construction placée devant une porte d'église, et qui varie beaucoup quant à sa forme, à ses dimensions et à son usage.

Les anciennes basiliques offraient à leur entrée une sorte de vestibule plus ou moins vaste, et souvent disposé en péristyle ; on le nomme quelquefois porche, mais on l'appelle plutôt *pronaos* ou *narthex*. Réservé aux catéchumènes, qui devaient être séparés des fidèles ayant reçu le baptême, il était une partie essentielle d'un temple chrétien.

Mais, à partir de la renaissance de l'art, c'est-à-dire du xi^e siècle, la société, devenue entièrement chrétienne, ne renfermant plus de catéchumènes, les porches, qui précédemment étaient la règle, ne furent plus qu'une exception. Les premières travées des nefs étaient généralement, il est vrai, disposées d'une manière particulière, formant une sorte de *narthex* intérieur ; mais cet arrangement ne rappelait que d'une manière éloignée les *pronaos* des premiers temples chrétiens. Quoi qu'il en soit, cette espèce de porche intérieur, motivé au reste par plusieurs raisons de construction, n'a pas cessé d'exister dans les églises.

Les porches romans sont encore plus rares que les porches ogivaux, et il est fort souvent très-difficile de deviner quel a été le véritable usage des uns et des autres. Quelquefois, néanmoins, le but en est évident : ils servaient seulement d'ornement, c'est le cas habituel, étaient destinés à la défense des portes, ou enfin, formés d'un seul auvent, ils n'avaient d'autre but que de préserver de la pluie les portes devant lesquelles ils étaient placés ; mais fréquemment on se demande quelle est la pensée qui les a fait élever.

Nous n'ignorons pas ce qu'on a dit, et avec raison, que les porches étaient des lieux où souvent on rendait la justice ; qu'ils servaient aussi de centres de réunion pour les habitants qui venaient y parler d'affaires, ce que prouve encore une inscription qu'on voit à la cathédrale de Lucques ; mais, si tel a été parfois le motif de leur érection, on ne peut nier que, dans le plus grand nombre de cas, leur forme et la petitesse de leurs dimensions ne permettent guère de penser qu'il en ait souvent été ainsi.

Il est à remarquer que les porches sont plus fréquemment placés au-devant des façades principales ; mais ceux qui occupent cette dernière position sont quelquefois des constructions considérables à plusieurs étages, dont les salles hautes servaient d'écoles, de sacristies.

Dans les Instructions du Comité des arts, on a distingué : le *porche véritable*, celui des *anciennes basiliques*, le *porche en coupole ;* le *porche accidentel*, formé par la base d'un clocher placé sur le milieu du portail, ou résultant de l'étranglement que produisent, dans le plan de ce même portail, les bases de deux clochers latéraux, ou enfin, produit par le retrait des portes en arrière de la masse du portail ; le *porche péristyle*, imitation du péristyle antique ; le *porche tribunal*, ordinairement supporté par deux colonnes, et où on rendait la justice ; le *porche militaire*, diversement fortifié ; le *porche de décoration*, le plus commun de tous, et qui est fréquemment d'une grande richesse ; enfin le *porche auvent*, construction légère destinée à garantir une porte de la pluie. *Voy.* Narthex, Pronaos.

PORTAIL.—Le portail comprend ordinairement toute la façade extérieure d'une église, quoique cette dénomination ne convienne qu'aux grandes portes des églises. La décoration du portail appartient spécialement à l'architecture chrétienne : les anciens n'ornaient jamais les portes de leurs monuments d'une manière aussi riche que le firent les architectes du moyen âge.

Les églises de l'époque romano-byzantine primordiale, et quelques-unes de l'époque

secondaire au XIe siècle, étaient précédées d'un porche plus ou moins saillant. Le portail ne reçut sa décoration complète que lorsque la façade fut entièrement dégagée de toute espèce de construction accessoire.

Au XIe siècle, les architectes commencèrent à déployer au portail principal un grand luxe d'ornementation. Le plein cintre de la porte fut entouré de nombreuses archivoltes, lesquelles furent chargées de sculptures très-variées. Les archivoltes se multipliant, il fallut alors augmenter le nombre des colonnes selon la même proportion.

Les portails n'ont pas partout exactement la même décoration : on y voit des variétés fort curieuses. C'est là principalement que l'on peut étudier avec fruit les progrès de la sculpture et les perfectionnements successifs qu'elle obtint. Les tympans méritent souvent d'être examinés avec attention. Beaucoup sont unis et sans ornements, mais d'autres sont remplis de bas-reliefs, de pièces symétriques disposées en échiquier, de figures bizarres, etc. On y rencontre quelquefois la figure du patron de la paroisse, comme à une église dédiée à saint Pierre, près de Bayeux, et à l'église de Saint-Michel d'Entraigues, près d'Angoulême.

Au XIIe siècle, on trouve souvent, dans le tympan du portail, la représentation de Notre-Seigneur entouré des animaux symboliques des quatre évangélistes.

L'art ogival enchérit encore sur la somptuosité des ornements des portails et leur donne un nouveau caractère, non-seulement en brisant l'arc plein cintre, mais en substituant les larges moulures concaves aux plates-bandes des archivoltes, et en remplissant ces cavités par des figures et des statuettes placées sous des dais élégants. *Voy.* VOUSSURE.

Nous avons donné une courte description du portail de toutes les cathédrales de France et d'Angleterre, etc., lorsqu'il est remarquable. *Voy.* CATHÉDRALE.

PORTE.—I. La *porte* proprement dite est une baie d'entrée : on entend encore par ce mot les vantaux qui servent à clore cette ouverture.

Voici l'explication des termes des principales parties qui composent une porte. La baie d'une porte rectangulaire est formée de deux montants appelés *pieds-droits* ou *piédroits* et d'une traverse en pierre ou en bois appelée *linteau*. Le couronnement d'une *porte en arcade* se nomme *arc* ou *voussure*. L'intérieur de la baie s'appelle *le tableau* de la porte. L'extérieur de la porte rectangulaire est décoré d'un cadre de moulures qu'on nomme *chambranle ;* quelquefois ce chambranle est surmonté d'un petit *fronton*. L'arc de la porte en arcade est porté par des *piédroits* ou *piliers* qui prennent une *imposte*, lorsque la baie n'est pas une simple ouverture. Le contour de l'arcade est décoré d'une *archivolte*.

II.

Les temples anciens n'avaient ordinairement qu'une seule porte; il en était de même des maisons qui étaient remarquables par une belle architecture. Quelquefois la porte n'avait qu'un seul battant, quelquefois il y en avait deux ou plus ; et, selon cette différence, on donnait aux portes plusieurs noms. On appelait *fores*, les portes qu'on ouvrait en dehors ; *valvæ* celles qu'on ouvrait en dedans. Il faut noter, cependant, que parfois ces dénominations ont été confondues. Lorsqu'une porte, désignée sous le nom de *fores*, avait deux battants, on l'appelait *bifores*. Les *valvæ* ne consistaient qu'en un seul battant, se reployant, dans sa longueur, en deux ou plusieurs portions. Quelquefois ces portes étaient ornées de plaques de bronze. On les peignait de différentes couleurs ; on les ornait d'inscriptions, de guirlandes et des dépouilles prises sur l'ennemi ou à la chasse.

III.

Les anciens ne mettaient des portes qu'aux baies extérieures. Les baies intérieures étaient fermées simplement par des voiles ou des tapis. Cette coutume passa dans les basiliques. La porte extérieure seule pouvait se clore solidement ; les autres avaient des voiles et des rideaux. *Voy.* VOILES.

Les temples païens n'avaient qu'une seule porte : les basiliques chrétiennes en eurent trois, une pour chaque nef, et même jusqu'à cinq, le nombre des portes étant toujours égal à celui des nefs. La porte du milieu s'appelait *porte royale, basilica.*

Les dimensions des portes des églises ont toujours varié, suivant la grandeur de l'édifice, la disposition des façades et le goût de l'architecte.

A partir du XIIIe siècle, la porte principale fut séparée en deux parties par un pilier central que l'on a toujours regardé comme symbolique. Elle est ouverte au fond d'une voussure plus ou moins profonde, dont les parois sont communément chargées d'ornements de tout genre, de statuettes, de bas-reliefs et de sculptures variées.

Quelquefois on plaçait des inscriptions au-dessus des portes. Dans notre article EGLISE, nous avons donné un long passage de saint Paulin de Nole, où il est question plusieurs fois d'inscriptions de cette nature.

Sur la porte du baptistère de Saint-Jean de Latran, il est écrit : *Diligite alterutrum :* Aimez-vous l'un l'autre.

Sur la porte de l'église de Saint-Georges, à Milan, on avait écrit une inscription en vers latins, qui était une invitation aux fidèles :

Janua sum vitæ, precor omnes, intro venite.
Per me transibunt qui cœli gaudia quærunt.
Virgine qui natus, nullo de patre creatus,
Intrantes salvet, redeuntes ipse gubernet.

Sous le porche d'une solitaire et petite chapelle, située sur le bord du chemin entre les basiliques de Saint-Paul et de Saint-Sébastien hors des murs, à Rome, on lit l'inscription suivante, qui renferme un résumé des devoirs de la vie chrétienne :

Fide Deo. Dic sæpe preces. Peccare caveto.
Sis humilis. Pacem dilige. Magna fuge.

Multa audi. Dic pauca. Tace secreta. Minori
Parcite. Majori cedite. Ferto parem.
Propria fac. Non differ opus. Sis æquus egeno
Pacta tuere. Pati disce. Memento mori.

IV.

Quant aux vantaux des portes, ils étaient en bois, et d'abord d'une simplicité extrême. Les premiers ornements qu'on y plaça furent les Pentures (*Voy.* ce mot). Ce ne fut qu'au xive siècle, et surtout au xve, que l'on se mit à sculpter les portes en bois, ce qui amena la suppression des pentures. Les portes de la cathédrale d'Aix en Provence sont fort bien travaillées et jouissent d'une réputation méritée.

Afin de mettre à même de juger de la richesse que l'on peut donner à ces portes sculptées, nous plaçons à la fin de ce volume deux dessins empruntés au célèbre architecte Pugin. (*Voy.* les fig. à la fin de ce vol.)

V.

Beaucoup d'églises importantes, dès les temps les plus anciens, eurent des portes en bronze. On en voit encore de cette nature à l'église principale d'Aix-la-Chapelle, et à la cathédrale de Mayence. Nous avons eu occasion de les voir. Il en existe aussi à plusieurs cathédrales d'Italie, au royaume de Naples, et tout le monde a entendu parler des fameuses portes du baptistère de Florence, par Ghiberti. Michel-Ange, pour exprimer son admiration, disait qu'elles étaient dignes d'être les portes du paradis.

Nous donnons ici une note relative à Suger, abbé de Saint-Denis, qui a tout fait pour son église et pour les arts en France.

« Suger fit venir des ouvriers de toutes parts et de tous les arts nécessaires à son dessein, et même des vitriers et fondeurs : ceux-là pour faire des vitres, et ceux-ci pour jeter en fonte ces grandes portes qu'on voit à l'entrée de l'église. Touchant lesquelles portes je veux, avant que de passer outre, désabuser plusieurs personnes qui s'imaginent que cette grande porte du milieu, par laquelle on entre dans la nef de Saint-Denis, qui s'ouvre à deux battants, est la porte de l'église de Poitiers, que Dagobert fit apporter quand il prit cette ville-là, qui s'était révoltée contre lui. Je ne veux pas nier que Dagobert n'ait fait enlever ces portes en l'intention de les faire apporter à Saint-Denis, puisque cela est expressément remarqué en l'histoire de France; mais je dis qu'on apprend par la même histoire que, les ayant fait mettre sur mer, il y en eut une perdue dans les ondes, de sorte qu'il ne put en arriver qu'une à Saint-Denis, laquelle, si elle servit à l'église de Dagobert, je n'en dispute pas; mais quant à celle qui se voit aujourd'hui, j'entends la grande du milieu, qui s'ouvre à deux battants, couverte de grandes lames de bronze avec les mystères de la Passion, Résurrection et Apparition de Notre-Seigneur à ses disciples, et plusieurs ouvrages en figures de relief, tout cela a été fait à la diligence et aux frais de l'abbé Suger. Son effigie même se voit sur le battant de main droite en entrant en l'église dans le rondeau où Notre-Seigneur est représenté à table avec les disciples d'Emmaüs, comme prosterné aux pieds du même Sauveur. Il fit aussi faire la porte qui est au côté droit de cette église, et fit dorer l'une et l'autre de fin or avec grande dépense. Quant à celle de main gauche, qui avait servi aux autres édifices précédents, il la laissa comme elle était, et peut-être pourrait-elle avoir été faite de celle de Saint-Hilaire de Poitiers.

« Au-dessous de l'image de Suger, on lisait ces deux vers, écrits en lettres d'or :

Suscipe vota tui, judex districte, Sugeri,
Inter oves proprias fac me clementer haberi.
(Vie de Suger.)

PORTE-A-FAUX. *Voy.* Encorbellement, A-plomb.

Un objet est établi en *porte-à-faux*, quand il fait saillie sur le nu d'une muraille et qu'il ne s'appuie que sur un encorbellement, une console, un cul-de-lampe, etc.

On pourrait dire qu'au xvie siècle on a abusé de l'art de construire en *porte-à-faux*, tant on en a prodigué les applications. Il faut convenir toutefois que rien n'est plus gracieux que ces petites tourelles élancées bâties en encorbellement aux angles des murailles ou en d'autres endroits des monuments religieux ou civils.

PORTIQUE. — C'est un lieu couvert, entouré de colonnes ou d'arcades et destiné à la circulation. On peut bâtir des portiques devant les églises, sur le frontispice et les côtés d'un édifice quelconque, le long d'une rue, autour d'une place publique.

Les basiliques primitives étaient ordinairement précédées d'une cour, *atrium* ou *parvis*, entourée de portiques, sous lesquels les catéchumènes se tenaient pendant la célébration des offices ecclésiastiques, ainsi que les pénitents publics et tous ceux qui ne pouvaient pas assister à la messe entière.

Les portiques de ces basiliques sont représentés d'une manière exacte par les cloîtres des monastères qui entourent une cour ou préau. Il existe encore en France quelques-uns des beaux cloîtres du moyen âge. *Voy.* Cloîtres.

POSTES. — Les *postes* sont des enroulements d'architecture qui se répètent, pour ainsi dire, à l'infini.

POURTOUR. — C'est la même chose que Déambulatoire (*Voy.* ce mot). *Voy.* Nef, Collatéral.

POUSSÉE. — Les claveaux d'une voûte ou d'un arc, par leur propre poids et par celui qu'ils supportent, tendent à descendre, avec d'autant plus de force qu'ils sont plus élevés au-dessus de l'imposte; mais ils ne peuvent descendre qu'en se *poussant* et s'écartant les uns les autres. Il en résulte une force plus ou moins violente agissant latéralement sur les pieds-droits, et qui tend aussi à les écarter. C'est cette force qu'on appelle *poussée*.

La voûte à plein cintre exerce une poussée considérable : aussi les églises du XI[e] siècle, voûtées en berceau à plein cintre, sont-elles généralement peu solides. La tête des hautes murailles a été poussée au vide. Les contre-forts et les arcs-boutants ont été inventés et employés pour neutraliser la poussée des voûtes.

PRÉAU. — Au centre des cloîtres des monastères est un espace carré ou en parallélogramme, qu'on appelle *le préau*. Il fut consacré, dès l'origine, aux sépultures des personnes que l'on voulait honorer, et dont les restes devaient reposer ainsi auprès des lieux saints. Les ecclésiastiques y furent généralement inhumés; et comme l'espace n'était pas assez étendu, on pratiqua les inhumations jusque dans les cloîtres eux-mêmes. On en voit de fréquents exemples dans les cloîtres qui se trouvent dans le voisinage des églises, comme à Saint-Paul de Liége, à Saint-Vincent de Châlon-sur-Saône, etc.

PRESBYTÈRE (*presbyterium*). — *L'abside* et le *sanctuaire* sont quelquefois désignés sous ce nom. *Voy.* ABSIDE, CONCHA, CHEVET, BASILIQUE, EGLISE.

PRIE-DIEU. — Au XVI[e] siècle, on a exécuté en menuiserie des *prie-Dieu* fort élégants. Ils sont composés de panneaux délicatement sculptés, avec des accoudoirs et un retable ou contre-retable, formé d'encadrements plus ou moins riches, où l'on voit la figure du crucifix et quelquefois des images de la sainte Vierge et des saints. Le retable est parfois à volets, et en ouvrant ces volets, on découvre ce que l'on a quelquefois appelé un *autel domestique*. Pour avoir une idée de ces meubles, *voy.* la fig. à la fin de ce vol. C'est un modèle de prie-Dieu, dessiné par M. Pugin.

PRIEURÉ. — Le titre de prieur, pour désigner un supérieur de communauté monastique, était inconnu aux dix premiers siècles de l'Eglise. Né dans l'ordre de Cluny, il ne paraît, selon Calmet (*Comment. sur la Règle de saint Benoît*), que vers la fin du XI[e] siècle. Dom Mabillon (*Annal. Bened.*, tom. IV, pag. 441) le place, avec plus de raison, vers le milieu du même siècle. Les prieurés, cependant, existaient antérieurement au XI[e] siècle, sous le nom de *cellæ*, *cellulæ*, *abbatiolæ*.

Les églises des prieurés ne furent d'abord que de simples chapelles. Elles s'agrandirent peu à peu, et à la fin elles devinrent quelquefois de très-somptueuses églises. Nous ne pouvons choisir un meilleur type de ces dernières que l'église de la Charité-sur-Loire, dont nous donnons ici la description.

Eglise de la Charité-sur-Loire, ancien prieuré de l'ordre de Cluny. — Les amis de l'architecture religieuse du moyen âge, qui voudront avoir une idée exacte de son état au XII[e] siècle, devront visiter les magnifiques églises de Laon, d'Angers, Saint-Rémi de Reims, Notre-Dame de Châlon-sur-Marne, et l'église de la Charité-sur-Loire. Dans chacun de ces monuments, l'art de la transition s'est exprimé avec une grandeur, une noblesse et une magnificence qui devaient naturellement conduire aux chefs-d'œuvre du XIII[e] siècle. Les architectes qui ont élevé ces édifices importants étaient guidés certainement par des principes généraux semblables; mais ils ont dû imprimer à leurs compositions particulières un cachet d'originalité qui en rend l'étude très-intéressante. On pourrait dire, s'il était permis de s'exprimer ainsi, que ce sont des fruits du même arbre, mûris au même soleil, pleins du même parfum, mais différents par de légers accidents extérieurs. On remarque, dans ces immenses constructions, les mêmes coupes d'ensemble, la même organisation, les mêmes formes caractéristiques, unies à certaines modifications curieuses.

L'examen attentif du monument de la Charité sera la source des observations les plus nombreuses, en procédant par voie de comparaison. Nous avons été frappé non-seulement de la masse des proportions, mais encore par une majesté simple et austère, par une foule de détails qu'on ne rencontre point ailleurs. L'ogive naissante s'y dessine avec une grâce exquise; des ornements capricieux s'y développent en abondance, sous les influences byzantines.

Les premières fondations de l'église actuelle de la Charité furent jetées en 1056, par le prieur Gérard, qui mourut sans avoir la consolation de voir son entreprise terminée. Vilencus, son successeur, poussa les travaux avec activité, de manière à la faire consacrer par le souverain pontife Pascal II, en 1106, lors de son passage en France. Ce fait de la dédicace ne serait pas une raison suffisante pour affirmer que le monument était complétement achevé à cette époque. Nous connaissons un grand nombre d'édifices religieux qui ont été consacrés après la construction de l'abside et du chœur. La cérémonie de la dédicace de la Charité se fit avec la plus grande pompe et le plus vif élan. Toutes les populations du voisinage se pressaient autour du vicaire de Jésus-Christ. Le roi Philippe I[er] avait député Guy de Châtillon, sénéchal de France, pour honorer le pontife romain; de hauts et puissants seigneurs lui formaient une cour brillante, ainsi qu'une nombreuse suite de cardinaux, d'évêques, d'abbés et de clercs.

Avant de donner la description du monument, tel que les révolutions nous l'ont laissé, essayons de le reconstruire, par la pensée, dans toute sa splendeur. Conçu sur un plan gigantesque, il s'étendait en croix latine, entouré de chapelles absidales admirablement distribuées. On y voyait cinq nefs parallèles dirigées d'occident en orient. Le frontispice se dressait flanqué de deux énormes tours carrées, ornées sur toutes les faces de sculptures imitées de l'art byzantin; sur le côté principal se développaient des arcades où figuraient des représentations pieuses, sous des archivoltes byzantines d'une prodigieuse richesse d'ornements. Il ne reste plus qu'une partie de la tour du nord.

Quand on avait franchi le narthex et le portail roman, qui ont fait place à un portail

du xvᵉ siècle, on pénétrait dans l'église; la nef principale, longue, étroite, éclairée seulement par des fenêtres placées à une grande hauteur, communiquait avec les nefs latérales par des travées dessinées en ogives. L'aspect des bas-côtés, obscurs et privés de chapelles, selon l'usage du temps, était grave et solennel. Au-dessus des ogives des travées se développaient tour à tour des arcatures à cinq lobes et des galeries cintrées, dont le contour était orné d'élégants feuillages, à la manière byzantine.

Lorsque nous sommes entré pour la première fois dans l'église de la Charité, c'était le soir, à un moment où le silence et le calme remplacent le bruit et l'agitation du jour. Nous avons été vivement impressionné par la majesté qui règne dans l'enceinte du temple. La perspective en est riche; les déambulatoires se prolongent autour de l'abside; des colonnes plus rapprochées soutiennent les arcs en ogives du chevet; quatre chapelles dans le mur oriental du transsept, et cinq chapelles qui rayonnent autour de l'abside, complètent cet ensemble imposant. La chapelle de la Sainte-Vierge est bâtie comme une église en miniature, sur le plan de la croix grecque. Cette chapelle est du xvᵉ siècle. Dans tous les siècles de la période ogivale, le culte de la sainte Vierge inspira ces riches chapelles de Rouen, d'Évreux, du Mans, où l'art a jeté d'une main prodigue toutes les fleurs qu'il pouvait faire éclore.

Des arcades en ogive, portées sur des piliers ronds et légers, environnent le sanctuaire et l'isolent des bas-côtés. Tous les ornements, et surtout les chapiteaux, qui sont d'une richesse et d'une variété extrêmes, appartiennent au style romano-byzantin. Quoique tous chargés d'animaux, de compositions ou de feuillages différents, ils offrent une forme générale qui leur est commune et qui se rapproche sensiblement du galbe corinthien. Les voûtes sont ogivales, ainsi que les fenêtres; les galeries et les arcatures inférieures présentent le mélange du plein cintre et de l'ogive, qu'on observe fréquemment dans les monuments de l'époque de transition. Les chapelles absidales sont décorées, à l'intérieur, d'arcades et de petites colonnes; à l'extérieur, de longues colonnes qui s'élèvent jusqu'à la corniche; de modillons et d'archivoltes, avec des ornements délicatement ciselés. Plusieurs fenêtres se terminent par des cintres quintolobés.

Au-dessus de l'intertransept, à l'intersection de la nef et du chœur, s'élève un clocher octogone, au-dessus d'une voûte en coupole. Cette forme a exercé une grande influence sur les constructions contemporaines, dans le Nivernais et dans les contrées limitrophes; elle rappelle les procédés byzantins, plus fréquemment mis en usage dans le midi de la France, et spécialement dans l'Angoumois, le Quercy et le Périgord.

Une grande partie de la nef ancienne a été détruite; il en reste cependant la muraille de gauche, dont le bas présente de grandes arcades bouchées, ogivales, surmontées d'autres plus petites, mais à plein cintre, qui en sont séparées par une corniche. Six travées ont été ainsi retranchées de la nef. L'aspect de cette grande ruine est à la fois triste et pittoresque. Elle rappelle à l'esprit des époques de grandeur et de misère : l'époque où la foi régnait sur toutes les intelligences, et ces temps désastreux où la terre fut souillée de tous les crimes.

Il n'existe plus aujourd'hui qu'une seule tour; elle est grande, extrêmement ornée, et produit le meilleur effet. On y découvre sans peine les marques de l'époque architectonique à laquelle elle appartient, en même temps que les particularités les plus intéressantes du système de construction consacré alors dans le Nivernais à l'érection des monuments religieux, au xiiᵉ siècle. Dans la partie la moins élevée de la tour, on voit des pleins cintres avec archivolte perlée. La première galerie, surmontée de fleurons et de rosaces dessinés avec goût, est composée de petites arcades élancées à cinq lobes; c'est une décoration pleine de magnificence. Par-dessus règnent deux étages superposés de fenêtres géminées à cintre trilobé, renfermées dans de grands arcs à plein cintre, ornés de grosses perles. Les archivoltes, les moulures, les modillons, les végétations, sont traités avec délicatesse et sentiment.

Autrefois les tours avaient chacune deux portes, s'ouvrant sur les bas-côtés de la nef et décorées avec la plus grande somptuosité. Leurs tympans, remplis de bas-reliefs d'une exécution précieuse, peuvent soutenir la comparaison avec ce que l'art byzantin a produit de plus remarquable. Il est impossible de ne pas admirer la perfection avec laquelle sont rendus certains détails, comme les étoffes et les broderies, et toute l'ornementation en général. En même temps, il y a lieu de s'étonner que des artistes en état d'exécuter si bien certaines parties soient tombés dans des fautes aussi grossières; les mains, par exemple, sont hors de toutes proportions avec les corps, et il y a tel personnage dont les doigts ont la même longueur que la face. On observe les plis très-fins et tourmentés des draperies, la profusion des broderies et des bijoux, caractère assez constant de la sculpture des xiᵉ et xiiᵉ siècles. On n'aperçoit pas sur les pierres des vestiges de peinture, ainsi que cela se pratiquait fréquemment, durant la période transitionnelle, dans la statuaire polychrome. On découvre seulement que les nimbes étaient peints en bleu, entourés de perles d'or, avec une croix grecque rouge au milieu. La parfaite conservation des couleurs dans cette seule place, l'absence de tout vestige de coloration dans le reste des bas-reliefs, font penser qu'ils n'ont jamais été peints. Des disques de verre pourpre foncé, incrustés dans les yeux des figures de grande proportion, sont comme un souvenir du temps pour la sculpture polychrome. Chacun des tympans est entouré

de quatre larges archivoltes d'une exécution prodigieuse. A côté des damiers, des étoiles et des billettes byzantines, on voit des palmettes et des moulures qu'on pourrait croire antiques, si on les trouvait isolées. Quatre colonnes engagées, à chapiteaux historiés, qui se lient par leur composition aux sujets des bas-reliefs, soutiennent les retombées des archivoltes. Les artistes qui ont exécuté cette riche ornementation ont déployé partout les ressources d'une verve inépuisable et d'un talent exercé. Toutes ces curieuses sculptures sont cachées par des échoppes adossées aux murailles.

Pourquoi les figures humaines offrent-elles une forme démesurément allongée? Une observation qui ne peut échapper à personne, dit M. Mérimée, c'est la ressemblance frappante qu'offrent ces figures longues et minces, enveloppées de draperies roides et collantes, avec les premiers ouvrages des Egyptiens et des Etrusques. D'où vient que des peuples différents, sans se copier, soient tombés dans les mêmes erreurs, se soient complu aux mêmes exagérations? Partout les commencements de l'art se ressemblent. Serait-ce que, pour l'homme dans un degré peu avancé de civilisation, que le soin de sa conservation préoccupe toujours, l'agilité, une haute taille, indice de la force corporelle, sont les qualités les plus estimées, et par conséquent celles qui constituent le beau à ses yeux? Il me semble qu'il faut, pour apprécier la grâce, un état de société où la puissance intellectuelle l'emporte sur la force physique.

Ces réflexions paraîtront bien peu motivées aux personnes versées dans l'étude de la statuaire au moyen âge. Avec les fausses idées sur les progrès de la civilisation de notre temps et sur la grossièreté des mœurs au milieu du moyen âge, on a débité les théories les plus paradoxales. Il nous semble, comme à beaucoup d'historiens sérieux, que la civilisation byzantine n'était pas si arriérée qu'on l'affirme, et que le sentiment intellectuel des beaux-arts n'était pas troublé dans des hommes qui ont créé de pareils chefs-d'œuvre de sculpture et d'architecture. La raison de ces formes longues et amaigries, dans les statues des XII^e et XIII^e siècles, doit être cherchée ailleurs. Nous exposerons simplement ici les idées d'antiquaires dont le témoignage est de la plus grande autorité dans toutes les questions d'art et d'archéologie, MM. Raoul Rochette, de Caumont, Ludovic Vitet, Daniel Ramée et Ch. Magnan. La beauté chrétienne n'est pas la beauté païenne. Le développement des épaules et de la poitrine, ces signes caractéristiques de la force dans le sens le plus physique, ne sont pas les attributs de la sainteté; et qui n'a étudié que la statuaire antique n'est pas suffisamment préparé pour comprendre la statuaire du moyen âge. Dans la statuaire de l'antiquité, les sens parlent aux sens; dans la statuaire moderne, c'est un dialogue, pour ainsi dire, entre les sens et l'esprit. La statuaire grecque produit en nous un sentiment très-pur, le sentiment du beau, mais du beau physique; la statuaire chrétienne développe le sentiment du beau physique et du beau moral, et plutôt le dernier que le premier.

PRISMATIQUES (MOULURES). — Dans l'ornementation romano-byzantine, les *moulures prismatiques* affectent la forme d'un prisme. Elles se rencontrent assez fréquemment dans les archivoltes, autour du portail principal.

On appelle encore *moulures prismatiques* celles qui caractérisent le style ogival tertiaire. Il serait difficile d'en donner une définition exacte, car elles varient considérablement. *Voy.* MOULURES.

PRODROMOS. *Voy.* PORCHE, NAOS.

PRONAOS. *Voy.* NAOS, NARTHEX, PORCHE.

PROSTYLE. — Temple qui n'a de colonnes ou un portique qu'à sa face principale.

PROTHÈSE. — Petit autel ou petite table placée dans le voisinage de l'autel principal, ou dans une nef latérale, ou même dans une salle particulière, pour réunir les offrandes du pain et du vin destinées au sacrifice de la messe. *Voy.* AUTEL. On a quelquefois donné le nom de prothèse (*prothesis, oblationarium*) à la salle qui renfermait l'autel de la prothèse.

Pour la *prothèse*, on peut consulter : *Ann. de Philos. chrét.*, tom. XIX, pag. 443.

PSEUDISODOMOS. *Voy.* APPAREIL.

PUPITRE. *Voy.* LUTRIN.

PYRAMIDE. *Voy.* CLOCHER, FLÈCHE, AIGUILLE.

PYRAMIDION. — Petite pyramide. *Voy.* CLOCHETON, AIGUILLE, PINACLE.

PYXIDE. *Voy.* CIBOIRE.

Q

QUART DE ROND. — Le *quart de rond* est une moulure ronde ou convexe dont le profil est le quart de la circonférence. Dans l'architecture antique, il est ordinairement taillé en oves. *Voy.* MOULURES.

QUATREFEUILLES. — Ornement divisé en quatre lobes et sculpté en creux ou en relief sur les murailles, dans l'ornementation de la période ogivale. Le trèfle et le quatrefeuilles commencent à apparaître à la fin du XII^e siècle, et ne disparaissent qu'à l'époque de la Renaissance.

On appelle encore *quatrefeuilles* les rosaces à quatre divisions. On en voit un grand nombre dans le réseau des hautes fenêtres au XIII^e siècle et au XIV^e.

Les *quatrefeuilles encadrés* sont ceux qui sont entourés entièrement d'un cercle de moulures.

QUEUE-D'HIRONDE. — Les pierres de grand appareil sont quelquefois arrêtées solidement par des pièces de bois ou de métal taillées en *queue d'aronde* ou d'*hironde*. *Voy.* APPAREIL.

QUINTE FEUILLES. — Rosace à cinq divisions.

R

RAMPANT. — En architecture, on dit qu'une ligne est *rampante* toutes les fois qu'elle est inclinée ou en pente. Ainsi les bords inclinés d'un fronton, d'un pignon, en sont *les rampants;* on dit : *un pignon à deux rampants* et *un toit à deux rampants*, etc.

Un *arc rampant* est celui dont les naissances sont placées à des hauteurs inégales. Ainsi la plupart des *arcs-boutants* sont des *arcs rampants*.

Philibert Delorme nomme aussi *rampants* les nervures qui se détachent des croisées d'ogive et vont s'attacher à la partie inférieure d'une clef pendante.

RAPPORT (OUVRAGE DE). — C'est un ouvrage composé de pierres rapportées. *Voy.* MOSAÏQUE.

RATIONAL. — Le rational est le nom d'une pièce de broderie d'étoffe précieuse que le grand prêtre des juifs portait sur la poitrine dans les grandes cérémonies religieuses. Selon Du Cange, le rational était un double carré de quatre couleurs tissu d'or, enrichi de douze pierres précieuses, sur chacune desquelles était gravé le nom d'une des douze tribus d'Israël.

On a quelquefois donné ce nom à une partie des vêtements ecclésiastiques. *Voy.* CHASUBLE.

RAVALEMENT. — Faire le *ravalement* d'un mur de pierres de taille, c'est en unir, en dresser, en racler la surface; pour un mur de briques ou de moellons, c'est en refaire les enduits.

RAYONNANT (STYLE OGIVAL). — Comme nous l'avons dit à l'article CLASSIFICATION et à l'article OGIVE, la période ogivale se divise en trois époques, le *style ogival à lancettes*, qui comprend le XIIIᵉ siècle; le *style ogival rayonnant*, qui comprend le XIVᵉ siècle; et le *style ogival flamboyant*, qui comprend le XVᵉ siècle et le commencement du XVIᵉ. *Voy.* FLAMBOYANT, LANCETTE.

La limite qui sépare le style ogival primitif du style ogival secondaire est difficile à déterminer. Il y a de l'un à l'autre une transition insensible et où l'on ne peut distinguer que des nuances. Chacun sait comme il est délicat d'apprécier des nuances. Mais dans un grand nombre de beaux édifices, le style ogival rayonnant présente des caractères qui lui sont propres et qu'il a acquis par un développement particulier. C'est ici l'occasion de rappeler que les époques architectoniques ne commencent pas et ne finissent pas exactement avec les siècles auxquels elles ont imposé leur dénomination. Il ne serait pas impossible de trouver un édifice de la fin du XIIIᵉ siècle, qui présenterait déjà les caractères du style ogival rayonnant.

Dès l'ouverture du XIVᵉ siècle, le plan des grandes églises reçut une modification très-importante. Jusqu'alors on avait établi des chapelles latérales autour des bas-côtés de l'abside seulement. A cette époque on en ajouta le long des collatéraux de la nef principale, depuis les transsepts jusqu'au grand portail occidental. Cette addition acheva de compléter, pour ainsi dire, les cathédrales du moyen âge. Il est à noter que ces chapelles les accessoires furent parfois ajoutées en sous-œuvre à des édifices plus anciens, comme à Coutances et à Laon.

L'axe de l'édifice est brisé légèrement vers la région absidale, comme cela se pratiqua au XIIᵉ siècle et au XIIIᵉ. *Voy.* DÉVIATION DE L'AXE DES ÉGLISES.

La disposition générale des colonnes est toujours la même au XIVᵉ siècle qu'au XIIIᵉ. Le chapiteau est ordinairement orné de feuilles plus petites et plus nombreuses. Le fût des colonnettes perd déjà de ses proportions; il s'amincit de plus en plus et ressemble à un simple tore, à une baguette. On sent qu'il dégénérera encore, jusqu'à ce qu'il ne soit qu'une moulure prismatique.

Au XIIIᵉ siècle, les fenêtres étaient d'abord formées par des lancettes simples et par des lancettes géminées. A partir du règne de saint Louis, les fenêtres de la région la plus élevée des monuments religieux s'élancent, s'élargissent et se multiplient. Alors elles sont traversées communément de deux légers meneaux toriques. *Voy.* FENÊTRES. Au XIVᵉ siècle, les fenêtres s'agrandissent encore, et leurs meneaux deviennent plus nombreux. L'amortissement de la fenêtre est formé de figures rayonnantes, de quatrefeuilles, de quintefeuilles et de rosaces. Dans beaucoup d'édifices, les fenêtres sont accompagnées, à l'extérieur, de colonnettes, et surmontées de pignons ou de frontons aigus.

En même temps que les fenêtres prennent un développement particulier, les roses augmentent leur diamètre et étalent les mille compartiments ciselés de leur brillante corolle. *Voy.* ROSE.

Les architectes du XIVᵉ siècle ne furent pas moins habiles que ceux du XIIIᵉ dans l'art de bâtir les voûtes. Cette partie de nos édifices religieux est toujours bien construite : c'est le chef-d'œuvre de l'architecture propre du moyen âge.

Ces voûtes, si habilement construites, sont soutenues à l'extérieur par des contre-forts et des arcs-boutants analogues à ceux de l'époque ogivale primitive. La modification qu'on y apporte d'abord s'exerça sur la forme des clochetons, et les clochetons eux-mêmes, auxquels on substitua des aiguilles garnies de crochets, portées sur des bases carrées, octogones et parfois triangulaires. *Voy.* ARC-BOUTANT, CONTRE-FORT.

En comparant l'ornementation des édifices du XIVe siècle avec celle des édifices du XIIIe, on remarque une grande analogie dans les formes, mais une différence notable dans la manière de faire et dans les détails. Les moulures toriques sont communément moins prononcées et les profils plus maigres. Il faut avouer que ces différences sont plus faciles à saisir à l'œil, qu'à exprimer dans une description.

Les balustrades, au lieu d'offrir des arcades trilobées, présentent des trèfles, des quatrefeuilles, des quintefeuilles encadrés. Quand les arcades trilobées sont employées, elles sont très-aiguës.

A l'intérieur, la galerie du triforium est ordinairement ouverte et garnie de vitraux.

Dans la décoration du portail, la statuaire du XIVe siècle reproduit les mêmes sujets que celle du XIIIe; mais l'exécution en est plus fine et plus régulière dans l'ensemble. Jusqu'alors on avait représenté la sainte Vierge assise, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux; à partir du XVe siècle, on la représente debout et tenant l'enfant Jésus dans ses bras.

Les supports des statues en encorbellement sont, assez souvent au XIVe siècle, ornés de figures bizarres, de quadrupèdes, de reptiles, etc. On distingue quelquefois des figures encapuchonnées parmi les images satiriques. Le XVe fut beaucoup plus libre, et les moines y sont plus souvent exposés au ridicule et à la moquerie.

Les tours, surmontées de clochers, sont placées assez arbitrairement dans diverses parties de l'édifice, dans les monuments du XIVe siècle. On est beaucoup moins sévère, sous ce rapport, qu'on ne l'était au XIIIe siècle. Elle sont élevées tantôt à la façade de l'ouest, tantôt au centre du transsept, tantôt sur l'un des transsepts.

II.

L'église de Varzy, au diocèse de Nevers, peut être considérée comme une des plus intéressantes églises paroissiales de la France entière, du style ogival rayonnant. Nous en donnons ici la description.

Eglise de Varzy. — L'église paroissiale de Varzy est une œuvre remarquable de cette belle architecture du XIVe siècle. Mais avant d'en esquisser l'intérieur et l'extérieur, disons quelques mots de sa fondation et de l'époque de sa consécration. Suivant une longue note manuscrite rédigée par l'abbé Lebœuf, l'église de Varzy aurait été bâtie au XIe siècle. Selon M. Mérimée, le monument toucherait au XVe siècle. Plusieurs personnes ont attaché trop d'importance au sentiment de l'abbé Lebœuf, et ont voulu argumenter de ce fait pour attribuer au style ogival une ancienneté qui ne lui appartient pas, et pour donner à l'église qui nous occupe une antiquité qui ne saurait lui convenir. Les caractères architectoniques démentent positivement la date du XIe siècle, époque où florissait dans toutes nos provinces le style romano-byzantin, si sévère dans ses dispositions essentielles, si grave dans son ensemble, si réservé dans son ornementation. L'opinion de M. Mérimée n'est ici de nulle valeur, parce que c'est à peine s'il a daigné jeter un coup d'œil rapide sur ce monument, de même que sur Saint-Martin de Clamecy.

Une inscription gravée sur une table de cuivre et parfaitement conservée, suspendue à l'un des piliers de l'église de Varzy, nous explique très-clairement la date que nous devons admettre pour la masse de la construction. Nous la citerons textuellement.

Mil cent et deux l'église Sainct-Pierre
Dict de Varzy noble ville fondée
En ce béni lieu parrochial s'asserre
Maint crestian por Dieu servir et querre
Son vray salut de cueur et de pensée
Le propre jour de Sainct-Michel dédiée
Fut sainctement l'église dessus dicte
L'an mil troys cens cinquante, vouée
A Jesus Crist et du nom appellée
A son apostre a qui elle est bénicte.

La date de 1350, époque de la consécration de l'église de Varzy, coïncide d'une manière frappante avec le style architectural de la plus grande partie du monument, qui porte évidemment l'empreinte de la fin du XIIIe siècle et du commencement du XIVe. La fondation de 1102 aura sans doute été poursuivie avec une excessive lenteur, tandis que, dans les deux siècles suivants, l'œuvre aura été conduite avec la plus vive ardeur. La pureté du style et la grandeur de l'édifice attestent les hautes et salutaires influences des personnes qui présidaient à la construction immédiatement avant la dédicace.

En attachant à l'analogie toute l'importance qu'on ne saurait lui refuser sans injustice dans les sciences d'observation, nous arriverons, d'après les principes de la critique archéologique, à un résultat semblable. Pour quiconque voudra analyser scientifiquement tous les caractères architectoniques de l'église de Varzy, il ne demeurera pas longtemps douteux que le monument doit être rapporté au style ogival secondaire ou rayonnant.

L'effet général de cette église est imposant. Les proportions en sont habilement établies, et dans les coupes principales règne une harmonie surprenante. On y admire autant la majesté de l'ensemble que la grâce et la délicatesse des détails. Il est vivement à regretter que le pavé ait été exhaussé de manière à cacher la base des piliers; l'élancement de la voûte y perd considérablement, et la régularité de l'ordonnance architecturale se trouve détruite.

Le plan est à trois nefs, avec transsept, large abside, mais sans déambulatoires ni chapelles accessoires. Les piliers de la nef principale sont arrondis et contournés de quatre tores majeurs qui ne montent que jusqu'au chapiteau. Sur le tailloir de ce chapiteau à feuilles recourbées viennent s'appuyer des faisceaux de colonnettes effilées, couronnées de chapiteaux à feuillages variés. Les voûtes sont soutenues sur des nervures toriques, où l'on voit poindre un com-

mencement de moulure prismatique, comme nous l'avons noté précédemment en parlant de l'église de Saint-Martin de Clamecy. Le *triforium* mérite d'attirer l'attention ; il est composé de longues arcades trilobées, d'une heureuse conception. La galerie n'est ouverte qu'à l'intérieur de la nef, et la courbure de l'arc montre la naissance de la ligne saillante que nous venons de mentionner. L'abside polygonale, éclairée par de hautes fenêtres, partagées par des meneaux en colonnettes, et surmontées des figures rayonnantes des quatrefeuilles et des rosaces, est d'un riche et grandiose effet. Il ne faudrait que de la volonté pour rendre à cette portion de l'édifice toute sa pureté originelle ; on n'y voit aucune mutilation, et, ce qui n'est pas moins agréable, aucune construction importante qui puisse en faire regretter la destruction. Le transept paraît d'autant plus étroit que la voûte en est plus élevée. Il est déshonoré par d'ignobles passages de communication, établis à une certaine hauteur, d'une muraille à l'autre. Plusieurs fenêtres, par leur forme élancée et par la courbe gracieuse de l'ogive, rappellent les plus élégantes fenêtres à lancettes de la période ogivale primaire. Au fond de la nef principale, au-dessus de la porte d'entrée, on voit se déployer une superbe fenêtre rayonnante, séparée en compartiments par trois meneaux, dont l'amortissement est rempli par l'épanouissement d'une rose remarquable. Cette splendide fenêtre, de même que tous les arcs du monument, est entourée de moulures arrondies, séparées par des baguettes légères ou par des gorges et des scolies profondes. Les murs extérieurs sont tous d'une robuste construction ; c'est à peine si les siècles y ont imprimé la trace de leur passage. Les portes latérales sont d'une simplicité qui n'est pas dépourvue d'élégance, l'ouverture est en forme de grande arcade trilobée, ornée de colonnettes à chapiteaux feuillagés et de moulures toriques. Le portail principal présente également une décoration austère. Les pieds-droits sont accompagnés de colonnettes, sur le fût desquelles apparaît encore une ligne légèrement saillante. Dans la voussure, on a sculpté un triple rang de feuilles variées, travaillées avec délicatesse et sentiment. La grande fenêtre centrale qui s'ouvre à l'entrée de la nef, fait la principale gloire du frontispice. Deux arcs-boutants sont appuyés sur les flancs de la façade occidentale et en forment le complément, tout en servant à en assurer la solidité. Sur les transepts, à l'extérieur, s'élèvent deux tours carrées qui communiquent à la masse générale du mouvement et de la vie.

Tableau des principales églises du XIV*e* *siècle* (d'après M. de Caumont).

La Sainte-Chapelle du château de Vincennes. Fondée en 1379. Brillant exemple de l'architecture ogivale rayonnante ou secondaire.

Cathédrale d'Amiens. Les transsepts, en partie, les chapelles latérales de la nef, différentes reprises, etc., etc.

Cathédrale de Paris. La porte rouge, quelques chapelles latérales de la nef.

Saint-Severin, à Paris. Quelques parties de façade et le portail voisin au nord. Deuxième partie du XIVe (1347-1389).

Cathédrale de Rouen. La chapelle de la Vierge. Diverses retouches. Quelques parties des transsepts appartiennent probablement aussi au XIVe siècle.

Eglise Saint-Ouen de Rouen. En partie. La première pierre fut posée en 1318 par l'abbé Mardagent, qui mourut en 1339, après avoir construit la plus grande partie du chœur et les onze chapelles qui l'entourent ; il laissa à ses successeurs le soin de poursuivre l'entreprise ; les travaux furent continués assez lentement, car la croisée, la tour centrale et d'autres parties ne sont que du XVe.

Eglise de Fécamp. Côté sud du chœur. Grandes fenêtres à meneaux légers.

Saint-Pierre de Caen. La magnifique tour (sauf le porche qui précède le portail) construite en 1308, ainsi que l'atteste une inscription.

Cathédrale de Bayeux. Le portail appliqué après coup sur la façade de l'église ; quelques-unes des chapelles latérales de la nef, peut-être une partie des transsepts.

Prieuré de Sainte-Gauburge (Orne). L'église et l'ancien cloître au moins en partie de la première partie du XIVe, d'après M. de la Sicotière, qui en a donné la description.

Cathédrale de Coutances (Manche). Quelques-unes des chapelles latérales de la nef. La chapelle de la Vierge, bâtie par Silvestre de la Cervelle, dans la seconde moitié du XIVe siècle.

Eglise de Montbourg (Id.). Consacrée en 1319 par Guillaume de Thieuville, évêque de Coutances, d'après les recherches de M. l'abbé de la Marre.

Eglise de Saint-Malo (Ille-et-Vilaine). Le chœur seulement. Aux grandes fenêtres du clerestory et au triforium à doubles arcatures trilobées, surmontées d'une ouverture à quatre lobes, j'ai jugé cette église de la première moitié du XIVe siècle ; elle pourrait toutefois avoir été commencée au XIIIe. Les chapiteaux des colonnettes ont la forme qu'on leur donnait à cette époque.

Eglise de Tréguier (Côtes-du-Nord). Construite postérieurement à 1339. Cette église est du reste de plusieurs époques et offre beaucoup de parties du XVe.

Eglise Sainte-Trinité, à Vendôme. Le chœur, les chapelles qui l'entourent, et les premières arcades de la nef à partir du transsept.

Cathédrale de Tours. Partie des transsepts et de la nef.

Eglise collégiale de Mézières (Indre). En partie. Consacrée en 1339.

Cathédrale de Bourges. Quelques-unes des chapelles latérales de la nef. Diverses parties de l'édifice.

Cathédrale de Poitiers. La façade occidentale et les trois portails.

Cathédrale de Limoges. Quelques parties.

Eglise d'Uzeste (Gironde). Construite en partie par Bertrand de Gouth, archevêque de Bordeaux, qui devint pape en 1305, sous le nom de Clément V, et qui fut enterré dans cette église en 1316.

Saint-Emilion (*Id.*). En partie. Le portail latéral en saillie sur le mur de l'église, autrefois orné des statues des douze apôtres.

Cathédrale de Rodez. Diverses parties seulement, difficiles à délimiter des autres qui sont du XVe siècle. Les parties basses peuvent dater du XIVe.

Cathédrale de Narbonne. Quelques parties, notamment les chapelles latérales, dont deux furent fondées par Gilles Aybelin, mort en 1318. D'autres parties de l'église ne sont que du XVe siècle, et le reste doit dater de la fin du XIIIe.

Eglise Saint-Laurent, au Puy. En grande partie. Peu intéressante.

L'abbaye de la Chaise-Dieu. En partie. Eglise fondée en 1343, et terminée vers la fin du XVe siècle; monument décrit par M. Branche.

Saint-Matthieu à Gênes (Italie). Probablement quelques parties de l'église. Le charmant cloître qui l'avoisine, construit en 1308; ainsi que l'atteste l'inscription suivante, que j'ai lue sur l'abaque d'un des chapiteaux des colonnes : A. D. M. CCC VIII. *kl.* (calendas) *aprilis*.

Cathédrale de Nevers. La nef (sauf l'extrémité, qui est romane). Quelques parties du pourtour du chœur. Le corps de ce dernier paraît du XVe siècle.

Cathédrale de Fribourg (Suisse). Quelques parties. Cette église, commencée en 1283, a été continuée dans le XIVe siècle. Diverses parties ne datent que du XVe.

Notre-Dame de l'Epine, près Châlons (Marne). En grande partie.

Cathédrale de Troyes. Quelques parties. Peut-être quelques-unes des arcades de la nef au-dessous du triforium qui appartient au style du XVe siècle. Je suppose que l'édifice aura été interrompu au-dessus du 1er ordre, et qu'au XVe siècle on aura repris les travaux.

Cathédrale de Metz. La nef construite en grande partie depuis 1362.

Eglise Saint-Thomas, à Strasbourg. Le chœur. (La nef est plus ancienne.)

Cathédrale de Strasbourg. La nef et la façade occidentale, en grande partie. On sait que Ervin de Steinbach, mort en 1318, avait élevé la façade jusqu'au-dessus du premier ordre, c'est-à-dire jusqu'au-dessus de la grande rosace; que son fils Jean, mort en 1339, continua l'édifice : c'est à lui qu'on doit le second ordre de la façade, et peut-être une partie du troisième. La plate-forme ne fut achevée qu'en 1365. La belle tour qui la surmonte est d'une époque postérieure. En avant du mur de façade on a jeté un réseau d'arcades et de colonnettes détachées qui offrent, ainsi que l'ont dit avec raison plusieurs archéologues, un voile transparent. Je suppose que des additions ont eu lieu dans la décoration de cette façade. La hauteur jusqu'à la terrasse est de 230 pieds.

Cathédrale de Cologne. Le chœur en partie consacré en 1322. La première pierre avait été posée en 1248.

Cathédrale de Francfort. Le chœur et les transsepts. Le chœur commencé en 1315. Le transsept nord fut fait plus tard; le transsept sud fut commencé en 1352.

Cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Le chœur construit en 1353.

Eglise de Huy (Belgique). En grande partie. Eglise fort élégante et très-élevée, longue de 70 mètres, large de 28 mètres, dont le style annonce bien le XIVe siècle; elle a été commencée en 1311.

REDENT. — Lorsqu'un mur est bâti sur un terrain incliné, et qu'on ne peut faire suivre à son chaperon le sens de la pente, on est forcé de pratiquer de distance en distance des ressauts dont le profil figure celui des marches d'un escalier; ce sont ces ressauts qu'on appelle *redents*, et cette expression s'emploie dans un sens général pour désigner tout ce qui présente à peu près la forme en gradin que nous venons d'indiquer. Cette expression convient aux ressauts que la plupart des contre-forts montrent dans leur profil, à une certaine hauteur; seulement, comme ils sont généralement inclinés, ils sont ordinairement garnis de *redents en talus* ou *en glacis*.

REDIMICULUM. — On donnait le nom de *redimiculum* à une espèce de ceinture que les dames romaines étaient dans l'habitude de porter. Après avoir entouré deux fois le cou, cette ceinture se croisait sur la poitrine, passait sur les côtés, et faisait quelques tours pour assujettir la robe fermement sur les reins. Suivant Buonarotti, les peintres chrétiens primitifs ont donné cette sorte de ceinture aux anges, ainsi qu'au bon Pasteur. C'était sans doute, pour les chrétiens, un ornement allégorique, en ce qu'il offrait la figure de la croix. Il était de couleur pourpre.

REFOUILLER.—C'est donner beaucoup de relief aux parties saillantes d'une sculpture, en creusant profondément les plis d'une draperie ou les interstices des feuilles d'une guirlande ou d'un bouquet de fleurs et de feuillages. Les ornements de sculpture ont été refouillés au XVe siècle avec le plus grand soin et une extrême adresse. On a peine, en certaines circonstances, à se rendre compte de la manière dont on a assuré la solidité des feuilles et des tiges qui semblent ramper à la surface des murailles et n'y point adhérer. Il en résulte un effet piquant et un jeu de lumière et d'ombre fort agréable à l'œil; il en résulte malheureusement aussi de la sécheresse dans les lignes et de la dureté dans l'ensemble.

RÉGLET. — Moulure, synonyme de FILET et de LISTEL (*Voy.* ces mots).

REINS DE VOUTE. — On appelle *Reins*

de voûte l'espace compris entre un plan vertical qui s'élèverait de la naissance de l'extrados d'une voûte et un plan horizontal tangent au sommet de cet extrados. Les *reins de voûte*, dans les constructions du moyen âge, sont communément remplis d'un léger blocage; quelquefois ils restent vides.

Le parement des reins d'un arc s'appelle *tympan de l'arc*. Il est fréquemment orné soit d'un médaillon, soit d'arcatures, soit d'un réseau flamboyant. Les antiquaires anglais l'appellent *spandrel* ou *spandril*.

RELIEF. — On dit qu'un ornement est en relief quand il fait saillie sur le nu d'une muraille ou du champ qu'il occupe. Il est en *bas-relief* lorsque la saillie est peu considérable; il est, au contraire, en *haut-relief* quand cette saillie est considérable; enfin, il est en ronde-bosse, quand il est détaché et libre. *Voy.* Bas-relief.

RELIQUAIRE. — Les vases, coffres ou coffrets, destinés à contenir les reliques des saints ont été et sont encore de formes si variées, qu'il est difficile d'en donner une description détaillée. L'art a épuisé toutes ses ressources, et la richesse toutes les matières les plus précieuses, pour faire et décorer les reliquaires.

Parmi les reliquaires les plus remarquables que nous possédions encore, on doit compter la châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle; la châsse des rois mages, à la cathédrale de Cologne; la châsse de saint Sébald, à Nuremberg; la châsse de saint Taurin, à Evreux. Il en existe également plusieurs en Italie et en Sicile d'un travail admirable.

Il y avait autrefois dans le trésor de l'abbaye de Saint-Basile, près de Reims, une châsse magnifique renfermant les ossements de saint Basile. Cette châsse était construite en forme de chapelle, de six pieds de long sur un pied six pouces de large, recouverte de lames d'argent ciselé. Sur le bord on lisait l'inscription suivante : *Facta est hæc theca a domino Hugone, abbate secundo, in qua positum est corpus almi Basilii, anno incarnati Verbi* 1121, *regnante Ludovico Francorum rege, anno regni* XIII, *archiepiscopatus vero Rodulphi* XIV. A la tête, sur une plaque d'argent, on voyait l'image de Notre-Seigneur dans sa majesté, assis sur un trône de gloire et foulant sous ses pieds le dragon infernal. Autour des moulures on lit ces paroles du roi David : *Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem.*

Au pied était l'image de la sainte Vierge, assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus dans ses bras. Sur la bordure on lit l'inscription suivante :

VIRGO, DEI GENITRIX, QUEM TOTUS NON CAPIT ORBIS,
IN TUA SE CLAUSIT VISCERA FACTUS HOMO.

Sur les côtés, on voyait huit sujets tirés de la vie de saint Basile, et sur le couvercle la figure des douze apôtres dans douze riches compartiments. (*Trésors des églises de Reims*, par Prosper Tarbé.)

Parmi les châsses les plus célèbres que possédait jadis l'Angleterre catholique, avant la Réformation, nous devons mentionner celle de saint Alban, à l'abbaye de Saint-Alban; celle de saint Thomas de Cantorbéry, dans la cathédrale de Cantorbéry; celle de saint Erkenwald, dans la cathédrale de Saint-Paul, à Londres; celle de saint Edouard le Confesseur, dans l'abbaye de Westminster; celle de saint Swithun, à Winchester; celle de saint Guthlac, dans l'abbaye de Croyland; celle de saint Cuthbert, à l'abbaye de Durham; celle de saint Thomas di Cantilupe, à Hereford; et celle de saint Frideswide, à l'église du Christ, à Oxford. De tous ces reliquaires, celui de saint Edouard le Confesseur subsiste seul, mais nu et dépouillé.

Les reliquaires portatifs furent exécutés en or et en argent, ornés de pierres précieuses; en bois couvert de plaques de métal précieux; en cuivre doré et émaillé; en bois artistement peint et doré, orné de cristaux; en ivoire, dont les différentes pièces étaient unies par des métaux; enfin en bois recouvert de riches étoffes et de broderies élégantes.

Ces reliquaires étaient placés, 1° sous l'autel; 2° sur l'autel; 3° autour du sanctuaire; 4° dans des chapelles spéciales.

Dans l'*Histoire de la ville de Bayeux*, par le chanoine Béziers, nous lisons les détails suivants sur les châsses de la cathédrale de Bayeux, qui faisaient un des principaux ornements de cette église, avant qu'elle eût été pillée par les protestants, en 1563. Ces détails sont extraits d'un inventaire de 1476.

« La châsse de saint Ravend et saint Rasiph, laquelle contenait les corps précieux de ces saints martyrs. Elle était par derrière d'argent doré ou travaillé en martelure : le devant, les deux bouts et le haut étaient de fin or, chargés d'images en bosses aussi d'or, enrichis de grands et riches émaux et de pierres précieuses de plusieurs sortes : elle était soutenue de quatre pieds de cuivre doré en façon de pieds d'aigle.

« La châsse de saint Pantaléon, qui renfermait le corps de ce glorieux martyr, était toute d'argent doré, chargée d'images élevées, enrichies de tous côtés de saphirs, perles et autres pierres précieuses de diverses sortes : à l'un des bouts était l'image du Saint-Sauveur, et à l'autre une image de Notre-Dame, qui avait un beau saphir environné de trois perles et autres petites pierreries; et à un des côtés, au milieu, était l'image de Notre-Seigneur qui avait un très-beau et riche saphir en sa poitrine : elle était portée sur quatre lions et deux serpents de cuivre doré.

« La châsse de saint Antonin contenait le corps de ce saint martyr; faite assez nouvellement et d'une très-belle façon, elle était toute d'argent doré, chargée d'images en bosse, ornée aux chapiteaux de grosses perles et d'autres pierres précieuses : à l'un des bouts il y avait un très-gros saphir, et à l'autre une très-grosse grenade; et au-dessus de la châsse une espèce de tour d'argent

doré, portée sur quatre lions de cuivre doré.

« La châsse de saint Regnobert renfermait le corps de ce saint évêque de Bayeux ; elle était toute d'argent doré; au haut d'un des côtés était l'image de Notre-Seigneur qui avait en sa poitrine un gros saphir : tout ce côté et les deux bouts chargés d'images d'évêques en bosse, ornés de pierres précieuses, l'autre côté, qui était sans images, avait au milieu un gros béril rond, autour duquel étaient écrits deux vers qui commencent par ces mots : *Custodis nos*, et au-dessus, au milieu, était attaché un autre gros béril rond par quatre barres d'argent doré. Cette châsse était portée sur quatre pieds de cuivre doré en forme de pieds de loup. »

En 1408, Guillaume, abbé de Saint-Germain de Paris, fit refaire la châsse de saint Germain avec la plus grande somptuosité. On en peut voir la description dans l'Histoire de l'abbaye de Saint-Germain par dom Bouillart. On trouve dans ce même livre le marché fait avec les orfèvres de Paris chargés de faire cette châsse. C'est une pièce fort curieuse.

A Rouen, il y avait la fameuse châsse de saint Romain, dite *la fierte de saint Romain*. On la portait solennellement dans la ville le jour de l'Ascension, jour auquel le chapitre avait le privilége de délivrer un prisonnier condamné à mort. On voit de curieux détails sur cette procession dans le *Voyage liturgique* du sieur de Moléon (Lebrun Desmarettes).

Il serait impossible de faire un inventaire détaillé des immenses richesses artistiques que possédait jadis la France en reliquaires de toute espèce. Ces trésors ont disparu pour toujours, et nous n'en avons plus qu'un *souvenir historique*.

Ajoutons, cependant, en terminant, qu'il y avait dans certaines églises, au moyen âge, des reliquaires en forme de statues, de bustes, de têtes, de bras, etc., dans lesquels on enfermait quelques parcelles de reliques. Félibien en mentionne plusieurs qui existaient autrefois dans le trésor de Saint-Denis. Dugdale, dans son *Monasticon anglicanum*, en fait connaître également un grand nombre qui se trouvaient jadis dans les églises catholiques de l'Angleterre.

RELIQUAIRE. — Le mot *reliquaire* ne signifie pas toujours le lieu ou le monument où sont enfermés les restes d'un martyr ou d'un saint. Dans certaines localités, il est synonyme d'*ossuaire*, et sert à désigner spécialement de petits édifices élevés dans les cimetières, ou des cryptes pratiquées au-dessous, où l'on dépose les ossements retirés des tombes abandonnées ou des fosses ouvertes dans les cimetières pour de nouvelles sépultures. *Voy.* CHARNIER et OSSUAIRE.

RENAISSANCE. — I. Dès la fin du XV[e] siècle, on voit apparaître dans nos édifices religieux, et surtout dans les monuments civils, le germe d'un art nouveau. Cet art conserve encore les traditions de l'art ogival, mais il s'affranchit de certaines règles, il admet des formes dont on ne connaissait point d'exemples jusque-là, il s'inspire ailleurs qu'aux sources chrétiennes, il cherche des modèles ailleurs que dans nos grandes constructions nationales. A la même époque, une grande agitation régnait dans les esprits. C'était le moment où les littérateurs étudiaient et copiaient les auteurs de l'antiquité classique; où les architectes commençaient à copier aussi les œuvres des anciens et celles des Italiens. Ajoutons à cela qu'un besoin de vague changement préoccupait le monde. Bientôt l'Allemagne retentit de l'appel à la révolte contre l'autorité, à la voix d'un moine apostat, accompagné d'autres apostats. Ce n'était pas l'appel à l'indépendance, c'était encore moins l'appel à la tolérance religieuse que faisaient Luther et ses disciples. Les faits l'ont bien démontré. L'esprit de cette prétendue réformation fermentait en France, comme ailleurs. Mais les malheurs, chez nous, furent alors moins terribles que chez nos voisins, jusqu'à ce que le même génie de troubles, de révolutions, de désordres vint armer les protestants contre les lois, le prince et la patrie, qu'ils tentèrent en vain, à plusieurs reprises, de vendre à l'étranger.

Le retour à l'étude des auteurs classiques de la littérature grecque et latine fut appelé la *Renaissance des lettres*. Lorsque les progrès du nouvel art de bâtir furent assez avancés, on appela cette architecture différente de celle qui avait régné avec tant de gloire durant tout le moyen âge, l'*architecture de la Renaissance*. Ce n'était pas cependant une *Renaissance*, car on quittait un art savant, complet, ayant ses modèles et ses formules, un art indigène, national, un art en parfaite harmonie avec les conditions de notre climat, avec les besoins des cérémonies chrétiennes ou ceux de notre civilisation française. Aussi, quel fut le terme de cette prétendue Renaissance? l'abandon absolu de nos arts propres et la copie servile des monuments de l'antiquité. Ce n'était pas là un progrès : c'était au contraire une décadence. Il faut étudier les bons modèles : mais les copier servilement, ce n'est pas avancer, c'est reculer.

Le style classique, cependant, ne remplaça pas immédiatement l'architecture chrétienne. Il y eut une sorte d'oscillation dans les principes, et il en résulta un mélange, une fusion des formes particulières à chaque style : ce n'est plus l'art ogival, ce n'est pas encore l'art grec ou romain. C'est ce style de transition, de passage, de fusion, qui est, à proprement parler, le style de la Renaissance.

Tout n'est pas d'emprunt dans l'architecture de la Renaissance. On y trouve des dispositions originales, des motifs de décoration qui ne sont qu'à elle et qu'elle peut revendiquer avec honneur et à bon droit. On voit que le génie des artistes conservait toujours son indépendance. Il ne perdit sa liberté et ses franches allures que lorsque le retour à l'art antique fut accompli dans son entier.

Essayons maintenant de tracer la marche

de la Renaissance française proprement dite. Ce serait une erreur de confondre la Renaissance française avec la Renaissance italienne. Celle-ci naquit et se développa la première, mais sous des influences et avec des caractères qui ne se rencontrèrent pas en France. Les édifices de notre pays construits dans la première moitié du XVIe siècle ont une physionomie toute française.

II.

RENAISSANCE FRANÇAISE. — En l'absence des traces complètes de nos grands manoirs royaux et féodaux du XIVe siècle, tels que le Louvre de Charles V, les hôtels de Saint-Pol et des Tournelles, le château de Wincestre, dépôt des trésors d'art de Jean, duc de Berri, etc., etc., nous prendrons le point de départ de l'architecture civile de la France dans un monument que nous a conservé, au milieu de tant de dévastations, la prévision éclairée d'un grand ministre, Colbert, qui en fit l'acquisition pour en doter la ville de Bourges. Cet hôtel participe déjà, dit M. Dusommerard (tom. I, pag. 165), à quelques égards seulement, de l'influence du goût italien. L'époque de cette construction, 1441, correspond, il est vrai, à celle où l'architecture civile italienne commençait à suivre le mouvement imprimé d'abord à la sculpture, dès le commencement du même siècle, par les admirables travaux des Ghiberti, Donatello, etc. Toutefois, en reconnaissant qu'il n'en fut pas chez nous de l'architecture civile comme de celle religieuse, qui nous appartient plus particulièrement, et où le génie de nos modestes maîtres ès-œuvres plana fièrement au-dessus de toutes les combinaisons exotiques, sans daigner même interroger l'art étranger sur les formules-pratiques que l'étude leur révéla plus admirables encore; et tout en convenant que, plus timides, nos constructeurs du XVIe siècle empruntèrent volontiers à l'Italie leurs moyens de succès, il faut reconnaître qu'ils eurent, ainsi que les premiers architectes italiens appelés par nos rois, le bon esprit de ne pas brusquer la transformation de l'art. Tenant compte des conditions du climat, des exigences que comportaient nos saisons pluvieuses, le séjour des neiges, etc., ils eurent le soin de conserver à leurs édifices les immenses combles nivelés sous Henri II, puis surgissant de nouveau sous Henri IV, mais en prenant le soin de les alléger par une crête à jour se dirigeant vers le ciel, d'en briser l'aspect monotone par d'élégantes lucarnes armées et dentelées, liées souvent entre elles, comme au palais de justice de Rouen, par des rubans capricieux servant à la fois d'ornements et de contre-forts, et d'où sortaient des pinacles supportant des statues, et d'en masquer la base par des balustrades variées, qui, comme à l'hôtel de Cluny, terminent si gracieusement l'appareil en pierre de l'édifice, et marient la galerie italienne à la forme gothique. C'est ainsi que le savant Giocondo, témoin et coopérateur des travaux tout italiens de Bramante et de son école, en construisant, à Paris, d'après l'ordre de Louis XII, le palais de la Chambre des Comptes, n'a négligé aucune des ressources que lui offrait notre système d'encorbellement et d'allégement des masses par leurs détails, et s'est borné à en multiplier les effets en épurant les formes, rendant ainsi d'une exécution plus difficile et plus coûteuse encore ce mode d'ornementation poursuivi pendant une partie du XVIe siècle par d'autres Italiens, notamment à Brou, mais devant lequel recula bientôt l'épargne de François Ier, et sans doute aussi le besoin de signaler le règne de ce prince, tout spécial quant aux arts, par un système architectural qui lui fût propre

L'influence italienne, qu'on devine à peine dans le manoir de Jacques Cœur, du milieu du XVe siècle, devient bien plus sensible dans les édifices de ce siècle, époque de l'invasion en France des artistes ultramontains ramenés d'abord par Charles VIII, appelés ensuite par Louis XII et par son ministre pour reproduire en France des souvenirs recueillis dans l'expédition du Milanais, puis débordant de toutes parts à l'appel de François Ier. Bientôt disparurent, sous les influences italiennes, les germes de notre art français, qui ne refleurit avec quelque vigueur que sous Henri II. Philippe de Comynes nous a peint (liv. VIII, chap. 18) Charles VIII, séduit, sans doute, par l'effet des grands travaux des Brunelleschi, des Alberti, etc., et aussi par le désir assez naturel de laisser des traces durables de son voyage tout chevaleresque, « amenant de Naples plusieurs ouvriers excellents en plusieurs ouvrages, comme tailleurs et peintres, pour élever à Amboise le plus grand édifice que commença le roy, et dont les patrons étoient faits de merveilleuse entreprise et dépense ; » il nous parle aussi « des tours encore debout où l'on monte à cheval, et d'autres travaux. »

Louis XII dut continuer ses travaux à son usage, et bientôt, témoin à son tour des prestiges d'un art nouveau pour ses yeux à Milan et à Gênes, il enchérit encore sur les dispositions de son devancier. Lorsque Louis XII occupa Milan, en 1499, le Bramante, célèbre dès 1476, avait déjà construit dans cette ville, sous le patronage de Ludovic Sforce, des monuments non moins remarquables que ceux qui excitèrent l'admiration de Charles VIII dans la haute Italie, entre autres les beaux cloîtres du monastère de Saint-Ambroise. Peut-être que, livré à lui-même, Louis XII, plus occupé de ses embarras politiques que de la culture des arts, et très-sobre d'ailleurs des dépenses de luxe, qui se résolvaient en charges pour son peuple, eût résisté à la tentation d'imiter Charles VIII ; mais Georges d'Amboise, en qui le père du peuple avait, selon l'expression de Jean d'Auton, « parfait amour et singulière confiance, » ne laissa pas échapper cette occasion de donner une plus savante

direction aux travaux qu'il exécutait et aux pensées d'art qu'il méditait.

L'habile constructeur de la salle du conseil de la ville de Vérone, le savant fra Giacondo, littérateur, antiquaire, ingénieur, éditeur de Vitruve, collaborateur de Michel-Ange dans le grand œuvre de Saint-Pierre, etc., ouvrit, sous le haut patronage du cardinal-ministre, la marche que suivirent plus tard Léonard de Vinci et tant d'autres célébrités italiennes; mandé à Paris, spécialement, dit-on, pour diriger la construction du Pont-Notre-Dame, dont la première pierre fut posée le 28 mars 1500, et la dernière le 10 juillet 1507, il y mena de front divers travaux, notamment ceux du palais de la Chambre des Comptes.

Plusieurs écrivains, dont les ouvrages sur les arts ont perdu de leur autorité depuis quelques années, surtout quand il est question des arts au moyen âge et à la Renaissance, ont avancé que les artistes français de la fin du xv^{e} siècle et du commencement du xvi^{e} n'ont rien produit qui puisse être comparé aux œuvres des artistes italiens de la même époque. En étudiant mieux notre histoire artistique, on a découvert que plusieurs ouvrages attribués aux Italiens venus en France, appartenaient à des artistes français. Nous citerons en preuve les travaux des Lejust et de Valence de Tours. On peut consulter sur ce sujet le tome I^{er} des *Arts au moyen âge*, par M. Dusommerard, et la première partie de la *Monographie de l'église Saint-Denis*, par M. Guilhermy.

Le talent de Lejust ne constituait pas à Tours, en faveur de l'art français de la Renaissance, une heureuse mais unique exception. Vainement objecterait-on que cet artiste doit faire exception, parce que, ayant été envoyé à Rome par le cardinal d'Amboise, Georges I^{er}, pour étudier les arabesques de Raphaël, il put y prendre des leçons de Michel-Ange, comme Jacques d'Angoulême, et venir les mettre à profit à Tours, comme firent les frères Jacques à Reims, dans les belles figures du mausolée de Saint-Remi, les frères Richier à Saint-Mihiel, dans l'exécution du sépulcre de l'église de cette ville. A une époque antérieure à l'arrivée des Italiens en France, il y avait à Tours deux sculpteurs presque homonymes, également employés par le roi. Peut-être trouverait-on le véritable chef de cette école de Tours dans *Anthoine Juste*, ou *de Just*, dont M. Deville a découvert le nom parmi ceux des artistes qui travaillaient au château de Gaillon dès l'année 1497, époque où Michel-Ange, âgé de vingt-trois ans, ne faisait pas encore école, et où furent exécutées chez nous les élégantes sculptures dont il nous reste de beaux débris.

Ajoutons, pour surcroît de témoignage de l'existence, dès la fin du xv^{e} siècle, de cette famille d'artistes florissant à Tours, comme celle des Pilon florissait en Anjou, que les diverses histoires de cette ville, notamment celle de Chalmel, et un mémoire de M. Lambron de Lignim, inséré dans le tome II des *Annales de la Société archéologique de Touraine*, nomment positivement deux sculpteurs frères, du nom de Lejust, comme auteurs de divers mausolées exécutés en Touraine dans le même intervalle de temps, du règne de Charles VIII jusques et y compris celui de François I^{er}, tels que le tombeau élevé aux quatre enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, qui, du chœur de l'église de Saint-Martin de Tours, fut transféré dans une des chapelles de l'église métropolitaine de Tours; les deux monuments de la famille Gaudin, qui, placés d'abord au prieuré de Bondésir, près de La Bourdaisière, furent plus tard réunis à Amboise, et surtout le mausolée de Thomas Bohier, chambellan de Louis XII et de ses trois successeurs, et général des finances sous les derniers, à qui l'on doit la belle création de Chenonceaux, et de Catherine Briçonnet, sa femme, monument qui était placé dans l'église de Saint-Saturnin de Tours.

Qui pourrait douter maintenant, après un tel concours de preuves, qu'à l'époque même où Charles VIII entreprenait, selon les termes de Comynes (liv. VIII, chap. 18), à Amboise, où il mourut le 7 avril 1498, « le plus grand édifice que commença le roy, tant au château qu'en ville, avec les ouvriers excellents en plusieurs ouvrages, comme *tailleurs* (sculpteurs) et peintres qu'il avait amenés de Naples, » il n'existât, à quelques lieues de cette résidence royale, une pépinière d'artistes non moins habiles *tailleurs*, peintres, et même *maîtres ès-œuvres*, tels que les Just, les Fouquet et les Pierre Valence?

Or, ce qui existait à Tours, au moins dès la fin du xv^{e} siècle, n'était que la continuation des traditions antérieures, consacrées, surtout à Paris, par Charles V, et à Dijon par son frère Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, qui, possesseur d'abord du comté de Touraine, put contribuer à y semer les germes d'art qui fructifièrent si bien sur ce sol favorisé du ciel; et tout prouve que la Touraine n'avait pas seule ce privilége d'exploitation commun à diverses capitales d'autres provinces, notamment à Rouen, où, dès 1497, la ville pourvoyait presque seule par ses artistes, tels que Roger Ango, Roulland-Leroux, Pierre Desaulbeaux, Regnaud Therouyn, Jean Chaillou, André Le Flament, etc., etc., non-seulement à la construction d'édifices, comme le palais de justice, le portail et les tours de la cathédrale, mais encore à l'érection de la belle maison de plaisance de son archevêque.

En Bretagne, où le mausolée de François II, à la cathédrale de Nantes, terminé en 1507 par un artiste tourangeau, Michel Columb ou Columbeau, formerait seul un témoignage que confirmeraient d'ailleurs de nombreux monuments encore existants en partie, de même que pour l'Anjou, aux preuves de la chronologie de notre art statuaire subsistantes dans ce qu'on nomme vulgairement les saints de Solesmes, on pourrait ajouter ce que dit d'Agincourt, assez indifférent sur ces sortes de constatation, des

monuments du xv^e siècle, du château du Vergier et de l'église Sainte-Croix en dépendant, qu'il visita en 1764; tels que la statue en marbre du maréchal de Gié, disgracié en 1502, et « plusieurs statues en bronze d'une perfection de fonte et d'une vérité d'expression qui lui eussent fait désirer d'en connaître les auteurs, parce qu'ils avaient précédé Jean Goujon et Germain Pilon. »

On peut juger par de tels aperçus, bornés à un rayon très-circonscrit de l'ouest de la France, et même à un très-petit nombre de localités, quand tant d'autres, depuis Gisors, si riche en sculptures, jusqu'à Caen, Bayeux, Coutances, etc., surabondent de semblables témoignages, de ce que produiraient des démonstrations analogues pour les autres parties de notre territoire; et à cet égard, la publication d'Achille Allier et de ses continuateurs sur le seul Bourbonnais, prouve quels seraient les fruits d'un semblable travail pour des provinces surtout où, comme la Champagne, la Picardie, la Bourgogne, les écoles de sculpture étaient en mouvement dès la fin du xv^e siècle. Or, nous le demandons, en présence de tels faits, et lorsque à ces démonstrations spéciales à la sculpture viennent se joindre les élégantes et innombrables manifestations architecturales toutes nationales pour nous et presque sans rivales en Italie, de nos étincelantes verrières, mosaïques transparentes, en honneur en France depuis quatre siècles, lorsque Jules II, pour en jouir, dut admettre nos artistes à participer aux travaux de Raphaël et de Michel-Ange, et des riches et indestructibles produits de nos premiers émaux de Limoges, dont l'origine se perd dans la nuit des âges.

Quant à nous, dit M. Dusommerard, auquel nous empruntons ces détails, admirateur enthousiaste des immenses titres que possède l'Italie à la suprématie en ces matières, mais sous quelques rapports seulement, notre patriotisme, étranger, il est vrai, à celui au nom duquel se sont commises toutes nos dévastations, se refusera toujours par conviction à s'incliner devant la morgue de ces maîtres, à faire chorus avec certains chefs de nos écoles d'enseignement graphique ou archéologique, pour proclamer qu'en effet c'est aux seuls Italiens que nous sommes redevables d'avoir vu nos arts « relevés du bas état dans lequel ils croupirent si longtemps, » pour confesser que « nous n'avons produit, avant la fin du xv^e siècle, que des travaux d'art mort et non encore ressuscité. »

III.

Le plan des églises bâties à la Renaissance ne fut pas invariablement le même. On modifia, suivant une foule de circonstances particulières, suivant aussi les caprices de l'ordonnateur, celui qui avait été consacré au xiv^e siècle et adopté dans les édifices d'une date postérieure.

Quant aux colonnes, qui avaient joué un rôle si important dans tous les monuments religieux, elles furent encore remplacées, dans les premiers temps, par les nervures prismatiques du style ogival flamboyant. Bientôt après on les éleva dans des proportions plus correctes. Déjà l'on distingue une régularité mesurée, des rapports assez exacts entre le piédestal, la base, le fût, le chapiteau et l'entablement. Le chapiteau, avec ses volutes élégantes, ressemble de loin au chapiteau ionique ou corinthien. Le plus souvent, néanmoins, le chapiteau est composé de formes originales, d'un goût libre et d'un dessin gracieux.

On abandonne peu à peu l'arc en ogive pour adopter le plein cintre. Les formes se mélangent et alternent, jusqu'à ce que le plein cintre triomphe pleinement. Les fenêtres furent ordinairement ogiveles; là, l'arc aigu se conserva plus longtemps que dans les portes, où le plein cintre apparut d'abord et fut ensuite seul employé.

Les voûtes de grande portée furent toujours bâties d'après les principes du système ogival; mais elles furent chargées de nervures, de caissons et de clefs pendantes. Les voûtes de petite étendue sont à plein cintre, et l'intrados en est couvert de caissons symétriques, remplis de sculptures en bas-relief très-variées: fleurs, fruits, feuillages, fleurons, têtes humaines, génies ailés, figures emblématiques, armoiries, dessins fantastiques.

L'ornementation propre de la Renaissance est d'une richesse éblouissante. L'exécution en est admirable sous le rapport de la délicatesse, de la finesse et du goût. Ce sont de gracieuses arabesques, des fleurs, des feuillages, des mascarons, des festons, des dentelles, des médaillons, etc., etc.

Les monuments de la Renaissance proprement dite sont encore très-remarquables. Ils ont leurs beautés particulières, et sous leurs ornements un peu mondains, ils conservent la dernière empreinte du génie chrétien du moyen âge.

IV.

Parmi les églises de la Renaissance, nous pouvons citer : celles de Saint-Gervais et Saint-Protais, à Paris; d'Argentan; de Brou, près de Bourg en Bresse; de Gisors; de Montrésor, au diocèse de Tours; le portail de Sainte-Clotilde, aux Andelys; la façade occidentale de l'église de Villeneuve-le-Roi; l'église de Sully-la-Tour, au diocèse de Nevers, etc., etc.

Parmi les monuments civils les plus remarquables nous citerons : le château de Chambord; celui de Blois; celui d'Amboise; celui de Chenonceaux; d'Ussé; d'Azay-le-Rideau; de Chaumont, etc.

Pour avoir une idée de la verve et de la finesse qui ont été déployées dans les sculptures de la Renaissance, il suffira de voir le tombeau de Louis XII, à Saint-Denis; ceux des cardinaux d'Amboise, à Rouen; ceux des ducs de Savoie, à Brou; celui du duc François, à la cathédrale de Nantes.

V.

Comment la Renaissance déclina-t-elle si

rapidement vers les œuvres profanes, et tomba-t-elle si vite? Le voici :

Lorsque les artistes eurent quitté le service de l'Eglise et de la société chrétienne pour se mettre au loyer des princes, des banquiers et des fournisseurs, chacun humilia son génie au niveau de ces intelligences, et plia son sentiment au goût de ceux qui payaient. L'art, d'un enseignement social qu'il était, devint une flatterie pour les grands. Or le sentiment et le goût des princes n'étaient ni le sentiment ni les goûts de la religion et du peuple; car ce ne sont pas eux, sans doute, qui encouragèrent ces mélanges impurs de mythologie païenne et de symboles chrétiens, qui constituent le bagage artistique de la Renaissance. Quand les artistes des grands confondaient à plaisir, sur les façades des palais, Abraham et Cérès, Samson et Hercule, Vénus et la Vierge, l'art était à la veille de tomber, parce qu'il s'avilissait. C'est là l'histoire de toutes les institutions humaines et de toutes les branches des beaux-arts. Lorsqu'ils commencent à se dégrader, ils sont à la veille de leur agonie, et leur mort est proche.

RÉPARATION. *Voy.* RESTAURATION.

REPAS SACRÉS. *Voy.* AGAPES.

Blanchini, dans un ouvrage intitulé : ***Demonstratio historiæ ecclesiasticæ, comprobata monumentis***, etc., donne de curieux détails sur les repas sacrés ou agapes des premiers chrétiens. (Tom. II. pag. 343 à 346.) Paciaudi, dans son ouvrage ***Antiquitates Christianæ*** (1 vol. in-4°, pag. 155), cite une dissertation de Muratori ***de Agapis sublatis***, insérée au tom. Ier des ***Anecdotorum Græcorum***, Patav. 1709. On trouve encore pag. 345 du même ouvrage de Paciaudi d'autres indications, à savoir, un traité de Stolberg, ***de veter. Christianorum Agapis***, Wittemberg, 1673; un autre de Schurzfleischius, ***de veter. Agaparum ritu***, Wittemb. 1690; de Quistorpius, ***de Agapis nascentis Ecclesiæ Christianæ***, Rostochii, 1711; et enfin Boëhmer, ***in dissertatione juris ecclesiastici***, etc., tous écrivains que Ciampini déclare être orthodoxes (***notissimos orthodoxos scriptores***), ce qui est très-important en pareille matière. On peut lire aussi avec fruit ce qu'a écrit sur les agapes Magri ou Macri, dans son ***Hierolexicon***, pag. 15, qui résume en deux colonnes tout ce que la discipline de l'Eglise avait réglé au sujet de ces repas. Les Pères et les conciles y sont cités en grand nombre, ainsi que divers auteurs ecclésiastiques qui ont traité de cette matière. On trouvera également de bons renseignements dans un mémoire intitulé : ***Recherches sur les agapes et les peintures chrétiennes qui les représentent aux catacombes***, et inséré au tom. XIII des ***Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres***, nouvelle série. Voyez encore ***Dictionn. d'Iconographie***, par M. Guénebault, appendices.

REPOUSSÉ (SCULPTURE AU.) *Voy.* SPHYRÉLATON.

RÉSEAU. — Le réseau d'une fenêtre, c'est, à proprement parler, la disposition des compartiments en pierre qui en garnissent le sommet, comme les trèfles, les quatrefeuilles et les rosaces, dans les monuments du XIIIe et du XIVe siècle, comme les formes flamboyantes, dans ceux du XVe siècle. Les Anglais appellent le réseau ***tracery***. C'est un mot convenable, qu'il faudrait essayer de faire passer dans notre langue; il est clair et précis, tandis que celui de réseau est vague. D'autant plus qu'on appelle en français ***moulures en réseau*** les entrelacs, les nattes, et autres moulures analogues qui décorent les parements des murailles.

RESSAUT. — On emploie ce mot dans plusieurs sens. ***Ressaut*** signifie quelquefois ***avant-corps***; quelquefois il signifie le brisement des lignes verticales qui deviennent transitoirement obliques ou horizontales, pour reprendre ensuite leur ascension perpendiculaire. Il est alors synonyme de REDENT (*Voy.* ce mot).

RESTAURATION et **RÉPARATION DES ÉGLISES.** — Ces deux expressions sont loin d'être synonymes. La ***réparation*** est modeste; elle se renferme dans la limite du nécessaire, pour conserver. La ***restauration*** a des prétentions plus grandes, elle cherche à refaire ce qui a été détruit ou altéré.

Réparer, restaurer, sont deux choses d'une application journalière dans nos vieilles églises, et pourtant il n'en est point qui soient plus mal comprises, et qui donnent lieu à des erreurs souvent plus fâcheuses par leurs suites. Tandis que le but de toute réparation dans cet ordre de monuments devrait être la conservation de ce qui existe, il semble que dans les pensées du plus grand nombre, ***réparer*** doive être traduit par ***changer***, et ***restaurer*** par ***effacer*** ou ***badigeonner***, ce qui est la même chose.

Nos campagnes abondent en églises du moyen âge d'un vrai mérite; et (ce que je dis ici s'applique aux villes comme aux campagnes) que l'on s'arrête un moment à considérer un de ces édifices, l'on est bientôt frappé des réparations maladroites dont il a été l'objet : c'est un clocher roman dont les fenêtres élégantes et les gracieuses colonnettes sont noyées dans la maçonnerie qui les masque; c'est un portail du XIIe siècle transformé en mauvaise porte bâtarde, ou enfermé dans un tambour en planches; ce sont des fenêtres ogivales coupées à moitié de leur hauteur, ou complétement condamnées, ou transformées en ouvertures carrées; et je ne parle ici, ni de ces arcades intérieures supprimées, ni de ces substructions informes ajoutées coup sur coup aux diverses parties du monument. Que l'on ne dise point ici que l'économie est la cause réelle de ces sortes de travaux; car s'il n'est que trop vrai que dans bien des cas le défaut d'argent se fait souvent sentir, dans une foule d'autres l'incurie, le ***plus tôt fait*** font préférer la maçonnerie du premier ouvrier venu au secours de l'homme un peu plus habile qui pourrait tailler un fût de colonnette, ou refaire une portion de cintre de fenêtre avec les deux ou trois moulures qui la dessinent. Voici pour les réparations; quant à ce qu'on nomme

les *embellissements*, les procédés sont plus expéditifs encore. Une couche de badigeon au lait de chaux est étendue indistinctement sur toutes les parties intérieures de l'édifice : murailles, colonnes, sculptures, tout est enveloppé sous ce manteau de neige; seulement, dans les églises où la recherche a été poussée plus loin, on a relevé les nervures des voûtes et les chapiteaux des colonnes par une teinte ocreuse, et cette bigarrure est tout ce qu'on a pu faire de mieux pour la maison du Seigneur. Traitée de cette façon, une église, au bout de quelques années, a perdu tout caractère, tout style pris dans son ornementation; et les couches de badigeon amoncelées successivement ont bientôt fait disparaître ou des sculptures assez grossières, mais infiniment précieuses par leur haute antiquité, ou des ciselures beaucoup plus nouvelles, mais d'un fini et d'un détail d'exécution souvent admirables.

Je vais maintenant donner quelques règles à substituer, dans les réparations d'églises, à celles qu'on a suivies jusqu'à présent.

Si nous avons une église à réparer, reportons-nous par la pensée vers l'époque de sa construction primitive, et voyons dans quelles conditions elle se trouvait à sa sortie des mains des ouvriers. Dans la plupart des églises de campagne, les colonnes et leurs chapiteaux, les nervures des voûtes et leurs clés, les encadrements et les moulures des portails et des fenêtres sont construits en pierre de taille; et c'est dans cette pierre vive qu'est sculptée toute l'ornementation. Les voûtes et murailles sont ordinairement établies en moellons noyés dans le mortier, et l'on doit supposer que l'enduit dont on les avait primitivement revêtus était d'une couleur analogue à celle de la pierre de taille employée dans le reste de l'édifice; je crois inutile d'insister sur la nudité primitive de la pierre de taille, puisque jamais les ouvriers n'auraient perdu leur temps sur les ciselures destinées à disparaître sous une couche de plâtre ou de chaux.

Cela établi, il est bien entendu que dans tous les travaux rendus nécessaires par le mauvais état d'un monument, on devra se rapprocher de ce qui existait, et de ce qui est encore en grande partie.

La pierre de taille devra donc être mise en œuvre partout où elle existait primitivement. Dans une foule de circonstances, surtout si l'on arrête de bonne heure les dégradations, il n'y aura guère qu'à remettre en place et sceller de nouveau les fragments de pierre détachés des différentes parties de l'édifice. Les mesures de précaution doivent être surtout employées de bonne heure pour les chapiteaux des colonnes et autres parties de l'ornementation, dont le remplacement par des copies est une chose difficile et fâcheuse. On emploiera le moellon dans la réparation des parties de l'édifice construites en moellon.

En ce qui concerne l'embellissement, la restauration de l'église, il faut se convaincre de ce principe, qu'au lieu d'embellir, le badigeon nuit presque toujours, et qu'il est des parties dont il doit être invariablement proscrit. Il faut, au contraire, faire disparaître avec soin les enduits dont on a recouvert les colonnes et leurs chapiteaux, les cintres et archivoltes des portails et des fenêtres, les nervures des voûtes, leurs clés, et généralement toutes les parties en pierre vive. On ramène ensuite par des raccords les autres parties de l'édifice en souffrance, au ton de la pierre que l'on a mise à nu.

Pour arriver à ce résultat, on commence par débarrasser, au moyen de larges brosses, tout l'intérieur de l'église de la poussière qui le recouvre. On mouille fortement avec une éponge imbibée d'eau les parties de badigeon à enlever, et on les racle ensuite avec un racloir très-doux; il faut prescrire aux ouvriers de ne se servir que d'outils en fer non trempé et mousses aux angles. Les sculptures surtout et les ciselures demandent à être traitées avec ménagement pour que la pierre n'en soit point écorchée; des spatules en bois dur sont très-utiles pour fouiller dans les sinuosités de la sculpture sans l'altérer. La cathédrale d'Autun a été débadigeonnée tout entière par les moyens que je viens d'indiquer, et cette opération a parfaitement réussi. Il ne faut point trop se préoccuper si, après ces opérations et les raccords indispensables dans les parties de l'édifice construites en blocage, les teintes ne s'harmonisent pas toujours. « Il faut, dit le Comité historique, laisser au temps à faire son travail, et les restaurations doivent rester telles quelles. Les restaurations témoignent du soin que l'on prend des monuments, et les yeux s'habituent promptement à les voir. »

Il arrive quelquefois qu'en faisant tomber un vieux badigeon, on découvre des peintures précieuses : il faut veiller avec le plus grand soin à ce que le travail de l'ouvrier ne vienne point les endommager, et c'est pour éviter cela que l'on recommande l'usage de racloirs très-doux.

Ce que j'ai dit ici du badigeon par rapport à la sculpture sur pierre, s'applique également aux couches de peinture dont on recouvre souvent des stalles et autres genres de boiseries sculptées. La peinture empâte les traits déliés du ciseau de l'artiste, et rien au reste ne peut être préférable comme couleur à celle dont le temps a revêtu les boiseries de nos vieilles basiliques.

Bien des églises possèdent des objets d'art, des reliquaires du moyen âge, des reliefs sur bois, des tableaux recommandables à plus d'un titre : beaucoup de ces précieux objets, dans les églises de campagne, sont abandonnés aux vers qui les dévorent, à la pourriture et à l'humidité qui les minent.

Je finirai par deux observations importantes. La première, c'est qu'en fait d'utilité publique, des considérations d'amour-propre ne doivent jamais faire hésiter à demander les conseils des gens qui peuvent en avoir de bons à donner, et qu'il faut par conséquent réclamer en toute circonstance ceux

des archéologues. La seconde observation porte sur la nécessité que les curés consentent à se faire les protecteurs éclairés de leurs églises, et par conséquent cherchent eux-mêmes à se mettre au courant de quelques notions archéologiques; c'est ainsi que dans les conseils de fabrique dont ils sont partie nécessaire et prépondérante, devenant les défenseurs des saines doctrines, ils parviendront souvent à empêcher des réparations d'églises qui font honte à la raison et au goût.

RETABLE. *Voy.* Autel; nous avons donné sous ce titre la description de plusieurs retables curieux.

L'introduction des retables au-dessus des autels ne remonte pas à une haute antiquité. (De Caumont, tom. VI, pag. 165 et suiv.) Au XIVe siècle, on exécuta en pierre et en bois des retables assez compliqués; mais c'est surtout au XVe siècle que les retables prirent un développement et des proportions considérables. On en trouve plusieurs fort remarquables en France, en Angleterre et en Allemagne. Les sculpteurs allemands en ont exécuté qui passent, avec raison, pour des chefs-d'œuvre de goût et de patience. On en voit un de ce genre très-intéressant dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, à Paris, qui provient d'Allemagne, et qui y a été placé il y a quelques années. *Voy.* Contre-retable.

RETOMBÉE. — La retombée d'un arc ou d'une voûte, ce sont les claveaux qui sont le plus près du point d'appui horizontal, et dont la projection est assez peu considérable pour qu'ils puissent se soutenir au besoin par leur propre poids, alors que les autres seraient tombés. C'est ainsi que l'on rencontre fréquemment dans les églises des campagnes des nefs non achevées où les retombées des voûtes restent apparentes.

RETOUR A L'ARCHITECTURE DU MOYEN AGE. *Voy.* Imitation.

RETRAITE. — Une partie ou un membre d'architecture est *en retraite* quand il est sur un plan en arrière d'une autre partie ou d'un autre membre. On appelle encore *retraite* un simple enfoncement : ainsi une niche est *en retraite.*

RIDEAU. — L'autel des basiliques chrétiennes primitives était entouré de rideaux que l'on tirait au moment de la consécration et de la communion du célébrant. Ces rideaux étaient faits d'étoffes précieuses, et on trouve à ce sujet de bonnes indications dans la *Vie des papes*, par leur biographe, Anastase le Bibliothécaire.

« Il y a trois espèces de voiles ou de rideaux dans les églises, dit Guillaume Durand, *Ration. div. officior.* cap. 3; celui qui cache les saints mystères, celui qui sépare le sanctuaire du clergé, et celui qui est entre le chœur et la nef. Le premier représente la loi; le second, notre indignité, en ce que nous ne méritons pas de contempler les choses célestes; le troisième, la contrainte de nos appétits charnels. Le premier est un rideau qui est suspendu à chaque côté de l'autel lorsque le prêtre officie, et dont le voile de Moïse est le type, selon ces paroles de l'Exode : *Moïse mit un voile sur sa figure, car les enfants d'Israël ne pouvaient soutenir l'éclat de son visage.* Le second voile ou rideau, qui est suspendu devant l'autel pendant la messe du carême, était figuré par le voile du tabernacle qui séparait le Saint des saints du reste du temple et dérobait l'arche à la vue du peuple. C'est ce voile qui fut déchiré du haut en bas à la mort de Jésus-Christ : les voiles ou rideaux de nos églises sont imités de celui-ci, et sont soigneusement brodés en dessins variés. La troisième espèce de voile a été adoptée pour cette raison que dans la primitive Eglise l'enceinte ou mur qui entourait le chœur n'était pas plus élevé que le chœur, comme nous le voyons encore de nos jours, afin que le peuple pût s'édifier de la vue du clergé qui chantait les psaumes.

« Le samedi saint tous les rideaux sont ôtés, parce que au moment de la mort du Sauveur le voile du temple fut déchiré. C'est alors que l'intelligence spirituelle de la loi, qui avait été cachée depuis tant de siècles, nous fut révélée; que le royaume de Dieu nous fut ouvert; que la force nécessaire pour vaincre la concupiscence charnelle nous fut accordée. Le voile qui sépare le sanctuaire du chœur est tiré ou levé tous les samedis de carême, à vêpres, lorsque l'office du dimanche commence, afin que le clergé puisse voir dans le sanctuaire, parce que le jour du dimanche rappelle la résurrection.

« Cet usage se continue pendant les dimanches du carême, parce que la joie céleste et éternelle doit se manifester en quelque manière à toutes les époques de l'année: c'est cette force dont la plénitude est cachée pour nous dans le ciel, et dont le voile du sanctuaire est l'emblème.

« Aux jours de fête on suspend des rideaux dans les églises pour les orner, afin qu'au moyen de la beauté des choses visibles, nous puissions nous élever à celles qui sont invisibles. Ces rideaux sont de différentes couleurs, et signifient que l'homme, qui est le temple vivant de Dieu, doit faire reluire en sa personne la variété et la diversité des vertus. Les rideaux blancs représentent une vie pure; les rouges, la charité; les verts, la contemplation; les noirs, la mortification de la chair; les rideaux d'une couleur pâle, la tribulation. »

Voy. Voile, et Autels (*Accessoires des*).

RINCEAU. — Un rinceau est un ornement formé d'une branche garnie de feuilles naturelles ou imaginaires. Les rinceaux décrivent quelquefois plusieurs courbes ou volutes. On en rencontre, dans l'architecture antique, sur les frises corinthiennes ou composites, et dans les arabesques. On trouve aussi des rinceaux parmi les ornements sculptés de la période romano-byzantine, principalement dans les monuments du XIIe siècle. C'est surtout dans les édifices de la Renaissance que l'on observe une grande quantité de rinceaux fort élégants.

ROE. *Voy.* COURONNE DE LUMIÈRE.

ROMAN (STYLE). — En étudiant les phases diverses par lesquelles l'architecture chrétienne a passé, au moyen âge, M. de Gerville, le premier, proposa de désigner sous le nom de *romane* la phase dont le plein cintre forme le caractère le plus saillant. Cette expression fut acceptée généralement. Elle s'applique à l'art qui fut en vigueur chez nous depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la naissance de l'art ogival. Mais comme il porte l'empreinte non-seulement des influences latines ou romaines, mais encore des influences grecques ou byzantines, afin de désigner les deux éléments principaux qui le constituent, nous l'avons appelé *romano-byzantin*, et nous avons vu que cette dénomination avait été généralement adoptée par les archéologues. *Voy.* CLASSIFICATION, AGE DES ÉDIFICES, et surtout l'article suivant : ROMANO-BYZANTIN.

On a cherché à prouver que les dénominations de *roman* et *romano-byzantin* manquaient de justesse. On a été, certes, bien loin de produire une démonstration. Que font à la question les épigrammes plus ou moins spirituelles débitées dans la *Revue archéologique* publiée par Leleux, à Paris? N'est-ce pas d'ailleurs une puérilité que de vouloir changer des termes consacrés actuellement par l'usage, compris de tout le monde, ayant un sens clair et déterminé? Ce n'est pas ainsi qu'on fait avancer la science, mais c'est ainsi qu'on réussit quelquefois à faire illusion aux ignorants.

ROMANO-BYZANTIN. — I. La période romano-byzantine embrasse un très-long espace de temps. Elle s'étend depuis l'introduction du christianisme dans les Gaules, ou plutôt depuis son triomphe, après la conversion de Clovis, parce que les monuments primitifs ont disparu durant les persécutions ou ont péri de vétusté, d'autant plus que les rares édifices construits alors devaient être fort peu considérables. Cette longue période a été divisée en trois époques : 1° Epoque romano-byzantine primordiale, du V° siècle au XI°; 2° époque romano-byzantine secondaire, depuis le commencement du XI° siècle jusqu'au XII°; 3° époque romano-byzantine tertiaire ou de transition, depuis le commencement du XII° siècle jusqu'au XIII°. *Voy.* CLASSIFICATION, EPOQUES.

Afin de donner une idée plus exacte et plus complète de l'architecture chrétienne durant la période romano-byzantine, nous commencerons par quelques documents historiques et archéologiques, que nous placerons avant d'assigner les caractères propres à chaque époque. Ces documents sont relatifs à l'époque primordiale, qui est encore la moins connue, parce que les monuments en sont très-rares. Nous les regardons comme très-précieux, et ils sont le complément de tous ceux que nous avons donnés ou cités précédemment. *Voy.* BASILIQUE, EGLISE.

Nous sommes entré dans d'assez longs détails sur les églises bâties en Touraine dès la plus haute antiquité ecclésiastique, antérieurement au VI° siècle, d'après les notions que nous en a conservées saint Grégoire de Tours. *Voy.* AGE DES MONUMENTS; notre Mémoire sur ce sujet y a été en entier inséré.

II.

Les églises où s'assemblaient les chrétiens étaient semblables à un vaisseau d'une figure oblongue, tournées vers l'orient, ayant à côté diverses chambres pour les besoins de l'église et de ses ministres. Il y avait à ces églises deux portes, l'une pour les hommes, l'autre pour les femmes; les portiers se tenaient à la première, les diaconesses à la seconde. *Ostiarii stent ad virorum introitus quos custodiant; diaconissæ vero ad mulierum*, etc. (*Constitution. apost.* lib. II, cap. 57.)

Ce passage des Constitutions apostoliques nous fait connaître l'origine de la disposition de nos églises. Quoiqu'elles ne remontent pas au temps des apôtres, et que, sous ce rapport, elles soient apocryphes, elles remontent cependant à une très-haute antiquité, et nous donnent d'excellents renseignements. Nous en avons déjà précédemment cité quelques passages.

« Nos ancêtres, dit dom Mabillon, dans son *Traité de la liturgie gallicane*, donnèrent plusieurs formes aux basiliques. Les unes furent bâties en forme de croix, les autres en carré, ayant en ligne droite les murailles et les ailes ou portiques; les autres furent bâties sur un plan circulaire. Les unes furent ornées de lambris, les autres de voûtes. Toutes finissaient en arc ou en abside, et étaient tournées vers l'orient; Paulin, dans sa 12° épître à Sévère, appelle cette coutume plus usitée, *usitatiorem*. C'est pourquoi Etienne, évêque de Tournay, dans sa lettre 86° au pape Lucius, III° du nom, dit, en parlant de l'église de Saint-Benoît, à Paris : *Formam dissimilem et dissidentem esse ab aliis ecclesiis, quæ a parte sanctuarii respiciebat occidentem, ab introitu orientem.*

III.

Eglise de Saint-Martin de Tours. — La description que fait Grégoire de Tours de l'église élevée par saint Perpet sur le tombeau de saint Martin donne à penser que cette église fut bâtie sur un plan depuis longtemps inusité pour ces sortes d'édifices; il fallait que la partie qui entoure l'autel eût reçu un très-grand développement aux dépens de la nef, pour qu'il y eût dans cette partie trente-deux fenêtres et vingt seulement dans la nef. On ne peut guère se rendre compte de cette disposition des fenêtres, qu'en supposant que l'église de Saint-Martin avait été construite sur un plan à peu près semblable à celui du Saint-Sépulcre à Jérusalem : on sait que dans cette dernière église, la partie où se trouve l'autel forme un vaste cercle, tandis que la nef est proportionnellement beaucoup moins étendue.

Du reste, au temps de l'épiscopat de saint

Grégoire de Tours, plusieurs des églises que saint Perpet avait bâties à Tours avaient déjà été ruinées par le temps ou par le feu, et celle de Saint-Martin était de ce nombre. Grégoire la fit reconstruire, la première ou la seconde année de son épiscopat, vers l'an 575, puisqu'il y reçut le duc Gontran deux ans après qu'il eut été fait évêque de Tours; ou peut-être, comme le dit Levesque de la Ravalière (*Mém. de l'Acad. des Inscript.*, tom. XXVI, p. 631, note *d*), faut-il supposer que l'église dans laquelle Gontran et Mérovée se retirèrent était l'ancienne église qui périt par un incendie dont Grégoire n'a point fait mention, et qu'il rebâtit dans les premières années de son épiscopat, vers l'an 590.

Voici le texte latin de la description donnée par saint Grégoire, évêque de Tours : *Habet in longum pedes centum quinquaginta quinque, in latum sexaginta : habet in altum usque ad cameram* (id est *fornicem*) *pedes quadraginta quinque. Fenestras in altario triginta duas, in capso viginti; columnas quadraginta unam ; in toto ædificio fenestras quinquaginta duas, columnas centum viginti ; ostia octo, tria in altario, quinque in capso.* (Greg. Turon., *Hist.* lib. II, cap. 14.)

Dans cette description saint Grégoire divise l'église en trois parties, dont deux sont appelées *altarium* et *capsum*.

On a été fort embarrassé pour traduire le mot *capsum*. Cette expression tantôt signifie la nef, et tantôt le chevet ou l'abside avec le chœur. Ce qui empêcherait de traduire par *abside*, c'est que cette partie possède huit portes, ce qui ne convient qu'à la nef. Dans les Actes des martyrs d'Afrique rapportés par Baronius à l'an 302, n° 123, l'expression *capsa navis* est employée pour désigner la partie inférieure de la vraie nef. Cependant on a appelé aussi *capsum* et *capitium*, capse et chevet, la partie de l'église où se trouve l'autel, et qui est à proprement parler le *presbyterium*, comme le remarque fort judicieusement Du Cange.

Nous ne saurions donner une meilleure interprétation du texte de saint Grégoire de Tours que celle qu'a donnée le savant M. Lenormand, dans une note à l'édition de l'*Histoire* de Grégoire de Tours, publiée par la Société de l'Histoire de France, tom. I, pag. 377.

« D'après les descriptions d'églises de l'époque mérovingienne que nous rencontrons dans les auteurs, d'après le petit nombre de monuments de cet âge reculé du catholicisme qui ont survécu, nous devons croire qu'il existait alors une grande variété dans la forme et la disposition des édifices consacrés au culte, et que la plupart des plans qu'avaient pu fournir les édifices profanes des Romains, basiliques, thermes, prétoires, cénacles, avaient été adaptés à cette destination. L'espèce d'anarchie qui régna d'abord dans les règles propres à la disposition des églises nous rend difficile l'intelligence des descriptions qui s'en trouvent dans les historiens, d'autant plus qu'après l'an 1000 on vit s'établir une extrême rigueur de discipline dans la construction des églises, et que les grands modèles auxquels nous nous reportons involontairement quand nous voulons nous représenter une église très-ancienne, ne remontent pas en général au delà des premières années du XI^e siècle, à l'exception des basiliques de Rome, lesquelles appartiennent toutes au type dont la prescription caractérise le renouvellement qui suivit l'an 1000 de notre ère.

« Tels sont les motifs qui nous ont fait étudier avec attention la description que Grégoire nous a laissée de l'église de Saint-Martin de Tours. Afin de se faire une idée nette de cette description, il fallait d'abord fixer la valeur des expressions dont l'historien a fait usage. La lecture de l'article de Du Cange, au mot *Capsum* ou *Capsa*, ne laisse point de doute sur le sens réel de cette dénomination; bien que quelques titres paraissent avoir confondu *capsum* avec *capetium* ou le *chevet*, il faut reconnaître dans le *capsum* la partie antérieure et oblongue des basiliques, laquelle, avec sa couverture en dos-d'âne ou hémisphérique, présente la forme d'un sarcophage romain, d'une véritable *caisse*. Ainsi donc si *capsum* est la grande nef, ou la réunion des trois nefs, *altarium* ne peut être que la partie voisine de l'autel, ce que l'on a depuis appelé le *chœur*. Dans cette hypothèse, tout à fait justifiée par la valeur étymologique des mots, on ne peut s'empêcher d'être frappé, à la lecture de Grégoire, de la disproportion qui existait, dans l'église de Tours, entre le nombre des colonnes de l'*altarium* et celui des colonnes de la nef. Si l'église consacrée à saint Martin avait été une basilique ordinaire, le chœur ou l'abside, comparativement très-peu développé, n'aurait pu recevoir qu'un petit nombre de colonnes, et ici nous trouvons soixante-dix-neuf colonnes dans l'*altarium* et quarante et une seulement dans la nef. Il faut donc admettre une disposition dans laquelle l'*altarium* ou le *chœur* ait joué le rôle principal et où la nef ait été entièrement subordonnée. Le motif de cette disposition, nous l'avons cherché dans la destination même de l'édifice et dans les causes qui, suivant Grégoire, avaient déterminé à bâtir une nouvelle église de Saint-Martin. Il fallait, en effet, un grand espace pour contenir la foule des pèlerins qui se pressaient autour des reliques miraculeuses du saint, et un plan circulaire, pareil à celui des premiers baptistères, répondait mieux que tout autre à ce besoin. Ce qui nous a confirmé dans la conjecture que nous avions faite à cet égard, c'est la disposition exactement semblable de l'église du Saint-Sépulcre, telle qu'on la trouve dans les voyageurs, et particulièrement dans l'ouvrage du P. Amico (*Trattato delle piante de' sacri edifizii di terra santa*, Florence, 1620, p. in-folio, ch. 22 et seqq.). Dans ce dernier édifice, qui a été renouvelé à diverses époques, mais qui a dû conserver dans la

partie voisine du sépulcre sa disposition primitive, on trouve une rotonde soutenue par plusieurs ordres de colonnes et d'arcades, au centre de laquelle est le tombeau de Jésus-Christ, et cet arrangement s'accorde parfaitement avec la description que Grégoire nous a laissée de l'*altarium* de Saint-Martin de Tours. A ce grand parti d'une rotonde, au centre de laquelle le tombeau de saint Martin aurait été placé, il suffit d'ajouter une *capse* ou une *nef* donnant accès à l'édifice, et l'on obtiendra un résultat des plus vraisemblables et des plus satisfaisants. »

Une restitution descriptive et graphique de la basilique de Saint-Martin de Tours, d'après le récit de saint Grégoire de Tours, a été publiée dans la *Revue archéologique* de Leleux.

IV.

Eglise de Clermont, bâtie par saint Namace, en 472. — Saint Namace employa douze années de son épiscopat à bâtir son église cathédrale. Elle avait, dit saint Grégoire de Tours, 150 pieds de longueur, 60 de largeur et 50 de hauteur. Il y avait une abside ou jubé de figure ronde et deux ailes des deux côtés d'un beau travail. Tout l'édifice était en forme de croix et bien éclairé. Il y avait quarante-deux fenêtres, soixante-dix colonnes et huit portes. Les murailles du chœur étaient revêtues du marbre de diverses couleurs à la mosaïque. La femme de Namatius fit bâtir de son côté, dans les faubourgs de la ville, l'église de Saint-Etienne, dont les murailles furent ornées de diverses peintures. (Greg. Turon., lib. II, cap. 16.)

V.

Eglise de Saint-Vincent, ou de Saint-Germain-des-Prés (558). — L'église de Saint-Vincent, bâtie en forme de croix, était alors (en 558) un des plus superbes édifices des Gaules. Les colonnes étaient de marbre, et le pavé de pièces de rapport de différentes couleurs, qui formaient diverses figures. La voûte était ornée de lambris dorés, et les murailles de peintures à fond d'or : ce qui donna occasion dans la suite de nommer cette église *Saint-Germain-le-Doré*. Saint Fortunat de Poitiers en loue particulièrement le vitrage. (*Hist. gallicane*, livre VI, par le P. Longueval.)

VI.

Eglise bâtie à Lyon par saint Patient. — La piété libérale et magnifique de saint Patient éclata particulièrement dans la construction d'une des plus belles églises des Gaules qu'il fit bâtir à Lyon. Elle était située entre la Saône et le grand chemin, ce qui fait croire que c'est l'église de Saint-Etienne, aujourd'hui Saint-Jean, métropole. On voit dans les écrits de Sidoine (lib. II, epist. 10) que cette église était tournée à l'orient de l'équinoxe, selon la coutume observée dans presque toutes les églises des chrétiens ; que les lambris étaient ornés de lames d'or ; la voûte, le pavé, les fenêtres revêtus de marbres de diverses couleurs ; qu'elle avait trois portiques ornés d'un grand nombre de colonnes d'Aquitaine, c'est-à-dire des Pyrénées.

Nous ne devons pas passer sous silence la description de l'église de Lyon bâtie par l'évêque Patient. Sidoine Apollinaire nous donne cette description dans une épître à Hespérius (la 10[e] du liv. II) :

Ædes celsa nitet, nec in sinistrum,
Aut dextrum trahitur, sed arce frontis
Ortum prospicit æquinoctialem.
Intus lux micat, atque bracteatum
Sol sic sollicitatur ad lacunar,
Fulvo ut concolor erret in metallo.
Distinctum vario nitore marmor
Percurrit cameram, solum, fenestras :
Ac sub versicoloribus figuris
Vernans herbida crusta sapphiratos
Flectit per prasinum vitrum lapillos.
Huic est porticus applicata triplex,
Fulmentis aquitanicis superba :
Ad cujus specimen remotiora
Claudunt atria porticus secundæ :
Et campum medium procul locatas
Vestit saxea silva per columnas.
Hinc agger sonat, hinc Arar resultat ;
Hinc sese pedes, atque eques reflectit,
Stridentum et moderator essedorum :
Curvorum hinc chorus helciariorum,
Responsantibus Alleluia *ripis,*
Ad Christum levat amnicum celeuma.
Sic sic psallite, nauta vel viator :
Namque iste est locus omnibus petendus,
Omnes quo via ducit ad salutem.

Ecclesia ergo illa, orienti obversa, laqueari deaurato ornata erat. Ex marmore fornix, pavimentum, et fenestræ vitris versicoloribus distinctæ. Triplex in aditu porticus ad totidem portas, quarum una capacior pœnitentes excipiebat. Media navis columnis ex marmore aquitanico, id est e montibus Pyræneis exciso, hinc inde vallata, quasi silvam saxeam exhibebat.

VII.

Caractères du style romano-byzantin primordial. — Le plan des églises diffère peu de celui que nous a fait connaître saint Grégoire de Tours. Le chœur, toutefois, s'allongea progressivement, et la croisée ou le transsept prit des accroissements remarquables. Nous devons ajouter que les églises à trois nefs étaient peu nombreuses, et que, dans les campagnes, elles se présentaient communément sous la forme d'un simple rectangle terminé par une abside semi-circulaire. *Voy.* PLAN.

Quant au système de maçonnerie, il offre les plus grands rapports de ressemblance avec les constructions gallo-romaines de petit appareil. On peut dire que ce caractère tiré de la maçonnerie est important, parce que l'emploi du petit appareil, avec les briques, ne se continua guère au delà du X[e] siècle, au moins comme système général de construction. Dans le centre et le midi de la France, on faisait déjà usage du moyen et du grand appareil. Les briques apparaissent dans les murs de petit appareil et dans les cintres, pour simuler des assises régulières et des espèces d'archivoltes grossières. *Voy.* BRIQUES et APPAREIL.

Les colonnes semblent disparaître à cette époque, pour faire place à de lourds supports, et les chapiteaux, quand ils existent, montrent que l'art de la sculpture était tombé dans un déplorable état de barbarie. L'entablement antique est brisé. On n'y distingue plus les trois parties qui le constituent essentiellement, l'architrave, la frise et la corniche. Les constructeurs de l'époque romane primordiale n'en conservent que la corniche, et encore ce membre d'architecture est-il fort imparfaitement exécuté. Cette grossière corniche s'appuie, à l'extérieur, sur des corbeaux ou modillons de formes très-variées et souvent bizarres. *Voy.* Modillons.

Les arcades sont à plein cintre. On trouve parfois des briques entremêlées aux claveaux. La grande arcade qui se trouvait au milieu des transsepts, entre le chœur et la nef, recevait ordinairement quelques décorations symboliques. Dans les anciennes basiliques latines, cet arc avait reçu le nom d'*arc triomphal*, et il fut conservé, par une respectueuse tradition, dans presque tous les édifices sacrés de la première moitié du moyen âge. Il était couvert d'incrustations, d'inscriptions, de mosaïques ou de peintures, qui représentaient la mort et la résurrection de Jésus-Christ. C'était donc vraiment l'arc de triomphe du christianisme, sur lequel on avait placé le signe de la rédemption et de la régénération universelle. Dans beaucoup d'églises on a conservé quelques vestiges de cette belle et chrétienne inspiration, en plaçant un crucifix à cette arcade qui domine tout l'édifice.

Les portes et les fenêtres sont toujours à plein cintre. Il arrive cependant que l'on rencontre des fenêtres, en forme de meurtrière, dont la partie supérieure est fermée par une espèce de linteau.

Pour les caractères tirés des voûtes et des clochers, *voy.* Clochers, Tours, Flèches, Voutes.

Les églises de l'époque romano-byzantine primordiale sont rares en France. Les principales sont : l'église Saint-Jean, à Poitiers; la Basse-OEuvre, à Beauvais; l'église de Savenières, en Anjou; celle de Cravant, au diocèse de Tours; celle de Vieux-Pont-en-Auge, au diocèse de Bayeux; la chapelle de Langon, au diocèse de Rennes; l'église de Saint-Généroux, au diocèse de Poitiers.

Voy. Age des monuments religieux; nous y avons indiqué quelques restes jusqu'alors inconnus de l'architecture romano-byzantine primordiale. *Voy.* encore Byzantin et surtout Carlovingien; nous avons également indiqué, sous ce dernier titre, plusieurs restes fort remarquables d'édifices antérieurs au xe siècle.

VIII.

En approchant du xie siècle, on voit, par le récit des auteurs ecclésiastiques, que les esprits étaient tombés dans un découragement profond, dans l'appréhension de l'an 1000, que l'on croyait être celui de la fin du monde. La crainte était si grande et si universelle, que c'est à peine si l'on réparait les vieux édifices. Comment aurait-on pu en entreprendre de nouveaux ? En preuve de la croyance générale de la fin du monde, on peut consulter les écrivains du temps. « Le monde, dit Guillaume de Tyr, paraissait baisser vers son crépuscule, et le second avénement du Fils de l'homme paraissait proche. » *Videbatur sane mundus declinasse ad vesperam; et Filii hominis adventus secundus fore vicinior.* (Willelm. Tyr., *Hist.* lib. i, cap. 8, apud Bongars, *Gesta Dei per Francos*, tom. I, pag. 634.) — Plusieurs chartes rapportées par dom Vaissette, parmi les preuves de l'*Histoire du Languedoc*, tom. II, pag. 86, 90, 157, et citées par M. Michaud, *Histoire des Croisades*, tom. I, pag. 47, commencent par ces mots : *Mundi terminum appropinquante. — Appropinquante enim mundi terminio.*

IX.

L'opinion qui fixe au xe siècle le comble de l'ignorance et de la barbarie, ne paraît s'être établie généralement que d'après les auteurs italiens, et surtout d'après les écrivains ecclésiastiques; ce sont ces derniers surtout qui ont plus profondément gémi sur cette décadence absolue des arts, particulièrement à l'égard de Rome.

Les auteurs disent, en parlant de Rome : *Fœtidissima urbis facies.... Novum inchoatur sæculum ferreum*, dit Baronius, en parlant de l'an 900. Guillaume Cave, dans le *Tableau des auteurs ecclésiastiques de chaque siècle*, peint le xe siècle sous les mêmes traits; Muratori l'appelle aussi *secolo di ferro, pieno d'iniquita in Italia, scostumatezza e barbarie.* Enfin Tiraboschi, l'historien de la littérature italienne, assigne la même date à l'ignorance la plus profonde et la plus universelle.

Mais les historiens de la littérature française ne donnent pas à cette ignorance une extension aussi grande et aussi générale; ils réclament surtout une exception en faveur de la France, et fondent leur opinion sur le nombre des écoles qui s'y trouvaient encore ouvertes, sur celui des personnages instruits qu'elle renfermait, et des ouvrages utiles qu'ils produisirent : résultats heureux, conséquences naturelles des bienfaits versés par Charlemagne plus abondamment sur cette partie de son vaste empire, comme plus rapprochée de ses regards et plus chère à ses soins paternels.

X.

Lorsque l'an 1000, qui devait être si fatal, d'après les fausses supputations qui s'étaient accréditées dans beaucoup de lieux, se fut écoulé sans que la catastrophe redoutée se fût accomplie, une immense ardeur et une vive activité se réveillèrent dans tous les esprits. On peut s'en convaincre en lisant ce passage de l'Histoire de Raoul Glaber : *Igitur infra supradictum millesimum tertio jam fere imminente anno, contigit in universo pene terrarum orbe, præcipue tamen in Italia et in Galliis, innovari ecclesiarum basilicas, licet pleræque decenter locatæ mi-*

nime indignissent. Æmulabatur tamen quæque gens Christicolarum adversus alteram decentiore frui; erat enim instar ac si mundus ipse excutiendo semet, rejecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret. (Glabri Radulphi *Hist.* lib. III, cap. 4. — Eméric David, *Discours sur la peinture moderne; Magasin encyclop.* 1812, tom. IV, pag. 242. — Mazure, *Philosophie des arts du dessin*, p. 338.)

XI.

Il est impossible de faire une histoire complète des arts, quand on néglige l'histoire des institutions et des grands faits qui ont exercé une influence profonde sur la société.

Au milieu du XIe siècle, deux mouvements extrêmement importants eurent lieu, le mouvement des croisades et le mouvement communal. Au premier abord, il ne semble pas qu'il y ait entre eux de point de contact; mais, quand on étudie plus attentivement ces deux ordres de faits, on aperçoit bientôt les liens qui les unissent. La croisade, en mettant les armes à la main des serfs qui allaient combattre à la suite de leurs seigneurs, leur donna le sentiment de la dignité humaine, en même temps qu'elle ramenait les féodaux au sentiment de la fraternité chrétienne, malheureusement affaibli par l'établissement du servage. Les barons partant pour la terre sainte se laissaient aller aux influences heureuses de cette religion dont les maximes évangéliques leur enseignaient l'égalité des hommes devant Dieu.

Mouvement communal. — Louis VII, dit Orderic Vital, pour comprimer la tyrannie des séditieux et des brigands, demanda par tout le royaume le secours des évêques; ce fut ainsi que la *commune* populaire fut instituée en France par les évêques, de manière que les curés accompagnassent le roi aux batailles et aux siéges, suivis de leurs paroissiens marchant sous leurs bannières. (Orderic Vital, *ad ann.* 1108, lib. XI.) La municipalité d'origine romaine avait disparu. La *commune* se rétablit sous l'influence de la religion; la commune, c'est la paroisse. Ces bannières pacifiques, qui maintenant conduisent les peuples aux processions, les guidaient autrefois à la guerre. (Consulter les beaux travaux historiques de M. Guizot, *Essais sur l'histoire de France*, *Histoire de la civilisation.*)

XII.

Caractères de l'époque romano-byzantine secondaire, XIe siècle. — Le XIe siècle fut remarquable par une véritable renaissance en architecture. Comme on a pu le voir par le passage que nous avons cité ci-dessus de Raoul Glaber, on reconstruisit la plupart des églises. Une des causes principales de la rénovation doit être attribuée à l'influence byzantine. C'est surtout à partir du XIe siècle, et dans le cours du XIIe siècle, que les deux éléments grec et latin se combinèrent et s'unirent ensemble, de manière à donner naissance au style romano-byzantin proprement dit. Jusqu'alors les communications de l'Occident avec l'Orient avaient été rares et difficiles; mais les croisades, qui s'ouvrirent à la fin du XIe siècle, poussèrent des milliers de soldats pèlerins de l'Occident vers Constantinople et l'Asie. Comment les influences de l'architecture orientale ou byzantine n'auraient-elles pas été sensibles, à un moment où les esprits étaient dans un mouvement si remarquable sous tous les rapports?

Il ne faut pas omettre les souvenirs de l'art antique, qui exercèrent une action directe sur certaines constructions religieuses, comme en Bourgogne et dans le midi de la France.

Enfin, la nature des matériaux nous explique pourquoi l'art romano-byzantin fit des progrès plus notables dans certaines provinces que dans d'autres. Les monuments du centre de la France, au XIe siècle, sont en effet bien plus remarquables, sous le rapport de la sculpture et de l'ornementation, que ceux du Nord et de l'Ouest.

Le plan des églises subit une modification considérable. Les bas-côtés de la nef s'allongent de manière à tourner autour du sanctuaire et de l'abside. On établit alors des chapelles accessoires dans la région absidale. *Voy.* PLAN, DÉAMBULATOIRE, CHAPELLES.

L'orientation des églises semble une règle absolue. C'est à peine si l'on peut mentionner quelques faits qui en soient une violation. *Voy.* ORIENTATION. On remarque à cette époque une déviation sensible dans l'axe du plan. *Voy.* DÉVIATION.

L'aire du chœur fut quelquefois élevée au-dessus du niveau du pavé de la nef. On en voit un très-remarquable exemple à l'église de Notre-Dame de la Couture, au Mans.

Les colonnes se groupent d'une manière assez élégante dès le commencement du XIe siècle. On sent déjà que l'art est lancé dans une voie meilleure que celle qu'il a suivie jusqu'à la fin du Xe siècle. Les chapiteaux des colonnes se couvrent de sculptures et fournissent un caractère saillant pour la détermination de l'âge des édifices. Les *chapiteaux* sont *historiés*, c'est-à-dire qu'ils furent ornés de bas-reliefs représentant des scènes très-variées, tirées soit de l'Ancien Testament, soit de l'Evangile, soit de la Vie des saints, soit de la légende. On y voit quelquefois des monstres, des griffons, des serpents enlacés et des chimères. *Voy.* COLONNES, FUT, CHAPITEAU, BASE, ABAQUE.

La corniche qui couronne les murailles extérieures ne présente pas un profil de moulures bien remarquable, mais elle s'appuie sur des modillons fort curieux. *Voy.* MODILLON.

Les arcades, et généralement tous les cintres gardent la forme caractéristique de la période romano-byzantine, c'est-à-dire le plein cintre. On distingue aussi parfois l'*arc surbaissé* ou *en anse de panier*, l'*arc outrepassé* ou l'*arc en fer à cheval*. Voy. ARC.

Les fenêtres sont rares dans les édifices du XIe siècle, et ordinairement elles sont de petite dimension. Ce n'est que l'emploi des vitraux de couleur qui a permis de faire des

fenêtres largement ouvertes et de les multiplier. La baie extérieure de ces fenêtres est formée de claveaux ou de pierres cunéiformes très-régulièrement taillées et très-artistement appareillées; parfois elle est accompagnée de deux colonnettes et surmontée d'une archivolte. A cette époque on voit apparaître les *fenêtres géminées*, à savoir deux fenêtres accolées et quelquefois couronnées d'une ouverture ronde, en œil-de-bœuf. *Voy.* Fenêtres.

Les portes sont la partie privilégiée des sculpteurs. Depuis le xie siècle jusqu'au xvie, nous les voyons se charger d'ornements variés et nombreux. *Voy.* Porte et Portail.

Les voûtes étaient à plein cintre, et par conséquent difficiles à bâtir et surtout à maintenir dans un état de solidité. Aussi la plupart des voûtes du xie siècle, élevées sur les nefs principales, sont-elles en fort mauvais état de conservation quand elles ont pu arriver jusqu'à nos jours. Les voûtes de l'église de Preuilly sont bâties d'après ce système du plein cintre, et elles offrent un exemple des inconvénients et de la poussée énorme de ces lourdes voûtes. *Voy.* Abbatiale (*Eglise*) : nous avons placé sous ce titre la description de l'église de Preuilly.

Les voûtes en coupole s'élèvent, dans plusieurs églises du xie siècle, au-dessus de l'intertransept. Citons comme exemple Saint-Etienne de Nevers, Champvoux et Pougues, au diocèse de Nevers. L'introduction de cette espèce de voûtes, dont nous rencontrons de nombreuses applications dans les églises du xie siècle et du xiie, est un fait de grande importance dans l'histoire de l'architecture du moyen âge. Il suffirait seul pour justifier la dénomination de romano-byzantine que nous avons donnée à l'architecture qui a présidé à l'érection de ces monuments. *Voy.* Byzantin.

Les tours construites primitivement dans un but d'utilité, pour recevoir les cloches, se multiplièrent ensuite uniquement pour le coup d'œil, la magnificence et la régularité du plan. Où une seule tour eût suffi, on en plaça jusqu'à trois; deux, ordinairement très-grandes, de chaque côté du portail principal; la troisième, plus légère, sur le centre des transsepts. Elles étaient rarement surmontées de flèches ou de pyramides. *Voy.* Aiguille, Flèche, Clocher.

Les ornements les plus usités sur les édifices du xie siècle sont : les chevrons brisés; les étoiles; les chevrons opposés; les méandres ou frètes; les losanges enchaînés; les tores coupés; les pointes de diamant; les câbles; les torsades; le damier; les têtes plates; les têtes saillantes. (*Voy.* ces différents mots.)

Quant aux moyens de construction, on peut consulter l'article Ecoles d'architecture.

XIII.

Caractères de l'époque romano-byzantine tertiaire, xiie siècle. — L'architecture romano-byzantine, lancée dans une voie de progrès dès le commencement du xie siècle, allait toujours se perfectionnant et se développant. Au xiie siècle, les progrès semblent plus rapides encore. Bientôt, dans les monuments religieux, apparaît une forme nouvelle d'arcade, l'*ogive* ou l'*arc en tiers point*. Elle ne remplace pas immédiatement et partout le plein cintre; elle se montre d'abord timidement, s'avance lentement, jusqu'à ce qu'elle soit employée régulièrement et pour ainsi dire systématiquement. L'ogive et le plein cintre furent employés en même temps dans les édifices du xiie siècle, ce qui constitue une véritable transition vers le style ogival du xiiie siècle. Il n'est pas rare de rencontrer alors une ogive encadrée dans un plein cintre, ou bien des arcades alternativement semi-circulaires et ogivales. Il faut ajouter que l'ogive n'a pas encore cette forme parfaite qu'elle ne possèdera qu'à la fin du xiie siècle; ou bien elle s'éloigne peu du plein cintre, ou bien elle est très-aiguë, et elle est encore parée des ornements et des moulures propres à la période romano-byzantine.

Le plan des églises ne reçut aucun changement notable au xiie siècle. On conserve les mêmes dispositions, qui s'accroissent quelquefois. Les bas-côtés de la nef se prolongent en déambulatoires, et ceux qui accompagnent la nef principale sont surmontés de larges galeries. *Voy.* Plan.

Les colonnes, déjà groupées d'une manière élégante au xie siècle, se perfectionnent encore. Le fût en est mieux profilé, plus élancé, et se détache presque entièrement des murailles sur lesquelles il est attaché. Les chapiteaux historiés disparaissent pour faire place aux chapiteaux à feuillages. Au xiie siècle, ces feuillages sont capricieux; on n'y reconnaît pas l'imitation de la nature, et souvent on y voit entremêlées des bandelettes perlées, entrelacées d'une manière gracieuse. La sculpture a fait des progrès sensibles, surtout dans l'art de représenter les végétaux. On voit, en effet, dans les édifices de transition des feuilles traitées avec un goût remarquable, et des rinceaux ou des enroulements qui indiquent un ciseau exercé et une main savante. *Voy.* Colonnes, Chapiteaux.

La corniche d'entablement est plus élégante dans les édifices de la troisième époque romano-byzantine que dans ceux de l'époque précédente. Les moulures sont nombreuses et variées : elles s'appuient ordinairement sur des modillons en dents de scie, ou sur des modillons réunis les uns aux autres par des arcatures. *Voy.* Modillons.

Les portes, déjà fort ornées, reçoivent de nouveaux embellissements. Les piédroits reçoivent des statues, et la voussure elle-même est garnie de statuettes. Les premières statuettes qui aient été placées en cet endroit sont sculptées en très-bas-relief. Communément l'archivolte des portails du xiie siècle reste composée de feuillages, d'enroulements, de bandelettes, de têtes humaines, de figures d'animaux, etc. L'ouverture de la porte est presque toujours en plein cintre pendant la durée de la troisième époque romano-byzantine. La baie n'est ogivale qu'à des portes

de petite dimension, et elle ne reçoit la forme de l'ogive d'une manière constante qu'à l'approche du XIIIe siècle. De même que la porte, les fenêtres subissent quelques modifications. Elles restent également en plein cintre le plus ordinairement, mais elles furent plus richement encadrées. On voit alors paraître plus fréquemment les ouvertures circulaires et les roses, prélude des grandes roses de la période ogivale. *Voy.* FENÊTRE.

Mais la grande innovation du XIIe siècle, le grand progrès que fit l'art de bâtir, ce fut l'application de l'ogive à la construction des voûtes. Les premières voûtes de cette époque furent en berceau ogival, comme à la Charité-sur-Loire, mais bientôt elles prirent la forme à croisées d'ogives qu'elles ne perdirent qu'à la Renaissance. Les architectes du XIIe siècle ont élevé des voûtes qui feront à jamais l'étonnement des connaisseurs. On n'y aperçoit aucune trace de tâtonnement : les plus graves difficultés sont résolues avec précision et bonheur. *Voy.* VOUTES.

Pour les clochers, *voy.* FLÈCHE, CLOCHER, AIGUILLE.

L'ornementation monumentale du XIIe siècle porte un cachet d'originalité bien marqué, au moins quant à l'exécution On aperçoit pour la première fois les *trèfles* et les *quatrefeuilles* qui se reproduiront si souvent dans les édifices de la période ogivale. Pour la statuaire, *voy.* SCULPTURE.

Nous devons énumérer quelques-uns des sujets qui appartiennent plus spécialement à la sculpture du XIIe siècle, et que l'on rencontre habituellement sur les édifices de transition :

La naissance de Jésus-Christ ; la visite des bergers ; l'adoration des mages ; la fuite en Egypte ; la Visitation ; les principaux miracles de Jésus-Christ; le jugement dernier; les peines de l'enfer; le pèsement des âmes, etc.

Le pèsement des âmes est un des sujets allégoriques les plus singuliers et les plus souvent reproduits au moyen âge. On l'observe, non-seulement dans les bas-reliefs sculptés du portail, mais encore dans les verrières peintes. Saint Michel, l'ange du jugement, tient à la main droite le glaive de la justice, et à la gauche la balance de l'équité. Dans un des bassins de la balance sont les âmes sous formes de petits êtres humains, nus et sans sexe, ou de têtes humaines, avec leurs bonnes œuvres et leurs mérites ; dans l'autre bassin, qui paraît vide, sont les péchés et les mauvaises actions. A côté de l'âme qui se trouve dans le plateau de la balance, est un ange qui paraît très-bienveillant et qui est très-attentif à l'opération : c'est sans doute son ange gardien. De l'autre côté se trouve un démon qui cherche sournoisement à faire incliner la balance de son côté, en posant sa lourde patte sur le bord du plateau. Mais le bon ange est vainqueur : la balance penche toujours de son côté.

XIV.

Parmi les belles églises des deux dernières époques romano-byzantines, on doit citer : Saint-Germain des Prés, à Paris; Saint-Père, à Chartres; Notre-Dame de Nantilly, à Saumur; la Sainte-Trinité, à Angers ; Saint-Hilaire, à Poitiers ; Sainte-Croix , à Bordeaux ; Saint-Eutrope, à Saintes ; Saint-Etienne, à Caen ; Sainte-Trinité, à Caen ; Saint-Paul d'Issoire, Auvergne ; Tournus, au diocèse d'Autun ; Preuilly, au diocèse de Tours ; Cormery, *it.*; Loches, *it.*; Beaulieu, *it.*; Sainte-Maure, *it.*; Sepmes, *it.*; Parçay-sur-Vienne, *it.*; Crouzilles, *it.*; Avon, *it.*; Azay-le-Rideau, *it.*; Notre-Dame de la Couture, au Mans ; l'église de Notre-Dame du Pré, au Mans, etc., etc.

RONDE-BOSSE. — Une figure de ronde-bosse est celle qui est isolée et également travaillée sur tous les côtés, comme les statues.

ROND-POINT. — Le *rond-point* est la partie semi-circulaire qui termine un édifice, comme les églises qui finissent en abside. *Voy.* ABSIDE.

ROSACE. — La rosace est un fleuron ordinairement arrondi, quelquefois à plusieurs lobes, dont le centre est ordinairement saillant, garni de pétales non épanouis ou de graines. L'ornementation du moyen âge a fait grand usage des rosaces. On en voit sous les clefs des voûtes, sur les voussures des portails, dans la profondeur des gorges ou des scoties.

La rosace est encore quelquefois un ornement à jour, en forme de trèfle, de quatrefeuilles ou de quinte feuilles, qui surmonte les fenêtres de la première et de la seconde époque ogivale. On la voit parfois au pignon des portails, et là elle n'est pas toujours ouverte à jour, elle est simulée et recreusée seulement dans la muraille.

Il ne faut pas confondre la *rosace* avec la *rose* proprement dite : celle-ci forme une baie complète, indépendante, qu'elle remplit de ses nombreux compartiments en pierre. *Voy.* l'article suivant.

ROSE. — Les *roses* sont des baies circulaires, divisées en compartiments nombreux par des meneaux en pierre habilement combinés qui affectent toujours la forme rayonnante. Les roses ont un centre d'où les meneaux semblent s'échapper en s'épanouissant vers les extrémités. Les architectes du moyen âge ont déployé les plus grandes ressources de leur génie d'invention dans les combinaisons des roses. Le chef-d'œuvre du genre est la rose du transsept méridional de l'église de Saint-Ouen, de Rouen ; la rose qui s'en rapproche peut-être le plus, sous le rapport de la perfection, est celle du transsept septentrional de la cathédrale de Tours.

L'origine des belles roses gothiques se trouve dans l'*oculus* ou l'œil-de-bœuf qui se trouve au pignon de quelques églises de la période romano-byzantine. Au XIIe siècle, la véritable rose apparaît avec ses meneaux disposés en forme de roue. Chacun de ces meneaux est une espèce de colonnette qui reçoit la retombée d'un petit arc trilobé. Ces roses s'appellent quelquefois *roues de sainte Catherine*, ce qui exprime clairement le trait distinctif de leur forme. Mais au XIIe siècle, elles sont rares; ce n'est qu'au XIIIe qu'elles

se montrent plus fréquemment, et à partir de cette époque, on en voit d'admirables dans tous les monuments de grande dimension.

Les roses du XIVe siècle et du XVe sont propres à exciter notre étonnement et notre admiration. Elles produisent un effet grandiose, surtout quand elles sont garnies de vitraux peints. C'est un symbole de l'éternité de Dieu. Le cercle est l'image de la durée sans fin. Au centre Dieu domine, le globe du monde en main, et tout autour les chœurs des archanges et des saints se pressent suivant les lois de la hiérarchie céleste. Les uns tiennent des instruments de musique; les autres des vases de parfums, d'où s'échappe une vapeur odorante, emblème des prières des justes.

Nulle part, les roses ont atteint un degré de perfection comparable à celui qu'elles possèdent en France. Les architectes de l'Angleterre, de la Belgique et de l'Allemagne qui ont créé tant de monuments remarquables, sous tous les rapports, n'ont jamais construit de roses aussi développées, aussi gracieuses, aussi compliquées, aussi élégantes que celles qui font l'ornement et la gloire de nos cathédrales.

ROSEAU. — Un *roseau* est une baguette qui se trouve dans les cannelures des colonnes. On donne ordinairement à ce *roseau* ou *baguette* le nom de *rudenture*.

Quelquefois on a désigné les colonnettes des édifices gothiques sous le nom de *roseaux*.

ROTONDE. — Une rotonde est un édifice construit sur un plan circulaire et couvert en *dôme* ou *coupole*. Il y avait un certain nombre d'églises de la première époque romano-byzantine bâties, en France, sur le plan de la rotonde. De là l'origine de *Saint-Germain-le-Rond*, à Paris, de *Saint-Jean-le-Rond*, etc.

ROUE. *Voy.* ALLÉGORIE.

RUBAN. — Les baguettes sont quelquefois entourées d'un ruban taillé en bas-relief ou évidé. Le *ruban* se montre fréquemment dans la décoration byzantine, où il est souvent couvert de perles.

RUDENTURE. *Voy.* ROSEAU.

S

SACRARIUM. — Dans les auteurs ecclésiastiques, le mot *sacrarium* est pris en deux sens. Il signifie tantôt le *sanctuaire* d'une église, et tantôt la *sacristie*.

SACRISTIE. — I. Saint Paulin, dans une lettre adressée à Sévère, parle de deux sacristies situées près de l'abside, et il en fait connaître la destination. A droite était la plus vénérable où l'on enfermait tout ce qui sert à l'office divin, et, comme on s'exprimait alors, le *sacré ministère*. A gauche était celle où l'on plaçait les livres des Psaumes, des Evangiles, des Epîtres et le Missel.

Outre ces deux sacristies, nommées *secretarium*, existait un autre appartement appelé *salutatorium*, où les prêtres revêtaient les habits d'église, entendaient les affaires, discutaient les causes, célébraient les synodes, et quelquefois y demeuraient; ce que saint Grégoire de Tours nous dit de Namatius, évêque de Clermont (*Histor.* lib. II, cap. 21); et d'Eberulfe (lib. VII, cap. 22).

On distinguait encore ce que l'on appelait *domus ecclesiæ*, dont saint Grégoire de Tours parle souvent. C'était sans doute la maison épiscopale, bâtie dans le voisinage de l'église, et quelquefois y attenant. On peut à ce sujet consulter *Hist.* lib. VII, cap. 27 et 29, et lib. IX, cap. 12.

II.

On a souvent fait la remarque que les églises les plus anciennes n'étaient pas accompagnées de sacristies. Il n'y avait qu'une très-petite pièce, où l'on déposait les vases sacrés et les ornements sacerdotaux. Dans quelques églises peu considérables, cette pièce était remplacée par une simple armoire ou *armarium*. Le prêtre prenait les ornements sur une crédence placée dans le sanctuaire ou dans le voisinage du sanctuaire, du côté de l'Epître. L'évêque prenait ces mêmes ornements sur l'autel, comme il le fait encore aujourd'hui, d'après un règlement du Cérémonial des évêques. Dans quelques églises, de grande dimension, comme certaines cathédrales, une des chapelles accessoires servait de sacristie. Comme le clergé attaché au service de ces églises, était ordinairement très-nombreux, les chanoines et les autres ecclésiastiques prenaient leurs vêtements de chœur, soit dans les cloîtres attenant à l'église, soit dans des salles capitulaires qui en dépendaient.

Lorsque la coutume s'introduisit de bâtir des sacristies dans les dépendances des églises, et que les nefs latérales se prolongèrent en déambulatoire autour du sanctuaire, on les plaça du côté du midi. Cette position est plus favorable à la conservation des ornements sacrés, et elle fut nécessitée, dans l'origine, par la manière dont les hommes et les femmes étaient séparés à l'église : les hommes étaient à droite, en entrant, c'est-à-dire du côté du midi, et les femmes à gauche, du côté du nord. Les ecclésiastiques trouvèrent alors qu'il était plus convenable de mettre l'ouverture de la sacristie sur la nef latérale du midi.

III.

Le cardinal Bona, dans son ouvrage sur la liturgie, a fait des recherches sur les divers noms par lesquels on désignait primitivement les sacristies. Il croit que le nom actuel, qui lui paraît barbare, dérive de *secretarium*. On trouve chez les anciens auteurs *sacrarium*, *secretarium*, *vestiarium*, *salutatorium*, *diaconicum*, *pastophorium*, *receptorium*. Les Grecs emploient particulièrement les expressions de *diaconicum* et de *pastophorium*.

SALAMANDRE. — La salamandre au milieu des flammes avait été choisie par François Ier, comme son emblème, avec cette de-

vise : NUTRISCO ET EXSTINGUO. On la trouve sur les édifices de la Renaissance construits par ce roi, ou élevés à l'aide de ses largesses On en voit une très-grande quantité au château de Chambord, et quelques-unes à l'un des croisillons du transsept de la cathédrale de Beauvais.

SANCTUAIRE. — Le sanctuaire est la partie de l'église où se trouve l'autel. *Voy.* ABSIDE, CHEVET, BASILIQUE, AUTEL, DISPOSITION LITURGIQUE DES ÉGLISES.

SARCOPHAGE. — On appelle sarcophages les tombeaux usités aux premiers siècles du christianisme. Ils sont ordinairement en marbre, et on en a trouvé beaucoup dans les souterrains des Catacombes. Il en existe dans plusieurs villes de France, à Marseille, à Arles, dans l'église de Saint-Denis, près de Paris, à Déols, près de Châteauroux, à Aix-la-Chapelle, etc. *Voy.* CATACOMBES.

SAXON (STYLE). — Les auteurs ont beaucoup parlé du style d'architecture saxon ou anglo-saxon. Mais les caractères n'en ont jamais été décrits avec précision. Est-il même bien certain qu'il reste quelques fragments d'architecture des Saxons et des Anglo-Saxons ? Pendant longtemps leurs constructions furent entièrement de bois, et il paraît que le bois fournit la matière ordinaire et choisie pour les constructions, jusqu'au temps de la conquête, quoique antérieurement à cette époque on ait fait usage quelquefois de pierre dans les grands édifices. La manière de bâtir des Saxons était certainement grossière, et tous les historiens ont décrit leurs édifices comme ayant un caractère varié et très-inférieur à ceux des Normands. Aucune construction en bois de l'époque saxonne n'a pu traverser les siècles et se conserver jusqu'à nos jours ; mais plusieurs antiquaires de la Grande-Bretagne prétendent que nous possédons encore quelques spécimens des constructions en pierre de ces siècles reculés. D'autres antiquaires, aussi de la Grande-Bretagne, disent que la vérité de cette théorie n'est pas clairement établie, et que cette question n'a pas encore été assez étudiée pour être débarrassée de l'obscurité qui l'enveloppe. Les constructions que l'on considère comme appartenant au style saxon sont curieuses, comme présentant des particularités extraordinaires. Si on n'y rencontre pas de traces certaines du style saxon, on y remarque certainement des traits qui les rendent dignes de l'attention des archéologues.

L'exécution en est rude et grossière. Les murs sont bâtis en moellons ou petites pierres irrégulières, quelquefois, en certaines parties et accidentellement, en appareil d'arête de poisson, sans contre-forts. Les arêtiers ou angles des murailles sont ordinairement en pierres de taille, posées alternativement dans le sens de la hauteur et dans celui de la largeur de l'appareil. La surface extérieure des murs est parfois ornée d'espèces de petites colonnettes très-allongées, construites en pierres de taille disposées comme nous venons de le dire. Les tours sont divisées en plusieurs étages par des bandes horizontales : on y voit comme ornements de petits arcs aveugles et des triangles. Les piédroits des portes et des autres baies sont communément en appareil *long et court*, selon l'expression anglaise, comme nous l'avons indiqué ci-dessus. Lorsqu'il y a des impostes, ils sont grossiers, massifs, et ils consistent quelquefois en blocs de pierre brute ; parfois il y a quelques moulures. Les moulures, lorsqu'elles existent, ont de la ressemblance avec les moulures romanes. L'imposte est quelquefois disposé de manière à former une espèce de chapiteau sur les piédroits. Les arcades sont généralement unies, mais accidentellement elles sont ornées de moulures lourdes et massives, comme à l'arc du chœur de l'église de Wittering (Northamptonshire). Quelques arcades sont faites avec des briques, comme à Brixworth : c'est probablement une imitation de la manière romane primitive ; peut-être ces briques ont-elles été enlevées à quelque vieille construction romaine. Les arcs sont ordinairement semi-circulaires, il y en a qui sont triangulaires et formés de deux pierres appuyées l'une à l'autre et se touchant par leur sommet. Les fenêtres sont rares et étroites.

L'ensemble de ces observations appartient à un certain nombre d'édifices, où l'on voit des constructions normandes superposées à des constructions évidemment plus anciennes, comme la tour de l'église de Clapham, dans le comté de Bedfort, et celle de Woodstone, près de Peterborough. Ces derniers faits militent fortement en faveur de ceux qui admettent l'existence des monuments anglo-saxons. Il ne serait pas impossible cependant que les diverses parties de ces édifices appartinssent à une époque presque identique ou à des temps peu éloignés l'un de l'autre. Des Normands auraient pu commencer à la hâte des constructions terminées ensuite avec soin par d'autres Normands. Quoi qu'il en soit, les plus anciens monuments de l'Angleterre sont intéressants dans l'histoire de l'architecture chrétienne du moyen âge. L'existence de quelques débris anglo-saxons est probable ; elle sera peut-être un jour démontrée, et l'on pourrait se servir pour cela des vignettes qui se trouvent dans les manuscrits de l'époque anglo-saxonne. La comparaison des édifices qui y sont figurés, avec les fragments d'architecture attribués aux Anglo-Saxons serait un guide excellent.

SCEAUX. — Les anneaux ont précédé les sceaux, et ceux-ci ont précédé les cachets. A force d'augmenter le volume des anneaux, on en a fait des sceaux ; et à force de diminuer ceux-ci, on en a fait des cachets. Les anneaux pour sceller furent en usage jusque sous la troisième race des rois de France : les sceaux n'ont paru que vers le Xe siècle, et les contre-scels et sceaux secrets qu'au XIIe, à quelques exceptions près.

Les sceaux, en tant qu'instruments, furent gravés sur toute sorte de métaux, sur les pierres précieuses, sur le verre, sur l'ivoire, sur la craie, etc.

On ne connaît point de sceaux d'or ou d'argent avant Charlemagne, excepté l'anneau de Childéric. Mais Charlemagne et ses successeurs à l'empire firent grand usage de ces sceaux ou bulles, qu'ils suspendirent aux diplomes importants. Les autres princes de l'Europe se piquèrent de les prendre en cela pour modèles; mais les papes s'en servirent fort sobrement. Les princes en usaient surtout lorsqu'ils contractaient entre eux quelque traité d'alliance. C'est donc à Charlemagne, dit dom de Vaines (*Dictionn. de Diplomat.*, tom. II, pag. 247), qu'il faut attribuer l'institution des sceaux d'or. Il ne les imita pas des empereurs grecs, comme l'ont avancé quelques-uns, puisque Théophile est le premier de ceux-ci qui les ait employés. Mais les empereurs de Constantinople l'ont souvent emporté sur tous les autres princes d'Occident par la magnificence. On en peut juger par la bulle d'or pendante à un diplome envoyé de Constantinople à l'empereur Henri III, qui fournit assez de matière pour faire un calice d'or. Les sceaux d'or des princes d'Occident ont varié pour le poids et la grandeur.

Les sceaux d'argent sont plus rares que ceux d'or. On n'en connaît pas même de tels des rois de France. On en cite quelques-uns des empereurs (Cange, tom. I, pag. 1344); des papes (*De Re diplom.*, pag. 133); des princes particuliers (Muratori, *Antiq. ital.* tom. III, fol. 105).

Les sceaux de bronze et d'airain sont un peu moins rares. L'étain fut quelquefois aussi la matière des sceaux. Wilo, abbé de Stavelo et de Corvey, nous apprend qu'en 1152, l'empereur Frédéric Ier usait de trois sortes de sceaux, d'or, d'argent et d'étain. (Marten., *Ampliss. Collect.* tom. II, pag. 5_0.)

De tous les sceaux de métal, ceux de plomb ont été d'un plus grand usage : les preuves de leur antiquité remontent aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Les empereurs païens, Trajan, Marc-Aurèle, Lucius Verus, Antonin le Pieux, etc., ont fait usage de ces sortes de bulles, comme on peut le voir dans le Recueil de Firoconi, qui en offre beaucoup qui viennent des empereurs grecs et latins, et des papes qui étaient déjà dans cet usage du temps de saint Grégoire le Grand. (Firoconi, *I piombi antichi*, pag. 10.) Les patriarches d'Orient, les évêques d'Occident et les abbés s'en servirent aussi.

Les princes souverains d'Occident employèrent également des bulles de plomb : mais nous ne connaissons aucun des rois de France de la troisième race qui s'en soit servi. (Mabillon, *de Re diplom.* p. 507.)

Les républiques, les villes, les ducs, les comtes et seigneurs souverains, et même les simples particuliers, dans des contrats d'achat, en firent également usage.

La craie est peut-être la plus ancienne matière qui ait reçu l'empreinte des anneaux chez les peuples d'Asie. Les Romains s'approprièrent cet usage. (Firoconi, *I piombi antichi*, pag. 16.) Au temps du huitième concile général, certaine terre molle ou détrempée était encore la matière des sceaux, comme on le peut voir par les défenses de Léonce, évêque de Naples, pour le culte des saintes images.

Le malte, qui est un mélange de poix, de cire, de plâtre et de graisse, fut quelquefois la matière du sceau. On prétend que les rois mêmes ont scellé leurs lettres avec de la pure pâte de farine, et que c'était la coutume de la Chancellerie de France, jusqu'à l'usage de la cire.

Les premiers rois de France empruntèrent des Romains l'usage des sceaux en cire. Les empereurs d'Orient, les patriarches de Constantinople, les evêques, les abbés et les abbayes usèrent des sceaux en cire, qui fut toujours la matière la plus ordinaire des sceaux, tant des princes que des particuliers. Aux sceaux de cire blanche ont succédé d'autres pâtes colorées, dans la composition desquelles il entrait de la térébenthine. Les premiers sceaux de cette espèce ne remontent guère au delà des premières années du XIVe siècle.

La cire rouge, dite vulgairement *cire d'Espagne*, n'est en usage que depuis Louis XIII.

Rien ne prouve mieux l'inconstance des hommes que les variétés sans nombre de la forme des sceaux. Ils sont carrés, ronds, ovales, oblongs, triangulaires, cornus, octogones, hexagones, pentagones, en cœur, en trèfle, en croissant, etc.

La figure ronde ou orbiculaire est la plus simple; aussi est-elle la plus ancienne qu'on ait donnée aux médailles et aux sceaux destinés à authentiquer les actes. Elle a toujours été affectée plus particulièrement aux sceaux de métal. On a découvert un nombre de bulles de plomb des empereurs païens sous cette forme. Firoconi en a fait représenter plusieurs.

Tous les rois de France de la première race, à l'exception de Childéric Ier et de Childéric III, se sont servis d'anneaux orbiculaires. Les rois carlovingiens n'imitèrent pas en cela leurs prédécesseurs : leurs anneaux sont ovales. Les Capétiens, si l'on excepte le roi Robert, donnèrent la préférence à la forme ronde. On la retrouve dans tous les sceaux des rois d'Espagne, de Sicile, d'Ecosse, et de la plupart des rois d'Angleterre. C'est aussi le plus ordinaire des sceaux des anciens ducs, comtes, chevaliers, seigneurs et gentilshommes. Les plus anciens sceaux ecclésiastiques sont également orbiculaires. Ils devinrent ensuite assez rares.

Les sceaux ovales furent arrondis en ogive par les deux extrémités. Le XIIe siècle en vit naître la mode. Elle fut assez particulière aux évêques, abbés, abbesses, monastères, chapitres, officiaux, et aux dames de grande qualité. (Calmet, *Hist. de la Lorraine*, tom. II, pl. 1, 12, 13. — *Mém. pour servir à l'histoire de Bret.*, tom. II, pl. 4, 5, 8, 9, 14.)

Ceux qui voudront avoir des connaissances étendues sur les sceaux, au point de vue de la diplomatique, consulteront les

grands ouvrages des Bénédictins. On publie, en France, depuis le commencement de cette année 1851, des figures et des descriptions de sceaux dans un recueil particulier sur la *sphragistique*.

SCEPTRE. — Dans l'origine, le sceptre royal n'était autre chose qu'un bâton que les princes et les généraux portaient à la main, comme un emblème du commandement. La lance fut considérée, dès la plus haute antiquité, comme le sceptre des héros et des conquérants. Mais de bonne heure le sceptre royal fut revêtu d'ornements de cuivre, d'ivoire, d'argent ou d'or, et de figures symboliques. Le sceptre que les empereurs tiennent sur les médailles ou sur les diptyques, lorsqu'ils sont en habit consulaire, est surmonté d'un globe chargé d'un aigle : on en trouve la preuve dès le temps d'Auguste. Phocas imagina le premier d'ajouter une croix à son sceptre; ses successeurs quittèrent même le sceptre pour ne plus porter à la main que des croix de différentes formes et de différentes grandeurs. Dans le Bas-Empire, quand les princes sont en habit civil, leur sceptre, nommé *narthex*, consiste en une tige assez longue, dont le sommet est carré et plat. Le sceptre ne paraît point sur les sceaux des rois de France avant Lothaire, fils de Louis d'Outre-mer. Celui de l'empereur Othon II est terminé par une boule, et ceux de Frédéric I[er] et de Henri VII le sont par des croix. Othon IV porte une véritable croix au lieu de sceptre. La forme des sceptres a varié beaucoup; on peut en voir de nombreux modèles dans les recueils de Montfaucon et de Muratori.

Les artistes du moyen âge ont figuré ordinairement la sainte Vierge portant l'enfant Jésus et tenant le sceptre en main, avec la couronne en tête. La sainte Vierge, comme nous le répétons dans nos Litanies, est la *Reine des vierges*, la *Reine des anges*, la *Reine de tous les saints*. — *Astitit Regina a dextris tuis in vestitu deaurato.*

SCIE (Dents de). — Ornement usité à la dernière époque de la période romano-byzantine.

SCOTIE. — Moulure concave, dont le profil est formé de deux arcs de cercle raccordés et d'un rayon différent. *Voy.* Moulures.

SCREEN. *Voy.* Écran et Clôture de choeur.

SCULPTURE. — I. Il est impossible de concevoir une idée juste du développement des beaux-arts, sans étudier attentivement l'origine, les progrès, le caractère et surtout les œuvres principales de la sculpture. Cette branche des arts plastiques a produit des œuvres éminemment propres à exercer sur l'œil et sur l'esprit une vive et durable impression. Dans tous les temps, à toutes les époques, dans toutes les sociétés, pourvu que les hommes fussent sensibles aux nobles jouissances que procurent les beaux-arts, la sculpture a occupé une place distinguée.

La religion chrétienne s'est emparée de bonne heure de ce puissant moyen d'influence. Depuis les premiers siècles de l'Eglise jusqu'à nos jours, elle a constamment favorisé l'emploi de la statuaire, des sculptures allégoriques et des sculptures d'ornementation. On peut placer le point de départ de la sculpture chrétienne dans les Catacombes de Rome, où elle a décoré de nombreux sarcophages, et ensuite en suivre les évolutions diverses dans les monuments religieux construits au moyen âge.

Des hommes, dont assurément nous respectons les intentions, mais dont nous ne saurions admettre les convictions, ont avancé que la sculpture était païenne et non chrétienne. Ils appuient leur sentiment sur une raison de droit et sur une raison de fait. D'abord ils prétendent que la statuaire demeure éternellement dans l'enfance tant qu'elle n'aborde pas la représentation de la forme humaine dans un complet état de nudité. Les vêtements leur paraissent un obstacle qu'il faut écarter nécessairement de toute composition vraiment artistique ; les chairs et les contours du corps humain, dans la perfection que la nature y a déployée, doivent seuls palpiter et se développer sous le ciseau de l'artiste. Quant au fait, ils avancent que les statues antiques sont incomparablement plus belles et plus nombreuses que les statues inspirées par le génie chrétien.

La réponse à donner à de semblables allégations est facile à trouver. La statuaire, considérée en elle-même, n'a de signification que celle qu'on voudra lui communiquer ; elle est chrétienne entre des mains pieuses qui savent lui faire exprimer des choses élevées ; elle est païenne entre des mains moins pures qui cherchent seulement à animer la matière, sans se préoccuper de la pensée morale qui doit sans cesse reluire dans les travaux de l'homme. Un chef-d'œuvre artistique, suivant une expression énergique, est l'incarnation sur la toile, le bronze ou le marbre, d'une idée forte, généreuse, sublime, dans les conditions qui répondent le mieux à sa nature. Comment alors soutiendra-t-on que les idées chrétiennes, si fortes dans la conscience humaine, si généreuses dans leurs tendances, si sublimes dans leur essence, ne sauraient être rendues de manière à satisfaire les plus impérieuses conditions de l'art? Oh! certainement, l'artiste chrétien trouvera dans la plus inépuisable abondance, au fond de son cœur et dans son âme, ces trésors de poésie et de ravissante beauté qui font vivre des statues de bois, de pierre ou d'airain! Il s'élèvera aux plus hautes conceptions de l'idéal, et il les réalisera dans ses œuvres.

Il est évident pour tous ceux qui ont tant soit peu cultivé l'étude des beaux-arts, que dans la peinture et la sculpture l'expression est ce qu'il y a de seul admirable, de vraiment divin. La contemplation des plus belles formes laisse froid le spectateur, qui sent au contraire quelque chose d'inexplicable se remuer dans ses entrailles en voyant le sentiment briller dans un tableau ou dans une statue. Les premiers sculpteurs ont at-

teint la perfection matérielle de la forme humaine, et l'on regarde leurs œuvres comme une curiosité ; mais quand l'expression est jointe à l'harmonie du dessin et à la fidélité des formes, alors l'esprit s'exalte, s'émeut et reçoit une impression puissante. Sous le rapport de l'expression, la statuaire chrétienne est de beaucoup supérieure à la statuaire païenne. Le marbre et la pierre ont été chargés de reproduire des pensées et des sentiments que les artistes anciens ne pouvaient même pas soupçonner. Nous aurions mille exemples à citer, si c'était nécessaire, pour justifier pleinement notre assertion. Mais il suffit d'avoir visité quelques-uns de nos immortels monuments du moyen âge pour demeurer convaincu de la vérité de ce que nous avançons. Nous aimons trop passionnément nos gloires religieuses artistiques, pour laisser peser sur la statuaire chrétienne d'injustes et aveugles préjugés.

Quant à la question de fait, nous sommes sur un champ de victoire, en comparant seulement les chefs-d'œuvre chrétiens aux œuvres antiques, sous le rapport du nombre et de l'expression. Ceux qui soutiennent que la mythologie a produit plus de compositions sculpturales que le christianisme, ferment les yeux devant les grands et immortels monuments du moyen âge. Certaines grandes églises, comme Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Reims, d'Amiens, de Paris, sont ornées de deux, trois et quatre mille statues. Nous passons sous silence les églises collégiales et abbatiales, comme Saint-Martin de Tours, Saint-Denis en France, Saint-Remi de Reims, Saint-Riquier en Picardie, Saint-Quentin en Vermandois, où les arts avaient déployé un luxe inouï. Dans la France seule, avant les ravages des religionnaires, au XVI^e siècle, et même avant la révolution de 1793, on comptait trente, quarante, cinquante figures peintes ou sculptées dans chacune des églises paroissiales. En prenant un terme moyen inférieur aux chiffres que nous venons d'indiquer, on obtiendrait par le calcul un nombre prodigieusement considérable d'œuvres de peinture et de sculpture religieuses. Cette évaluation approximative de nos richesses artistiques nationales serait éminemment propre à nous faire connaître l'importance que le catholicisme a toujours donnée à l'art figuré. Nous en ferons, pour le moment, ressortir uniquement cette conséquence, que la statuaire chrétienne a reçu de l'inspiration religieuse une fécondité incomparable. Les quelques centaines de statues que nous a léguées l'antiquité païenne ne peuvent pas se comparer aux centaines de mille statues créées par le ciseau des artistes pieux du moyen âge, ou des âges plus récents. Nous ne voudrions pas que l'on exagérât notre pensée, et qu'on lui prêtât une extension que nous n'avons pas l'intention de lui donner. Ainsi, nous sommes loin de prétendre que toutes les statues placées dans nos églises des XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles soient autant d'œuvres éminentes ; nous savons trop bien que les créations du génie sont rares en tous genres. Nous voulons seulement montrer à des hommes aveuglés par les préjugés que, par le fait, le catholicisme a communiqué une impulsion puissante à la statuaire et à l'ornementation sculpturale.

Jusqu'à ce moment, nous n'avons parlé que de la statuaire ; quelles raisons n'aurions-nous pas à faire valoir si nous abordions l'examen de la sculpture monumentale et de la sculpture décorative ? Il est impossible de rien concevoir de plus riche et de plus gracieux que les rinceaux, les enroulements, les arabesques, les guirlandes, les fleurs et les feuillages qui ornent nos vieux édifices. Nous ne résisterons pas au plaisir de développer à ce sujet quelques réflexions qui naissent d'elles-mêmes à la vue des monuments de l'ère ogivale, monuments désignés si improprement sous le nom de gothiques. Nous consacrerons un peu plus bas un article tout entier à ce sujet intéressant. On se convaincra par là de plus en plus que la sculpture chrétienne a su conquérir une place éminente où elle trône en reine, dominant de toute la hauteur de la perfection et de l'idéal sur toutes les productions de même nature.

Afin de mettre plus d'ordre dans nos idées et mieux faire comprendre ce que nous avons à dire sur la sculpture, nous divisons cet article en plusieurs sections. La première section comprendra l'exposition des principes et des développements les plus remarquables de la statuaire antique. La seconde renfermera quelques notions sur la statuaire chrétienne, depuis Constantin jusqu'au XIII^e siècle exclusivement. La troisième exposera quelques aperçus sur les œuvres admirables de l'époque ogivale jusques et y compris la Renaissance. La quatrième s'occupera de la sculpture ornementale. Nous placerons enfin quelques détails historiques et archéologiques qui n'auront pu entrer dans les divisions précédentes.

II.

Quand on veut remonter à l'origine des sciences et des arts, on est toujours arrêté par les ténèbres qui entourent leur berceau. Les commencements de chaque chose sont toujours enveloppés de mystères, et ce n'est qu'avec des peines inouïes et quelquefois avec un médiocre succès qu'on arrive à soulever une partie du voile. Il y a sans doute, dans cette condition de toutes les sociétés et de toutes les connaissances humaines, quelque chose de providentiel. Quand on quitte le livre qui renferme des détails positifs et infaillibles sur la création du monde, sur la formation de l'homme, sur l'origine des nations et sur une foule de hautes questions de religion et de philosophie, on tombe dans d'épaisses ténèbres, d'où l'on ne peut sortir qu'à tâtons et presque toujours sans honneur.

Dès le temps des grands patriarches hébreux, nous trouvons l'usage de statues sculptées. C'est ainsi que dans l'histoire si

intéressante et si poétique de Laban, de Lia, de Rachel et de Jacob, nous trouvons mentionnée l'existence de petites statues nommées *Therapim*. On a fait beaucoup de lourdes dissertations pour savoir, d'une manière précise, ce qu'il faut entendre par ce mot *Therapim*. On pense communément que c'étaient des statuettes auxquelles s'attachait une idée superstitieuse et même idolâtrique, et que c'étaient, pour ainsi dire, les dieux pénates des peuples païens. Ces Thérapim ne doivent pas toujours être regardés comme des idoles, car dans plusieurs endroits de la sainte Ecriture, il serait absolument impossible d'admettre ce sens.

Chez les plus anciens peuples de l'Inde, de l'Egypte, de la Perse et de l'Assyrie, nous rencontrons, dès les temps les plus reculés, des vestiges de l'art de la sculpture. Dans les souterrains de l'Inde, à Ellora et à Eléphantine, près de Bombay, on trouve d'immenses souterrains dans lesquels on observe les plus anciens monuments de l'art hindou. En plusieurs endroits, on remarque des sculptures d'ornementation où brille autant de goût que de patience ; en d'autres lieux les formes sont plus bizarres que gracieuses, et enfin, en quelques endroits, on a sacrifié la raison et le bon goût à des idées grotesques, ridicules et même d'une obscénité révoltante. Quant à la statuaire, elle se distingue par des types lourds et des formes hideuses. Ajoutons à cela l'emploi des figures symboliques qui s'opposait à tout progrès véritable dans la culture des beaux-arts ; c'est ainsi que sur des corps d'homme ou de femme on plaçait des têtes d'animaux de toute espèce, et quelquefois des membres de bêtes étaient soudés d'une façon dégoûtante à un tronc humain.

En Egypte, pendant de longs siècles, on adopta les mêmes principes qui dominèrent à peu près constamment dans l'Inde. De là ces statues bizarres, que l'art répudie autant que le bon sens, de l'Anubis à tête de chien, de l'Isis à tête de vache, des sphinx à tête et à poitrine de femme et à corps de lion, etc. Outre les statues purement allégoriques, les Egyptiens avaient consacré l'emploi de figures en demi-relief pour composer des hiéroglyphes. Non-seulement on y voyait des statuettes entières, mais encore des membres humains séparés entièrement. L'écriture hiéroglyphique, que l'on est si heureusement arrivé à déchiffrer aujourd'hui, grâce surtout aux savantes investigations de Champollion le Jeune, est extrêmement curieuse au point de vue de l'enfance de l'art de la représentation humaine. Tous les personnages qui y figurent sont posés de profil et avec un relief très-peu saillant. Les formes générales sont à peine accusées, les muscles ne sont jamais apparents, l'expression de la face n'est jamais sentie ; tout est roide et comme enveloppé de langes ; on dirait presque que les Egyptiens ont voulu reproduire dans ces dessins leurs momies immobiles, enlacées de bandelettes et froides comme la mort. Nous devons cependant dire que la statuaire égyptienne sut créer des œuvres fort remarquables. Tous les connaisseurs admirent avec surprise la perfection matérielle que les artistes égyptiens ont donnée à leurs travaux. Dans les grands musées de l'Europe, on possède des statues, et surtout des sphinx travaillés sous le rapport de la forme matérielle, avec une habileté véritablement extraordinaire.

Le royaume d'Assyrie s'éleva, comme chacun sait, à une hauteur prodigieuse sous le rapport de la puissance, du commerce, du luxe et des arts. Les ruines de Babylone et de Ninive sont encore là pour attester les progrès immenses que cette puissance avait faits sur tous les peuples de l'Asie. Jusqu'à présent on avait été réduit à former des conjectures sur l'état de la statuaire dans l'empire d'Assyrie ; on avait recueilli, traduit, annoté différents textes tirés des auteurs anciens, et on avait observé quelques rares fragments provenant des débris de l'antique Babylone. Aujourd'hui, par le moyen de M. Botta, consul de France à Mossoul, et de M. Flandin, auquel une mission spéciale a été donnée à ce sujet, les ruines les plus curieuses de Ninive ont été profondément remuées (*Voy.* Ninive), et l'on a découvert des inscriptions, des bas-reliefs, des statues et autres objets d'art du plus puissant intérêt. C'est une page tout entière de l'ancienne civilisation assyrienne qui vient d'être exhumée et rendue à l'histoire et à la science. Paris vient de s'enrichir des dépouilles artistiques de Ninive, et les collections du Louvre pourront montrer aux curieux et aux savants des objets d'un mérite incontestable pour reconstituer une des plus étonnantes phases de l'histoire de l'humanité.

Dans les ruines de Persépolis, on a retrouvé de fort beaux vestiges de l'art des Perses. Les monuments les plus remarquables sont les édifices élevés d'après des principes particuliers et dans de nobles proportions. On y a découvert en outre des objets d'art de toute espèce et des inscriptions en caractères persépolitains que l'on commence à déchiffrer. Quand l'érudition française aura reconstitué l'alphabet de Persépolis et celui des inscriptions cunéiformes, on sera sur la voie pour arracher aux monuments des secrets sur lesquels pèse un oubli séculaire.

En étudiant les premiers monuments de l'art grec, on se convainc promptement que l'art égyptien a exercé une influence très-forte sur ses premiers développements. Il suffit de nommer ici les images d'Hermès, qui ressemblaient à des momies, et qui étaient comme enveloppées de bandelettes des pieds à la tête. Bientôt on rendit la liberté aux pieds et aux bras captifs, et les mains soutinrent des boucliers et des lances.

L'art se divise chez les Grecs et se partage entre trois peuples différents, ceux d'Athènes, d'Egine et les Etrusques. Nous n'avons pas l'intention de suivre dans leurs moindres détails les évolutions par lesquelles sont passées les diverses écoles de sculpture de la Grèce. Il faudrait de longs volu-

mes pour donner une idée complète de cette importante branche de l'art. Nous nous bornerons à dire qu'à partir de Dédale commence l'ère des perfectionnements. C'est de lui que les Grecs disaient d'une manière symbolique que son génie avait donné à la matière le mouvement, la vie et la parole. L'expression vint animer le visage, la science dessina les formes humaines avec une intelligence parfaite de l'anatomie et du mouvement des muscles. Ce ne fut pas immédiatement que la statuaire parvint au sommet de la perfection ; elle passa par des vicissitudes variées de progrès et de dégénérescence, jusqu'à ce qu'elle fût cultivée par les Phidias, les Polyclètes et les Myron de Leuctres.

Les statues de la belle période de la statuaire grecque sont d'une ravissante beauté. Les artistes poursuivaient avec ardeur l'idéal de la forme humaine, et ils l'atteignirent souvent avec un rare bonheur. Ils sentirent et exprimèrent avec une précision admirable cet ensemble de qualités nobles et gracieuses qui exercent sur nos sens un irrésistible empire. Si nous osions employer cette expression, nous dirions qu'ils ont dépassé la nature. En effet, il est excessivement rare, pour ne pas dire impossible, de trouver un être humain dont toutes les formes soient irréprochables. Toujours quelques défauts, quelque minimes qu'on les suppose, viennent malheureusement déparer l'ensemble. Dans les chefs-d'œuvre des sculpteurs grecs, tous les défauts ont disparu ; il ne reste que les formes les plus pures et les plus harmonieuses, reliées ensemble suivant les lois de la plus merveilleuse unité.

Les statuaires de la Grèce exercèrent surtout leur ciseau sur le marbre pour représenter les dieux et les héros. Nous devons rendre justice à leurs compositions sous tous les rapports. Nous considérons leurs œuvres comme le point le plus élevé auquel puisse monter l'art de la sculpture. Mais aussi, au point de vue moral, les statues qui nous restent des meilleurs maîtres nous montrent l'empire absolu du sensualisme et le règne de la volupté. On a beau dire que Vénus trouve un vêtement dans sa beauté même, il n'en reste pas moins évident à tous les yeux que ce vêtement est fort léger et que la pudeur ne s'en contente pas. Il y a bien longtemps que l'on a dit que chaque œuvre, pour mériter les louanges des hommes vertueux, c'est-à-dire des seuls véritables juges sur la terre, devait porter profondément empreint un caractère moral propre à rendre les hommes plus éclairés, plus justes et meilleurs. C'est une vérité éminemment philosophique. Nous demandons qu'on en fasse constamment l'application aux œuvres de la statuaire antique : nous ne sommes alors nullement inquiets du jugement qui sera rendu.

III.

Quand on étudie attentivement la naissance et les phases diverses de l'art inspiré par le christianisme, on découvre que cet art n'a pas pris immédiatement ce caractère spécial qui le distingua par la suite. Cet effet est dû à une cause naturelle et nécessaire. Les idées ne s'infiltrent pas tout d'un coup dans une société entière de manière à modifier et à changer les jugements arrêtés d'avance, les influences de l'éducation, et cet ensemble de pensées et d'impressions que nous recevons comme malgré nous et sans nous en douter, des hommes au milieu desquels nous sommes nés et nous vivons.

Dès les premiers siècles de l'Eglise, la religion chrétienne exerça son empire sur un grand nombre d'âmes d'élite. Comme *l'Evangile a été annoncé aux pauvres*, c'est dans la classe du peuple, et surtout du peuple travaillant et souffrant, que les apôtres trouvèrent de fervents adeptes. Les arts généralement ne sont pas compris par le peuple : on a besoin d'une éducation première, longue et difficile, pour savoir justement apprécier le mérite d'une œuvre artistique. Nous pouvons donc avancer, sans crainte d'erreur, que durant les persécutions, les chrétiens ne cultivèrent ni la sculpture, ni les beaux-arts. Néanmoins, comme le sentiment de l'art est inné dans le cœur de chaque homme, quoique la science ne l'ait pas dégagé de fausses impressions, dès le commencement des réunions chrétiennes, même dans les obscurs souterrains des Catacombes, nous trouvons des essais de peinture et de sculpture. Nous devons ici mentionner avec honneur les sarcophages en marbre qui servaient à recueillir la dépouille des martyrs les plus courageux. Ces monuments sont remarquables sous bien des rapports ; mais pour ne point sortir du sujet qui nous occupe en ce moment, nous dirons que la face antérieure et les deux petites faces latérales des sarcophages chrétiens sont ornées de sculptures variées : les sujets le plus fréquemment reproduits sont Jésus-Christ sous la forme du bon Pasteur, ou bien enseignant ses disciples. Non-seulement à Rome, mais encore dans quelques-unes des vieilles cités de la France méridionale, on admire de curieux monuments de ce genre.

Lorsque Constantin, par sa conversion, eut ouvert une nouvelle ère pour le christianisme, les arts chrétiens jetèrent de vigoureuses racines et fleurirent de tous côtés. A Constantinople, l'architecture, la peinture et la sculpture fournirent une carrière brillante. Cette ville, par la culture des arts, exerça une si puissante influence non-seulement sur l'Orient, mais encore sur l'Occident, que les archéologues ont pu déterminer les caractères du style byzantin.

En Occident la statuaire demeura longtemps au berceau. Dans les monuments du XIe siècle, on aperçoit déjà quelques formes rudimentaires et comme les premiers linéaments d'un art mieux inspiré. Nos vieilles églises romanes offrent à l'observateur de curieux exemples de ces statues grossières, où l'art est encore barbare et où l'on voit déjà apparaître les premiers signes de l'expression et du sentiment. Les chapiteaux

des colonnes sont fréquemment ornés de scènes historiques fort intéressantes à étudier non-seulement au point de vue des antiquités chrétiennes, mais encore des ébauches de l'art de la sculpture. Au portail occidental des églises, on représentait déjà quelques sujets en ronde-bosse ou en bas-relief. Ces œuvres, d'une grande rudesse d'exécution, sont vraiment précieuses pour l'archéologie qui aime à suivre pas à pas les arts chrétiens dans toutes leurs évolutions.

Au XIIe siècle l'architecture prit de remarquables développements. Les principes eux-mêmes sont déjà profondément modifiés; à l'arc plein cintre, l'ogive élancée est substituée en plusieurs endroits du temple chrétien. Le statuaire suit le mouvement ascensionnel de l'architecture. Le portail principal des églises est décoré non pas seulement de statuettes, mais encore de statues de grande dimension. Les formes ne sont plus aussi roides qu'antérieurement; les draperies s'étendent moins lourdement sur les membres, et retombent en plis moins pesants. La vie circule déjà dans le corps, dont les mouvements sont naturels; la figure surtout prend un éclat remarquable; il y a de l'expression et principalement un calme, une placidité, une simplicité admirables. Les bustes sont généralement très-allongés; les draperies presque collantes sur la poitrine, et flottantes et larges pour la partie inférieure du corps. Très-souvent les statues, à cette époque, étaient peintes et dorées : nous avons eu l'occasion d'en observer des vestiges encore notables sur plusieurs édifices du XIIe siècle. Nous citerons ici comme spécialement dignes d'attirer l'attention des amateurs, les statues qui décorent le frontispice de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers. Les grandes statues des latéraux du portail sont très-bien dessinées, et les statuettes de la voussure sont pleines de grâce et de naïveté. Nous citerons encore les statues qui décorent le portail principal de Notre-Dame de la Couture, au Mans.

IV.

Depuis le XIIIe siècle jusqu'au XVIe, les arts chrétiens parvinrent à leur apogée. Jamais époque de l'histoire de l'humanité ne montra une plus grande ardeur pour la culture des beaux-arts et un si noble enthousiasme pour l'ornementation des édifices chrétiens. La plupart de nos magnifiques cathédrales ont été fondées au XIIIe siècle et presque tous nos immortels édifices religieux ont été bâtis durant la période ogivale.

Nous pouvons comparer l'art chrétien à un grand arbre couvert de feuilles, de fleurs et de fruits. La saison où cet arbre a poussé avec plus de vigueur, a étalé les plus beaux feuillages, épanoui les fleurs les plus parfumées, produit les fruits les plus savoureux, c'est sans contredit le XIIIe siècle. A cette époque l'art est vraiment inspiré; les moindres détails sont finis avec ce scrupule de la perfection que l'on ne rencontre presque jamais dans des œuvres de proportions gigantesques.

Pour ne point nous écarter de la statuaire qui nous occupe, qu'on se transporte devant quelques-unes de nos plus somptueuses cathédrales et qu'on se donne uniquement la peine d'ouvrir les yeux. C'est réellement un spectacle éblouissant qui fascine le regard et qui étourdit l'imagination. Nous citons ici Notre-Dame de Reims, d'Amiens, de Chartres, de Bourges et de Paris. Parmi ces glorieux édifices nous choisissons Reims, et nous nous transportons devant son portail occidental; c'est là une des plus extraordinaires créations du génie artistique du moyen âge. Pour donner une idée plus complète de ce chef-d'œuvre de la sculpture chrétienne, nous allons extraire quelques lignes d'un ouvrage intitulé : *Les Cathédrales de France*, que nous avons publié il y a quelques années.

« Le portail occidental de la cathédrale de Reims est une des merveilles du genre. Dans le langage du peuple, ce serait un des quatre membres qui devraient constituer un corps parfait, en l'unissant à la nef d'Amiens, au chœur de Beauvais, à la flèche de Chartres ou à celle de Strasbourg.

« La partie inférieure de ce portail, divisée par trois ouvertures, offre plusieurs traits de ressemblance avec la partie correspondante de la cathédrale d'Amiens. On y remarque peut-être moins de grandiose et de majesté dans l'ensemble, mais aussi beaucoup plus de richesse dans les sculptures et dans les détails. C'est vraiment un admirable coup d'œil que ce vestibule tout chargé de statues, de niches, de dais, de pinacles, de dentelles, de feuillages, d'aiguilles et de clochetons; l'art chrétien y a épuisé sa verve féconde. C'est une création entière pleine de vie et d'animation.

« Les parois latérales de ces trois entrées sont décorées d'une série de statues colossales au nombre de trente-cinq, appuyées sur un stylobate original. Elles représentent des patriarches, des prophètes, des rois, des évêques, des vierges et des martyrs.

« Sur le pilier symbolique qui partage en deux l'entrée principale, on a placé l'image de la sainte Vierge, sous l'invocation de laquelle le temple est consacré. Les faces de ce pilier sont couvertes de bas-reliefs reproduisant la chute de nos premiers parents. Quelle inspiration pleine de religieuse poésie! l'auguste Mère de Dieu rappelle la Rédemption après la fatale sentence : c'est la vie au-dessus de la mort!

« Les pieds-droits et les linteaux des trois portes sont chargés de sculptures historiques et allégoriques. On y découvre même des emblèmes de travaux agricoles dans les diverses saisons de l'année, des attributs d'arts et de métiers.

« Mais c'est principalement dans les voussures de ces portes et les frontons qui les surmontent que l'artiste a donné carrière à son génie, en traçant avec son ciseau un poëme religieux tout entier. On y reconnaît les personnages et les figures de l'ancienne loi, précurseurs du Messie, le règne de Jésus-Christ, le grand mystère de la Rédemp-

tion, le Triomphe de la loi nouvelle, la Conversion des gentils. Ce grand tableau est terminé par la Résurrection générale, le Jugement dernier, la Punition des méchants, la Récompense des justes qui triomphent dans les demeures célestes; enfin l'Apothéose et le Couronnement de la sainte Vierge, entourée des anges et des chérubins, dominent toute cette composition. Elle règne sur l'entrée du temple dont elle est la patronne. »

Jusqu'à présent nous avons spécialement parlé de la sculpture aux XIIIe et XIVe siècles. Que de choses n'aurions-nous pas à dire, si nous voulions indiquer les caractères de la sculpture et de la statuaire à chaque période architectonique ? Nous sommes arrêtés par l'abondance des matières, et nous ne pouvons qu'esquisser un tableau qui gagnerait infiniment à être complétement terminé. Au XVe siècle, la sculpture fit des progrès remarquables. Les statues ont reçu cette grâce et cette délicatesse qui ravissent et émeuvent. La statuaire chrétienne est méditative, pieuse, mélancolique, candide et toujours chaste. Jamais aucune nudité indécente ne vient attrister le regard ; jamais de draperies trop légères ne dessinent trop exactement les formes humaines. On peut regarder les innombrables œuvres qu'elle nous a laissées sans jamais être contraint de baisser les yeux. Au contraire, le sentiment chrétien rayonne de tous les fronts. La vertu et la piété respirent dans tous les visages. Il est impossible de contempler longtemps les compositions de cet âge éminemment religieux sans emporter au fond de son âme quelques inspirations pieuses et quelques mouvements vers Dieu. Cette statuaire remplit cette haute condition de l'art que nous avons précédemment indiquée : elle a un but moral qu'elle atteint et qu'elle réalise.

Au XVIe siècle, et à l'époque de la Renaissance, la statuaire a encore créé plusieurs chefs-d'œuvre ; ils sont moins nombreux que durant les trois derniers siècles ; ils sont cependant dignes de toute notre admiration. Nous nommerons les magnifiques statues de l'église de Brou, près de Bourg (en Bresse) ; les tombeaux des cardinaux d'Amboise, à Rouen ; celui de François II, à Nantes, et plusieurs à Saint-Denis, près de Paris.

V.

La statuaire ne forme pas le domaine entier de la sculpture ; elle en constitue assurément la partie la plus importante et vraiment essentielle ; il faut y joindre la sculpture ornementale. Cette dernière branche s'occupe exclusivement de ces compositions agréables qu'elle emprunte à la nature ou à l'imagination, et qui servent à décorer les divers membres de l'architecture, ou à composer des objets isolés, qui n'ont point de rapport direct avec un monument ou un ensemble établi dans d'imposantes proportions. A cette sculpture d'ornementation appartiennent ces mille charmants objets que réclament les besoins ordinaires de la vie, quand le luxe et l'éducation ont rendu ces besoins plus exigeants. L'art a créé sous ce rapport une multitude de brillantes bagatelles ; nous ne nous y arrêterons pas plus longtemps, et nous dirons quelques mots seulement de la sculpture monumentale.

Chez les anciens, la sculpture ornementale appliquée aux grands édifices n'atteignit jamais l'importance qu'elle a obtenue chez les modernes. Cela tenait à la manière même dont ils envisagèrent l'art de bâtir et à l'application sévère des ornements accessoires à laquelle ils s'astreignirent dès le principe. Cependant nous aurions tort de ne pas faire savoir qu'en cette partie, comme en toutes celles auxquelles ils s'appliquèrent, ils déployèrent un goût d'une pureté et d'une finesse inimitables. Les feuillages furent reproduits avec une vérité frappante ; les artistes surent en développer les lobes avec grâce, en fouiller les découpures avec habileté, en distribuer les divisions avec symétrie. Les enroulements ou rinceaux sont dessinés avec élégance, les rosaces et fleurons sont riches et bien composés, les formes de fantaisie sont également dessinées avec une rare délicatesse.

Nous passons plusieurs siècles du moyen âge, pendant lesquels la sculpture monumentale n'a fait aucun progrès. Au XIIe siècle l'ornementation est déjà gracieuse et savante. On admire dans beaucoup d'édifices religieux une multitude incalculable de formes variées. L'imagination des artistes était extrêmement féconde ; nous sommes forcés de convenir aussi que leur main sut donner à ses caprices un corps léger et parfaitement en rapport avec ce qu'il était chargé d'exprimer. Les productions de la nature lui fournirent encore mille ingénieux motifs de décoration. Les principes acceptés au XIIe siècle se développèrent encore aux siècles suivants. Alors le ciseau fut accoutumé à vaincre toutes les difficultés. Les feuillages les plus riches de nos prairies et de nos forêts s'entremêlèrent aux fleurs les plus odorantes de nos climats pour former des bouquets et des guirlandes pleines de parfum et de poésie. On n'aimait pas alors à reproduire des plantes étrangères ; on s'attachait de préférence à sculpter des végétaux qui avaient pris naissance dans nos contrées et qui s'étaient colorés aux rayons de notre soleil. Les végétations naturelles de chaque pays formeront toujours la décoration la plus convenable des monuments qui s'élèvent sur le même sol ; les yeux aiment à rencontrer dans les édifices ces innombrables petites plantes que chacun voit depuis son enfance, qu'il connaît et qu'il aime comme on connaît et on aime tout ce qui appartient à la patrie. Il s'établit un lien indéfinissable d'attachement et d'amour de l'homme envers les objets qui peuvent lui rappeler ces précieux souvenirs qui ne s'éteignent qu'avec la vie.

Pendant la période ogivale, on ne se contenta pas d'imiter les feuilles et les fleurs qu'on cueillait dans nos campagnes, on composa des ornements fantastiques. Il est difficile de rien imaginer de plus frais, de plus

riant, de plus charmant que ces ingénieuses créations. Il faut en prendre une idée juste en contemplant ces milliers de feuilles, de dentelles, de festons, de guirlandes, de pinacles, d'aiguilles, de clochetons, de dais, de consoles qui couvrent le frontispice de nos cathédrales. Pendant longtemps on méprisait ce système d'ornementation; on le calomniait en lui attribuant des dénominations injurieuses; aujourd'hui on est revenu à des idées plus saines, et on admire ce qui est vraiment admirable. L'ignorance ne saurait fausser les lois éternelles du bon goût. Les artistes de la Renaissance ne comprenaient pas les ornements de la période gothique; ils les firent passer pour barbares, ce qui était plus commode que de les étudier. Enfin, justice a été faite des préjugés; nous regardons avec un juste orgueil les chefs-d'œuvre de nos pères, et nous pouvons nous en glorifier sans que nul puisse nous reprocher nos sympathies et notre admiration.

Les ornements de la Renaissance portent encore un caractère qui les distingue. Avant d'arriver à reproduire exactement les formes inventées par les anciens, les artistes inventèrent, au XVIe siècle, plusieurs motifs d'ornementation pleins d'élégance et de verve. Les arabesques de cette époque sont dessinées et sculptées avec une fantaisie qu'il sera toujours plus aisé d'admirer que d'imiter.

VI.

Parmi les arts du dessin, c'est sans contredit la sculpture dont l'emploi a été le plus fréquemment adopté pour l'ornementation des monuments de la vie privée. A toutes les époques les instruments du culte, les armes, les meubles à l'usage de l'habitation, les ustensiles domestiques, en quelque matière qu'ils aient été façonnés, ont été enrichis plus ou moins de figures, d'emblèmes, d'ornements sculptés ou ciselés, dont le mérite artistique était naturellement en rapport avec le goût du temps qui les a vus naître.

Sculpture mobilière des premiers siècles du moyen âge. — L'établissement successif des Goths et des Lombards en Italie, l'invasion des Francs dans les Gaules et les malheurs de toute sorte qui accablèrent l'Occident durant les premiers siècles du moyen âge, n'anéantirent pas les arts industriels; ils furent même encouragés par les barbares, qui en recherchèrent les productions. Mais en songeant à toutes les causes qui ont dû amener depuis tant de siècles la destruction des objets d'art mobiliers de cette époque reculée, on ne s'étonnera pas du petit nombre qui en est parvenu jusqu'à nous: quelques pièces du trésor de Monza, qu'on fait remonter à la reine Théodelinde, la *cathedra* en ivoire de saint Maximien, archevêque de Ravenne (VIe siècle), et le trône de Dagobert, conservé dans l'église de Saint-Denis, dont l'authenticité n'est pas incontestable, sont presque les seuls monuments mobiliers attribués à l'industrie artistique des trois premiers siècles du moyen âge. Il faut donc s'en tenir aux conjectures sur le style de l'ornementation des objets meubles de ce temps. On sait qu'au moment où le christianisme, triomphant sous Constantin, fut libre de produire au dehors les marques de son existence, l'art chrétien, qui ne pouvait se créer immédiatement une technique nouvelle, adopta le style de l'antiquité dans l'état de décadence où il se trouvait alors. Les premiers siècles du moyen âge ne paraissent pas avoir suivi d'autres inspirations. En Italie, le roi des Goths, Théodoric, passionné pour les arts et les monuments de l'ancienne Rome, faisait restaurer dans leur état primitif les édifices élevés par les Romains, et en faisait construire de nouveaux d'après les principes de l'art antique. Si les Lombards, successeurs des Goths, s'efforcent, principalement sous Agitulfe et Théodelinde, de suivre l'exemple des peuples qu'ils avaient vaincus, il n'est pas à supposer que ces barbares aient introduit quelque changement dans la pratique des arts qui leur était inconnue. Les nombreux monuments de la grandeur des Romains qui existaient encore et ceux qu'avait tout récemment édifiés Théodoric durent leur servir de guide, et bien qu'ils soient restés fort au-dessous des modèles qu'ils avaient suivis, si l'on en juge par les fragments de sculpture qui subsistent à Pavie et à Monza, on ne peut néanmoins trouver dans ces sculptures aucune espèce d'originalité. Quant à la Gaule, qui avait été civilisée par les Romains, et conquise par un peuple guerrier, auquel la culture des arts était étrangère, tout porte à croire qu'elle conserva dans ses travaux artistiques, durant l'époque mérovingienne, le caractère des magnifiques monuments que les Romains y avaient élevés. Les objets mobiliers de cette première période du moyen âge furent donc nécessairement empreints du style de l'antiquité.

VII.

La statuaire est-elle essentiellement païenne? — On soutient que la sculpture est un art né du paganisme, qui, de quelque manière qu'on le travestisse, restera païen ou cessera d'être, et que cet art si royal et si divin a été de tout temps fort peu goûté en France. Les hommes qui soutiennent de pareils paradoxes ne savent que prêcher l'avilissement des arts et prédire leur décadence. La sculpture du moyen âge tout entier est donc considérée comme non avenue? En vain les artistes catholiques ont-ils taillé des rois sur les tombeaux des cryptes, des saints sous les voussoirs des portails, Dieu, la Vierge sur le tympan des ogives; en vain ont-ils sculpté et ciselé la création du monde, l'histoire du monde, le jugement du monde; en vain ont-ils formulé par la sculpture la morale, personnifié la science et l'art; en vain ont-ils divisé les années; en vain la terre ne suffisant plus à leur merveilleuse fécondité, ont-ils traduit les mystères célestes révélés par le vieillard de Pathmos, et cela par tout le sol de la France; en vain ont-ils multiplié les statues dans une proportion inconnue à l'antiquité?

On peut consulter sur la sculpture antique et celle du moyen âge les *Annales de philosophie chrétienne*, tome XIII, page 146.

VIII.

Quelques détails sur la sculpture en bois.— Depuis le commencement du moyen âge jusqu'à la fin du XIV^{e} siècle, la pierre dans la sculpture monumentale, l'ivoire dans la petite sculpture mobilière et décorative, avaient joui d'une grande faveur, et avaient été employés de préférence à toute autre matière. A cette époque le bois devint fort en vogue et fournit aux sculpteurs des matériaux fort abondants dont ils surent tirer un grand parti pour ciseler des portes, des retables, des stalles, avec une admirable finesse et une complication étonnante de détails. Des statues même de grande proportion furent taillées dans des pièces de bois de chêne dont la dureté se prêtait parfaitement à ce travail.

Ce fut principalement dans les retables qui prirent, en général, au XV^{e} siècle, de grandes proportions, que se développa l'art de sculpter le bois. En France, à la fin du règne de Louis XI, sous Charles VIII, sous Louis XII, et même sous François I^{er}, on en vit paraître d'une très-grande élévation, étalant tout ce que la sculpture du temps pouvait produire de plus délicat, et offrant, au milieu de décorations architectoniques dans le style de l'époque, des scènes sculptées en haut-relief qui renfermaient une quantité considérable de petites figures.

Les Allemands s'adonnèrent surtout à ce genre de sculpture décorative. Suivant le docteur Kugler, elle aurait pris naissance en Allemagne, où elle jouissait d'une grande faveur dès le commencement du XIII^{e} siècle. Malgré la destruction d'un grand nombre de retables en bois, à l'époque de la Réforme, on en rencontre encore de très-importants en Allemagne, et surtout dans la Souabe. *Voy.* RETABLE.

IX.

Pour la sculpture en ivoire, *voy.* DIPTYQUES.

La fonte et la ciselure des métaux forme une branche fort intéressante de la sculpture. La fonte et la ciselure du bronze ont été pratiquées avec succès dans les premiers siècles du moyen âge. Anastase le Bibliothécaire, dans le *Liber Pontificalis*, en a fait l'énumération, et Séroux d'Agincourt en a fait le relevé dans le tome II, page 98 de son *Histoire de l'art par les monuments*.

Il paraîtrait qu'au XI^{e} siècle, l'Italie avait à peu près perdu l'usage de fondre le bronze et de le travailler en bas-relief, puisque ce fut à Constantinople, que Hildebrand, sous Alexandre II (1073) commanda les portes de Saint-Paul hors les murs. Cependant, à la même époque, l'Allemagne exécutait des travaux en bronze, tels que les portes de la cathédrale d'Augsbourg et le tombeau de Rodolphe de Souabe, dans l'église de Mersebourg.

A la fin du XII^{e} siècle, l'art de fondre le bronze avait reparu en Italie, et commençait à y être pratiqué avec succès. Ce furent deux Italiens, Pietro et Uberto de Plaisance, qui fabriquèrent, sur l'ordre de Célestin III (an 1198), les portes qui ornent la chapelle orientale de Saint-Jean de Latran. L'inscription qu'ils y ont gravée a conservé leurs noms à la postérité. Bonanno de Pise, le précurseur de Nicolas, fondait, à peu près à la même époque, celle du dôme de Pise et de Saint-Martin de Lucques. Au XIV^{e} siècle, André de Pise avait perfectionné les procédés techniques de la fonte et de la ciselure du bronze. Après ce grand artiste, tous les artistes italiens, ses élèves ou ses successeurs, s'adonnèrent à cette belle partie de la statuaire.

Les portes de bronze que Suger fit faire pour l'église de Saint-Denis, au XII^{e} siècle, les magnifiques tombes d'Everard de Fouilloy (1223) et de Geoffroy d'Eu (1237) évêques d'Amiens, et celle de Jean, fils de saint Louis, qui sont du XIII^{e} siècle, suffiraient pour établir la preuve qu'on savait fondre le bronze en France, au XII^{e} et au XIII^{e} siècle.

SELLETTE. — Planche qui forme le siége d'une stalle, et qui est appuyée sur une console ornée de feuillages ou de figures. C'est ce qu'on appelle la *miséricorde des stalles*. Voy. MISÉRICORDE.

SEPTUM. — Dans les basiliques romaines, les nefs étaient séparées de la partie supérieure du monument par une barrière, *septum*. La partie qui se trouvait au delà de cette barrière, où se tenaient primitivement les officiers de justice, et où se placèrent ensuite les membres du clergé et surtout les chantres, fut appelée *trans septum, au delà de la barrière*, d'où est venu le mot français *transsept*. C'est par une mauvaise orthographe que l'on écrit *transept*. Cette manière d'écrire, employée par quelques-uns de nos antiquaires, a été, mal à propos, empruntée aux Anglais. *Voy.* TRANSSEPT, CROISÉE, CROISILLON.

SÉPULCRALES (CHAPELLES). — Il existe à Fontevrault, au diocèse d'Angers, deux chapelles sépulcrales très-curieuses, qui étaient surmontées l'une et l'autre d'une lanterne funéraire. *Voy.* LANTERNE. Celle que l'on voit dans l'ancien cimetière de l'abbaye s'appelle la *Tour d'Evrault;* c'est la plus ancienne : elle paraît être du XII^{e} siècle. La hauteur est d'environ 80 pieds, et le diamètre intérieur de 30 pieds.

Le premier plan est octogone : sur huit faces sont appliquées des absides semi-circulaires, couvertes d'un toit en pierres hémisphérique, et chacune de ces absides était, dans l'origine, percées de trois petites fenêtres.

Au-dessus de la corniche, l'édifice prend la forme d'une pyramide octogone, au sommet de laquelle était le tourillon ou la lanterne destinée à recevoir le fanal. Ce tourillon a perdu son toit pyramidal.

A l'intérieur, l'édifice est divisé en trois étages, et passe successivement de la forme octogone au carré, et du carré à l'octogone.

L'octogone de Montmorillon, monument du XIIe siècle, comme le précédent, terminé de même par un toit pyramidal octogone, et sur lequel les antiquaires ont émis les plus singulières assertions, assertions qui, du reste, ont été réfutées depuis longtemps par Millin et d'autres archéologues, était aussi, avant 1772, une chapelle sépulcrale couronnée par une lanterne ou fanal en forme de petite tour.

La forme arrondie pyramidale paraît avoir été préférée pour les édifices de ce genre; cependant la chapelle sépulcrale de l'ancien cimetière des religieuses à Fontevrault était carrée. Cette chapelle, qui était dédiée à sainte Catherine, se trouve actuellement sur la promenade publique percée au milieu de l'ancien cimetière; sa forme est carrée. Chacun de ses angles est enveloppé par un contre-fort légèrement saillant. Le haut des murs est couronné par une légère saillie coupée en biseau, qui règne également autour des contre-forts. C'est sur cette saillie que vient s'appuyer la pyramide quadrangulaire en pierre qui sert de toit; chaque contre-fort est aussi surmonté d'une pyramide quadrangulaire.

Du sommet du toit de l'édifice s'élève une colonne creuse d'un petit diamètre, et de 4 à 5 mètres de hauteur. Elle porte à son sommet une lanterne de l'effet le plus agréable. Chacune des faces de cette lanterne est percée d'une ouverture; les angles sont garnis de colonnes engagées; un toit conique recouvre le tout.

A l'intérieur, on voit une voûte en dôme à huit pans. Les angles du carré sont rachetés par de petites voûtes qui remplacent des trompes ou pendentifs. La chapelle de Sainte-Catherine a été fondée au XIIIe siècle, comme on peut s'en convaincre par la lecture d'une charte donnée par Berthe, dixième abbesse de Fontevrault (*Gallia Christiana*, tom. II, *Instrum.*, col. 363). On peut consulter à ce sujet le tom. VI du *Cours d'antiquités monumentales*, par M. de Caumont.

SERRURERIE. — I. La serrurerie a produit au XIIe et au XIIIe siècle des œuvres d'un goût remarquable et d'un caractère distingué : elles furent appliquées presque exclusivement à la décoration des monuments de l'architecture. *Voy.* PENTURES, FERRURES. Au XIVe siècle, et surtout au XVe, la sculpture ayant envahi toute la surface des portes, sur lesquelles la serrurerie se plaisait, aux siècles précédents, à étaler ses compositions, les artistes serruriers donnèrent à leurs travaux une direction plus étendue. Les grilles des chapelles devinrent de véritables monuments ; sous leurs habiles mains, le fer forgé, tordu, modelé et contourné, reproduisit avec toutes leurs complications, les détails si variés de l'architecture de ces époques. Puis vinrent les croix, les chandeliers, les reliquaires, les portes de tabernacle, les pupitres, les coffrets, et une foule de meubles de toute espèce. Tous ces objets sont caractérisés par l'élégance et la légèreté, et par un grand luxe de travail.

II.

Le XVIe siècle ne laisse pas dépérir l'art de la serrurerie, et la Renaissance, en appliquant son style aux travaux de cet art, nous a transmis de nombreux chefs-d'œuvre. Les serrures alors étaient portées à un tel degré de perfection, et leur ornementation était d'un fini si achevé, qu'on les considérait comme des objets d'art. On les emportait d'un lieu à un autre, comme on aurait pu faire de tout autre meuble précieux.

Les clefs furent aussi traitées, au XVIe siècle, comme de véritables objets d'art. Rien de plus gracieux que les figurines en ronde-bosse, les armoiries, les chiffres, les ornements et les découpures dont est enrichie cette partie de la clef que la main saisit, et que nous avons remplacée aujourd'hui par un anneau commun.

Dans le *Voyage dans le département de l'Aube*, par M. Arnaud, peintre, on trouve le dessin de deux portes de tabernacle en fer travaillé, d'un joli dessin et d'une grande délicatesse.

III.

Il nous reste encore de nombreux spécimens des travaux de serrurerie du moyen âge. Les clous eux-mêmes qui servaient à attacher les pentures et autres fers travaillés, sont terminés par des fleurs, des têtes d'animaux, des rosaces à cinq ou six divisions; on en voit de charmants modèles à la cathédrale de Laon et à l'église Saint-Martin de la même ville. Ces clous étaient quelquefois étamés. Les poignées et les marteaux des portes étaient faits avec des ornements variés ; ceux-ci étaient quelquefois placés au centre d'écussons circulaires ; mais les formes en furent communément très-variables. On y voyait au XIIIe et au XIVe siècle des spirales qui tournaient autour d'une tige de fer carrée ; et les deux extrémités étaient terminées par des fleurs ou des têtes d'animal. Aux portes de l'hôtel-de-ville, à Bourges, on voit un admirable échantillon de cette nature, de l'époque du style ogival flamboyant, avec meneaux contournés, pinacles et autres motifs de décoration. Sur la porte d'une maison à Auxerre, on remarque un autre spécimen fort curieux, quoique moins compliqué. Au XVIe siècle. les marteaux de porte sont ordinairement attachés au centre d'un écusson d'une ornementation fort compliquée.

Durant la période du style ogival, les travaux de serrurerie furent très-soignés ; des fermetures de fenêtre et des coffres furent souvent enrichies de fleurs et d'autres ornements.

Un des plus beaux morceaux de serrurerie que nous ait légués le moyen âge, est la tombe d'Edouard IV, dans la chapelle de Saint-Georges, à Windsor. Il consiste en un magnifique travail à jour, avec contre-forts,

pinacles, clochetons, meneaux contournés, feuillages et ornements de tout genre réunis avec profusion. Les dessins flamboyants sont exécutés sur une bande de fer légère, mise en application sur une bande de fer plus épaisse.

SIBYLLES. — En prédisant l'avenir, les sibylles, prophétesses païennes, ont prédit la naissance, la vie, la mort, la résurrection de Jésus-Christ. Dans les vers authentiques ou apocryphes que nous possédons de ces personnages réels ou imaginaires, le moyen âge trouve que douze sibylles avaient annoncé, dans les trois parties du monde, la divinité, la venue, la conception, la nativité, l'allaitement, les souffrances, le crucifiement, la résurrection, le triomphe du Messie. Les sibylles, faisant pendant aux prophètes, sont sculptées et peintes sur marbre et sur pierre, sur métal et sur bois, sur verre et sur laine, sur parchemin et sur mur dans les églises de Sens, de Clamecy, d'Aix, d'Autun, d'Auxerre, d'Auch, de Brou, de Beauvais, de Saint-Bertrand de Comminges, de Saint-Ouen de Rouen, etc. C'est assez commun dans nos monuments et très-fréquent dans nos manuscrits à miniature. Les Heures d'Anne de France, fille de Louis XI (Biblioth. Nat., ms. 920) offrent un des plus complets exemples des douze sibylles peintes sur parchemin. Les douze sibylles sont :

1° La sibylle Persique (de Perse). Elle tient une lanterne. Elle prédit la venue du Messie, et foule aux pieds le serpent qui a déçu Eve. — 2° La sibylle Libyque (de Libye). Elle tient un cierge allumé. Elle prédit la venue de Jésus-Christ comme lumière du monde. — 3° La sibylle Erythrée (de la mer Rouge). Elle tient une rose blanche épanouie et un bouton d'une autre rose blanche. Elle prédit l'annonciation. — 4° La sibylle Cumane (de Cumes). Elle tient une crèche. Elle prédit la nativité du Christ à Bethléem, dans l'étable. — 5° La sibylle Samienne (de Samos). Elle tient un berceau et prédit le repos de Jésus dans ce monde. — 6° La sibylle Cimmérienne (du Pont-Euxin). Elle tient un cornet, comme un biberon, et prédit l'allaitement de Jésus par Marie. — 7° La sibylle Européenne (d'Europe). Elle tient un glaive. Elle prédit le massacre des Innocents et la fuite en Egypte. — 8° La sibylle Tiburtine (de Tibur, Tivoli). Elle tient une main, comme un gant de chair et prédit les soufflets donnés à Jésus pendant la passion. — 9° La sibylle Agrippa. Elle prophétise la flagellation et tient le fouet qui a déchiré le corps de Jésus. — 10° La sibylle Delphique (de Delphes). Elle tient une couronne d'épines et prophétise le couronnement du Christ. — 11° La sibylle Aspontienne (de l'Hellespont). Elle tient une croix et prophétise le crucifiement. — 12° La sibylle Phrygienne (de Phrygie). Elle tient une croix processionnelle, à laquelle flotte un étendard rouge croisé d'or. Elle prophétise la résurrection de Jésus-Christ.

Dans la prose des morts, on fait allusion à la croyance qui concerne les sibylles :

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favilla,
Teste David cum sibylla.

Il y a une sibylle qui est plus célèbre et supérieure à ses compagnes : c'est la sibylle Tiburtine. Elle fit voir à l'empereur Auguste l'enfant Jésus tenu par sa mère, et au sein d'une gloire qui éclatait en face du soleil.

Le costume des sibylles est d'une richesse extrême, costume de convention, où ruissellent les pierres précieuses et où s'étalent mille broderies d'argent, d'or et de perles. Les vêtements se superposent, robe, tunique fendue sur les côtés, manteau. La stature est haute, la taille est vigoureuse, l'âge est dans la force.

On peut consulter, sur les sibylles, et les monuments iconographiques du moyen âge qui les représentent, le *Guide de la peinture*, annoté par M. Didron, pag. 153, et deux curieux chapitres de l'*Iconographie chrétienne* de M. l'abbé Crosnier.

SIÉGES DU CHOEUR. *Voy.* CHAIRE ÉPISCOPALE, STALLES. — Il y a dans certaines églises des siéges en pierre, en marbre ou en bois, placés auprès de l'autel, et qui étaient autrefois connus sous le nom de *siéges de paix*. A l'époque où les églises avaient le droit d'asile, ce siége était réputé *sacré* : *Hæc sedes lapidea dicitur* PACIS CATHEDRA, *ad quam reus fugiendo perveniens omnimodam habet securitatem.*

SOCLE. — Plinthe qui sert de base à une colonne, un pilastre, des fonts baptismaux, un bénitier, etc.

SOFFITES. — Sculptures de diverses formes, figurant habituellement des compartiments, et qui ornent les plafonds des entablements, des dômes, ou même ceux d'une salle ordinaire.

Les monuments de la Renaissance ont des soffites généralement fort ornés. Ceux de la période romano-byzantine et de la période ogivale n'ont pas de soffites proprement dits.

SOLARIUM. — Le *solarium* est une espèce de terrasse qui surmonte les églises grecques.

Il y en avait quelquefois dans les monastères. *Voy.* la description de l'abbaye de Saint-Wandrille, à l'article ABBAYE.

SOLEA. — On donnait généralement le nom de *solea*, dans les églises grecques, à l'espace compris entre l'ambon et le sanctuaire, et dans les églises latines, à l'espace compris entre le sanctuaire et le chœur. *Voy.* ICONOSTASE. On peut consulter à ce sujet les *Ann. de Philos. chrét.*, tom. XIX, pag. 432.

SOUBASSEMENT. — Le soubassement est un piédestal continu, destiné à porter un rang de colonnes. C'est la même chose que le *stylobate*.

SPHYRÉLATON. — A côté des ouvrages fondus dans un moule, ou sculptés dans la masse du métal, il en existe d'autres qui sont obtenus par un procédé consistant à repousser au marteau des feuilles de métal, de ma-

nière à leur donner la forme que l'artiste veut produire, et à exprimer à leur surface des figures ou des ornements en relief.

Ce procédé qui a reçu le nom de *sphyrélaton* et qui est plus connu sous le nom de *travail au repoussé*, remonte à une haute antiquité. Les objets métalliques dont parle Homère sont toujours travaillés au marteau, et il n'est pas douteux que les statues colossales des anciens n'aient été ainsi faites. Quelque légèreté que l'on puisse donner au métal fondu, par la perfection du moule, elle ne pourra jamais être mise en comparaison avec celle d'une feuille de métal dont le marteau viendra réduire l'épaisseur, autant que sa malléabilité peut le permettre.

Aussi le procédé du repoussé fut-il employé principalement dans la confection des armures de luxe et dans l'orfévrerie, qui, jusqu'au XVII[e] siècle, comprenait l'exécution des bas-reliefs et des statues d'or et d'argent : il s'agissait de réunir dans ces armures de parade la richesse à la légèreté, et dans les travaux d'orfévrerie, de produire des pièces d'une grande dimension en leur donnant le moins de poids possible ; rien ne pouvait mieux satisfaire à cette double condition que le travail au repoussé.

Durant tout le moyen âge, les bas-reliefs, les statues, les vases d'or et d'argent ont presque tous été travaillés au repoussé et ciselés ensuite.

Le moine Théophile, dans sa *Diversarum artium schedula*, nous fait connaître ce fait, et Benvenuto Cellini, dans son *Traité sur l'orfévrerie*, nous apprend que ce procédé était le seul en usage parmi les orfévres de son temps, en France et en Italie.

Tous les ouvrages de sphyrélaton étaient terminés au ciselet. Les bas-reliefs et la plupart des statuettes d'argent ont été exécutés par ce procédé.

On a fait également des bas-reliefs en cuivre par le moyen du repoussé, principalement pour orner les devants d'autels et les reliquaires.

Le sphyrélaton a encore été employé au XVI[e] siècle pour obtenir des figures et ornements en relief, sur des plaques de fer qui étaient ensuite enrichies de fines damasquinures d'or et d'argent.

SPICATUM (*Opus*). — Espèce d'appareil en épi, ou en feuilles de fougère, ou en arêtes de poisson. *Voy.* APPAREIL.

STALLES. — Les stalles ont été étudiées par MM. Jourdain et Duval, au point de vue historique et archéologique, dans l'introduction à leur travail sur les *stalles de la cathédrale d'Amiens*. Nulle part on n'a réuni d'aussi nombreux documents et des renseignements aussi précis sur les siéges et les stalles des églises. Nous ne saurions mieux faire que de donner l'analyse de ce travail. Nous le ferons suivre d'une indication des stalles les plus remarquables qui existent encore en France, dans les principales églises.

I.

Lorsque les offices ecclésiastiques se prolongèrent pendant de longues heures, on permit aux fidèles et aux clercs de s'asseoir à l'église. Ils ne pouvaient pas néanmoins s'en servir aussi longtemps qu'on le fait aujourd'hui. L'ancienne coutume de se tenir debout pendant la partie la plus considérable des saints offices, continua d'être observée, et il ne faut pas chercher d'autre raison de cette discipline, assez sévère d'ailleurs, que la pensée du respect dû à la majesté de Dieu, l'humilité dans la prière, si fortement recommandée par le Sauveur, et la ferveur des prêtres et des fidèles dans les beaux temps de l'Eglise. Cette règle était observée rigoureusement, surtout pendant la lecture de l'Evangile et le chant des psaumes. Saint Athanase et saint Jean Chrysostome nous font connaître à ce sujet la coutume de l'Eglise d'Orient, dans des textes où ils mentionnent le fait comme une chose communément pratiquée. Bientôt les Constitutions de saint Benoît achevèrent de consacrer cet usage en Occident, au moins pour les monastères. Lorsque saint Chrodegang, évêque de Metz, donna des statuts aux chanoines de sa cathédrale, statuts confirmés pour les autres églises des Gaules par le concile d'Aix-la-Chapelle de l'année 816, l'évêque et le concile rappellent aux chanoines le devoir de se tenir debout pendant la psalmodie.

Cette loi était dure. Dans quelques églises il y eut des concessions aux ecclésiastiques malades ou trop faibles. Au XI[e] siècle, la loi subsistait toujours, puisque saint Pierre Damien crut devoir écrire directement « contre ceux qui s'asseyaient au chœur, » *contra sedentes in choro*. (*Biblioth. max. vet. Patrum.*) C'est une lettre adressée à l'archevêque de Besançon, dans l'église duquel il avait vu lui-même des clercs prendre la liberté de s'asseoir. La coutume de prier debout persévéra dans certains monastères et certaines églises cathédrales ou collégiales, même après que les stalles furent généralement introduites au chœur. On retrouve, même dans les Cérémoniaux modernes, des vestiges de l'ancienne discipline. Ainsi, à l'église métropolitaine de Tours, les chanoines récitent debout les complies du jeudi saint et les petites heures des deux jours suivants. Le sire de Moléon (Lebrun Desmarettes) a signalé cette pratique dans ses *Voyages liturgiques* ; elle se continue de nos jours.

« En Grèce, dit M. Didron, il n'y a pas de stalles anciennes ; *on se tenait debout*. Aujourd'hui encore, dans les couvents qui ont conservé les anciens usages, les vieillards, comme les autres, se tiennent debout aux offices ; ils ont seulement des espèces de béquilles, une sorte de bâton en T avec la traverse fort allongée, et sur laquelle ils s'appuient. »

La première modification que la longueur des offices, autant que la diminution de la ferveur, introduisit dans la manière ancienne de prier, ne fut pas de suite l'indulgente *miséricorde* des stalles. On se contenta d'abord de porter des bâtons à l'église. Cette habitude fut tolérée en certains lieux, proscrite

en d'autres lieux. Dans la Règle des chanoines, saint Chrodegang défend d'entrer au chœur avec des bâtons, de quelque forme qu'ils soient. Plus tard, l'ardent saint Bernard poursuit avec dérision la lâcheté de certains religieux, dont le bâton qu'ils portent accuse seul une faiblesse de santé que dément leur bonne mine. D'un autre côté, Amalaire, qui prit une grande part à l'organisation régulière des chapitres des cathédrales, ne paraît pas réprouver cette coutume; il observe seulement que pendant le chant de l'Evangile on dépose les bâtons pour se tenir humblement debout sans appui. Le deuxième *Ordo* romain, cité par Mabillon, dit aussi qu'on le quitte à l'Evangile, et n'en blâme pas l'usage.

La règle qui ordonnait de prier debout fut encore adoucie par de plus larges concessions que celles dont nous venons de parler. Dans beaucoup de monastères on permit aux religieux de s'asseoir, mais non encore tous à la fois. D. Martène cite les maisons de Cîteaux, de Cluny, de Saint-Bénigne de Dijon et plusieurs autres, où ce relâchement s'était dès longtemps introduit.

Enfin apparut la stalle accompagnée de sa miséricorde. Elle confirma la règle, et la rendit plus facile à observer. *Stalle* semble venir de *stare*, être debout; *miséricorde* indique une douceur et une concession.

III.

Saint Grégoire de Tours est un des premiers auteurs qui ait employé le mot de *forme, formula*, dans un sens peu éloigné de celui de stalle ou siége. (*De Glor. confessor.* cap. 92.) A partir de la fin du IXe siècle jusqu'au XIe, l'emploi de ce terme est devenu très-fréquent pour désigner les siéges du clergé. Le mot *forme*, *formula*, avait-il la signification qu'il eut plus tard pour désigner une stalle? Non, assurément. C'étaient tout au plus des banquettes accompagnées d'un appui en avant et en arrière, et divisées en places distinctes par des panneaux de boiserie.

Pour connaître l'époque véritable de l'introduction des stalles proprement dites, on peut s'en rapporter à la date où l'on commença à faire usage du nom lui-même de *stalle*, puisqu'il paraît dans les auteurs vers le temps où nous trouvons celui de *miséricorde*, qui ne peut plus laisser de doute. Ce n'est que vers la fin du XIe siècle que se révèle ce nouveau mot, indice certain de nouveaux siéges. Les statuts de l'église de Maëstricht de l'an 1088, sont l'un des titres les plus anciens où il soit question de stalles; il y est dit « que les abbés de la cité ne se tiendront point parmi les chanoines ni dans leur *stalle*. » Du Cange cite, comme faisant également mention des stalles, une charte tirée de l'histoire des évêques d'Anvers, de 1201, une autre de l'église de Meaux, de 1240, un passage de l'*Historia major*, de Matthieu Pâris, de l'an 1250, des statuts de la cathédrale de Paris, de 1388.

Si l'on consulte les coutumes des monastères écrites dans les XIIe et XIIIe siècles, on y rencontrera la mention fréquente de l'usage des stalles et des miséricordes. Pierre le Vénérable, abbé de Cluny en 1121, ne semble parler des miséricordes que comme d'une chose nouvelle, et avec laquelle les religieux n'étaient pas encore entièrement familiarisés. « Pendant le chant de l'offertoire, dit-il, les religieux demeureront debout; mais lorsque le chant aura cessé, ceux qui voudront s'asseoir le pourront. Cependant, quand le prêtre tourné vers le chœur dira l'*Orate, fratres*, ils relèveront avec précaution leurs siéges et s'appuieront sur les *sellettes* qui y sont attachées, en s'inclinant selon la coutume. » *Sed mox ut cantus cessaverit, qui sedere voluerint, sedeant; tamen ut cum sacerdos conversus ad chorum dixerit :* Orate, fratres, *modeste scabellis elevatis in iis subselliis quæ iisdem sedilibus inhærent acclives ex more resideant.* On voit que Pierre le Vénérable n'a point encore de terme pour exprimer ce que nous appelons la *miséricorde.*

Ce terme était néanmoins connu à cette époque en Allemagne, comme nous l'apprenons d'un passage des Constitutions d'Hirsangh, données à ce monastère par saint Guillaume, qui en était abbé. On y lit, en effet, « que ceux qui sont dans les stalles, se retournant un peu en arrière, ont coutume de les lever doucement et de les baisser de même, pour éviter le bruit.... que toutes les fois que le religieux est sur la miséricorde du siége, il doit s'y soutenir comme on le fait au *Gloria Patri.* » *Qui super sedilia sedent, exerta manu propter hoc parum retro versi solent leniter ea erigere, eodemque modo, pro sonitu devitando, deponere.... Quandocunque quis super sedilium misericordias se habuerit, se sustentat ibi sicut est ad* GLORIA PATRI.

Ce texte, qui assigne à l'existence des *miséricordes* la date la plus ancienne que nous sachions, nous donne l'occasion de remarquer que la *miséricorde* des stalles ne fut pas d'abord accordée à tous. Les plus anciens ou les plus dignes seuls étaient placés sur ces nobles chaires; les autres étaient sur des bancs.

IV.

Si quelque témoignage pouvait manquer à l'opinion que nous venons d'émettre sur l'origine des stalles, et que les documents historiques semblent si bien appuyer, ce serait, sans doute, la preuve tirée de l'existence même de monuments de cette nature, remontant à l'époque où fut modifiée et adoucie la manière de prier; mais on n'en retrouve aucun, du moins en France. Les stalles de la cathédrale de Poitiers, signalées comme les plus anciennes, ne remontent qu'à l'année 1239. Il faut peu s'étonner, du reste, de la perte totale de nos anciennes boiseries. Quand un si grand nombre d'églises, bâties de pierres, profondément enracinées dans le sol, a cependant disparu par l'influence de mille causes violentes,

comment un meuble délicat et fragile eût-il pu résister, ayant de plus contre lui le danger du feu, la dent des vers et ce germe natif de vétusté que le bois le plus dur porte dans ses flancs ?

Les diverses périodes du moyen âge imprimèrent à toutes leurs œuvres un caractère tellement exclusif et original, que, sans crainte de se tromper, l'on peut dire que les stalles furent sévères, lourdes et chargées d'ornements bizarres, avec les édifices romans et byzantins; nobles, graves, élégantes avec les églises ogivales; coquettes, fleuries, et même un peu précieuses avec le goût flamboyant des XV^{e} et XVI^{e} siècles. Elles demeurèrent, d'ailleurs, dans tous les temps, assujetties à un même mode de construction dont leur destination ne pouvait leur permettre de s'écarter. Ainsi l'on y rencontra toujours la miséricorde, l'appui, le museau, la parclose, l'accoudoir, et dans les grandes églises, le haut-dossier, le dais et le double rang de hautes et de basses formes.

V.

La *miséricorde* ou *patience* est le petit siége attaché au siége principal sur lequel on se tient en même temps assis et debout, quand celui-ci est levé. On le nommait encore *subsellia, sedicula* en latin, et *sellette* en français.

L'*appui*, que la basse latinité appelle *podium*, s'entend quelquefois de la pièce de bois sur laquelle on appuie les coudes lorsqu'on est sur la *miséricorde*, et plus ordinairement de la partie antérieure de la stalle disposée en prie-Dieu.

La *parclose* (*sponda*) sépare une stalle d'une autre stalle. C'est de l'échancrure et de la courbe élégante de la parclose que les formes empruntent principalement la légèreté et la grâce qui les distinguent.

L'extrémité de la pièce de bois dans laquelle s'engage la partie supérieure de la parclose est le *museau* de la stalle. Il est souvent orné de sculptures.

L'*accoudoir* ou *accotoir*, que nos aïeux appelaient *croche*, est placé sur le rampant de la parclose et sert d'appui aux coudes quand la stalle est baissée. L'artiste du moyen âge ne manque pas d'y faire briller la richesse de son ciseau.

Le *haut dossier* est le lambris contre lequel s'adossent les stalles et dont la riche structure s'élève quelquefois de plusieurs mètres au-dessus de ces stalles. Il ne forme pas une partie intégrante du siége, mais il en est souvent le plus brillant accessoire et lui donne un caractère de noblesse et de grandeur que sa nature ne semblait pas comporter.

Un *dais* ou *baldaquin*, élégamment décoré d'ogives, d'aiguilles, de clochetons, de pendentifs et culs-de-lampe, ou, comme disaient nos pères, de *souspentes* et *lampettes*, surmonte ordinairement le dossier et forme à la stalle une magnifique couronne.

Quand les stalles sont disposées à droite et à gauche sur deux rangs étagés, le rang supérieur prend le nom de *stalles hautes* ou *hautes formes*, l'inférieur, celui de *stalles basses* ou *basses formes*. On trouve cette dénomination dans des chartes fort anciennes.

De distance en distance la ligne des basses formes est interrompue pour ouvrir des *passages* qui mènent dans les hautes formes.

VI.

Stalles d'Amiens.—Les stalles de la cathédrale d'Amiens, décrites si minutieusement et si spirituellement par MM. Jourdain et Duval, dans un gros volume in-8°, sont au nombre de cent dix. Les sculptures qui les décorent représentent quatre cents sujets. La première série comprend une suite de scènes empruntées à l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament. La seconde se compose de sujets pris en dehors de l'Ecriture sainte et des légendes ; ils sont historiques, allégoriques, moraux, quelquefois tout à fait profanes. Nous ne pouvons que renvoyer au livre des deux archéologues ci-dessus nommés, les personnes qui voudront connaître l'immense travail qui entre dans la composition des magnifiques stalles d'Amiens. « Ces stalles, suivant l'indication que nous en avons faite dans notre livre *des Cathédrales de France*, surmontées de dais, sont sculptées avec le mérite propre aux artistes du XVI^{e} siècle. Ce sont de tous côtés des statues, des bas-reliefs, des trèfles, des aiguilles, des pinacles, des dentelures, toutes les formes capricieuses et pleines de grâce de la dernière période ogivale. Le temps a donné au bois une teinte d'ébène qui relève encore le fini précieux de l'ouvrage, et lui donne le même degré d'intérêt que la patine aux médailles et aux bronzes antiques. Les boiseries d'Amiens n'ont jamais été souillées ni par la peinture, ni par le badigeon. Elles sont restées intactes, telles qu'elles sortirent des mains des sculpteurs, et l'on peut y retrouver l'esprit et la finesse du ciseau de l'artiste. Ce superbe ouvrage fut commencé en 1508 et fini en 1522. Il fut fait aux frais du chapitre et d'Adrien de Hénencourt, doyen du chapitre. Les noms des sculpteurs qui ont exécuté ce chef-d'œuvre sont dignes de passer à la postérité : ce sont Arnoul Boulin, Alexandre Huet, Jean Turpin ou Trupin et Antoine Avernier. »

VII.

Stalles de Poitiers.— On lit dans l'*Histoire de Melun*, par Sébastien Rouillard : « Jean de Melun, évêque de Poitiers, mort en 1239, inhumé à l'abbaye du Jard, fit faire les stalles de sa cathédrale. » Ces stalles, qui appartiennent ainsi à la première moitié du XIII^{e} siècle, sont en bois de chêne ; elles paraissent avoir subi plusieurs déplacements et se trouver aujourd'hui en nombre beaucoup moins grand qu'elles n'étaient autrefois. On en compte soixante-dix, quarante hautes, et trente basses, disposées en rangs, dans une seule travée du chœur. Le rang supérieur s'adosse à une arcature dont les ogives

trilobées reposent sur de triples faisceaux de colonnettes; au-dessus règne une frise de larges feuilles entablées; une légère voussure abrite les siéges. Les miséricordes sont presque toutes feuillagées; cependant on y rencontre quelques mascarons à longues oreilles. Dans les tympans ou pendentifs, entre les courbes des ogives de l'arcature, se trouve une série de quarante bas-reliefs. Un ange tenant une couronne de chaque main y alterne continuellement avec un autre sujet. Il y a beaucoup d'animaux fantastiques, des griffons, des dragons, composés de membres appartenant à des êtres différents, des chauves-souris, un chat devant une belette, un coq, etc., etc. Les bas-reliefs les plus remarquables représentent : 1° Un menuisier assis, traçant, à l'aide d'un compas, des figures sur une table, ayant près de lui une équerre et un aplomb; 2° l'Orgueil précipité d'un cheval fougueux; 3° l'Avarice enfermant de l'or dans un coffre; 4° une Sirène qui se regarde dans un miroir; 5° le Sagittaire; 6° le Phénix; 7° un boucher assommant un porc. On croit voir la Gourmandise dans un petit homme encapuchonné et qui coupe un pain qu'il vient de prendre dans un panier encore rempli. Peut-être anciennement les stalles de Poitiers offraient-elles une série complète de vices et de vertus, des signes du zodiaque, des travaux des mois. Toute cette boiserie a été affreusement badigeonnée, en jaune clair pour les parties lisses, en vert bronze pour les sculptures. C'est M. Lassus qui a, pour ainsi dire, découvert ces stalles si intéressantes, sous l'épaisse couleur qui les empâte et les dérobe en quelque sorte à la vue. (*Note communiquée par M. Ferdinand de Guilhermy*.)

M. Didron pense que les hauts dossiers de ces stalles datent seulement du XIV° siècle.

Stalles de Sainte-Marie d'Auch. — Les stalles de Sainte-Marie d'Auch, achevées en 1529, passent avec raison pour un des plus beaux monuments de ce genre. Sur chaque haut-dossier on voit sculpté en demi-relief une figure de l'Ancien ou du Nouveau Testament, de quelque saint, ou de quelque personnage allégorique de la religion. Chacune d'elles est posée sur un cul-de-lampe décoré de petits bas-reliefs ou d'arabesques du plus joli travail : les deux premiers, à gauche en entrant, sont surtout remarquables par la légèreté, le goût et la finesse des détails. Les hauts-dossiers sont séparés les uns des autres par des pilastres chargés de petites figures placées dans des niches surmontées de campanilles et d'autres ornements, tous d'un fini précieux. Le pupitre placé au milieu du chœur est du même temps que les stalles, mais il a éprouvé quelques dégradations. (*Voy.* Notice hist. et descrip. de Sainte-Marie d'Auch, par P. Sentetz. 4° édition, 1825.)

Boiseries du chœur de Notre-Dame de Rodez. — Les boiseries du chœur de Notre-Dame de Rodez, exécutées à la fin du XV° siècle et au commencement du XVI°, sont très remarquables. Qu'on se représente une suite non interrompue de dais sculptés avec toute la profusion ordinaire au XVI° siècle, ornés de festons découpés avec tant de finesse qu'ils semblent une légère guirlande de feuillage. Tous ces dais sont reliés aux stalles par un panneau également sculpté, rempli d'arcades simulées, d'ogives, d'arcs trilobés, de quatrefeuilles. De chaque côté des stalles s'élèvent en gerbe des colonnettes qui, partant d'une base commune, vont se réunir au petit tore du dôme supérieur. Ces tores aboutissent eux-mêmes à une clef de voûte dont l'élégance est tout à fait en harmonie avec l'ensemble de ce petit chef-d'œuvre. Le trône épiscopal, qui se trouve à l'une des extrémités du côté du sanctuaire, est plus remarquable encore. La stalle proprement dite est formée de trois panneaux dont les deux latéraux sont découpés à jour, le dôme supérieur a de curieux un magnifique pendentif; il s'élève ensuite en forme de pyramide flanquée à chaque angle de quatre clochetons toujours sculptés avec la même élégance et la même variété. Bachelier exécuta ou dirigea une partie de ces travaux. (Consultez la Notice de M. l'abbé Magne, sur la cathédrale de Rodez.)

Boiserie du chœur de Saint-Bertrand de Comminges. — La boiserie du chœur de Saint-Bertrand de Comminges est en chêne, d'une grande richesse et d'un beau travail. Les figures de la Vierge, des grands et des petits prophètes, des apôtres, des docteurs et de plusieurs saints, des vertus théologales et cardinales, des sibylles, décorent les hauts-dossiers. Les accoudoirs sont historiés de scènes du même genre que celles des accoudoirs d'Amiens. Nous y trouvons, entre autres, la correction d'un élève par son maître, qui rappelle le pédagogue normand dont nous avons parlé ailleurs. Les deux siéges de l'évêque sont d'une ravissante élégance. Ce beau monument, dû aux libéralités de l'évêque Jean de Moléon, en 1535, est tout entier de la Renaissance, et sous ce rapport comme sous bien d'autres, de beaucoup inférieur à celui du chœur d'Amiens.

Stalles de Notre-Dame de Brou. — Les stalles de Notre-Dame de Brou méritent aussi une attention particulière, quoique moins célèbres que ses tombeaux. Elles sont à hauts dossiers comme les nôtres, mais d'un style qui n'est plus gothique. Enrichies d'une foule prodigieuse de statues, et couvertes d'ornements aussi remarquables par la beauté de l'exécution que par les symboles qu'elles expriment, elles doivent être mises au rang de nos boiseries les plus vantées.

Chœur et jubé d'Alby. La réputation de la clôture extérieure du chœur d'Alby et de son jubé est justement méritée, l'intérieur du chœur n'est pas moins remarquable par ses boiseries, ses nombreux faisceaux de colonnettes soutenant des milliers de clochetons vrillés à jour, découpés aussi finement et aussi artistement que les vieilles dentelles

de Flandre, creusés de niches renfermant une multitude d'anges à la figure riante, à la bouche entr'ouverte, aux formes élégantes et nobles. L'enceinte qui se continue dans le pourtour du sanctuaire est décorée, à l'intérieur, comme celle du chœur, de magnifiques statues qui trônent aussi sous des dais enrichis de clochetons aériens. Les douze apôtres y récitent chacun un verset du *Credo*, comme au tombeau de Ferry de Beauvoir, dans notre cathédrale.

Stalles de la Chaise-Dieu. — Le chœur de la Chaise-Dieu, qui a cent pieds de longueur, a ses deux côtés bordés de cent cinquante-six stalles admirablement sculptées, mais non pas cependant avec autant de goût et de richesse que celles de la cathédrale d'Amiens, comme le disent les Voyages pittoresques et romantiques.

Stalles de Pontigny. — Les stalles qui garnissent le chœur de Pontigny attirent aussi l'admiration. Il serait bien difficile de donner une idée complète de l'ensemble de cet ouvrage. Nous dirons bien qu'il est composé de chaque côté d'un double rang de fauteuils cellulaires surmontés d'un magnifique dossier que termine une corniche; mais le travail de ces stalles est immense, et devant de telles œuvres, le génie moderne doit être frappé de sa stérilité et de son impuissance. Ici, ce sont des vases de fleurs en relief et presque détachés de la boiserie, des guirlandes de lierre et de chêne. A côté les scènes les plus variées de la nature se trouvent réunies; un papillon semble agiter ses ailes sur le sein des roses, un insecte en respire les parfums; plus loin, suspendu aux branchages légers, un serpent guette la proie ailée que la brise lui enverra; un cep de vigne, dans lequel l'artiste a su reproduire jusqu'au velouté des feuilles, semble vouloir s'élever en volute jusqu'à la voûte; des anges soutiennent par le bout de leurs ailes de petits dômes ornés de franges d'une délicatesse exquise; enfin, que dirons-nous? la vue de ces merveilles fait naître un sentiment pénible: pourquoi ne se trouvent-elles point au milieu d'une ville opulente et amie des arts? (Voir l'*Histoire de l'ancienne abbaye de Pontigny*, par M. Henri.)

Stalles de Saint-Claude. Les trente-sept stalles de la cathédrale de Saint-Claude, dues au ciseau de Jean de Vitry, sont un des plus beaux morceaux de la sculpture du moyen âge. Les sujets qu'on y voit appartiennent à des événements historiques ou à la fantaisie. Sur les panneaux inférieurs qui servent de parois à l'entrée des stalles, on voit saint Martin à cheval partageant son manteau, des religieux reçus à la porte d'un monastère, plusieurs sujets qui semblent rappeler une légende relative à l'abbaye de Saint-Claude. En accompagnement d'un panneau où est sculpté le Christ étendu mort sur les genoux de la Vierge, on voit les deux statues en pied de l'Église et de la Synagogue. Les autres figures représentent les prophètes, les apôtres, les évangélistes, les martyrs, les confesseurs, les vierges. Les accoudoirs et les miséricordes sont sculptés de différents sujets fantastiques ou de pure ornementation, dragons, sirènes, chiens, ours, chauves-souris, monstres de toutes espèces, personnages capricieux, dans des postures bizarres, obscènes ou grossières. (Comm. de M. Comoz, architecte à Caen, au Com. des arts et mon.; *Bullet.*, II^e vol., n° 9, pag. 685).

Stalles de Champeaux. — L'ancienne collégiale de Champeaux (Seine-et-Marne) possède encore ses cinquante-quatre stalles, sculptées en parties par Falaise de Paris, qui vivait en 1522. Les *miséricordes* des siéges sont ornées, comme celles des stalles de Rouen, de sujets analogues à ceux que présentent à Amiens les accoudoirs. On y voit la Truie qui file, un homme qui en fouette un autre, trois têtes de Fous dans un bonnet; une Folie avec ses grelots, des Centaures, un Sagittaire, etc., etc. Les pendentifs offrent des ornements en feuillages d'un travail extrêmement délicat. M. Taillandier, de la Société des Antiquaires de France, a pris ces sculptures du XVI^e siècle pour une œuvre du temps de saint Bernard. (*Notice sur la colleg. de Champeaux*, par M. B. Taillandier. *Mém. de la Soc. des Ant. de France*, nouvelle série, tom. I, p. 271.)

Stalles de Saint-Anatole de Salins. — Le chœur de l'ancienne collégiale de Saint-Anatole de Salins est aussi garni de stalles et de boiseries historiées, riches d'ornementation, curieuses par le choix des sujets. C'est un travail dont l'exécution peut remonter au XV^e siècle. L'histoire et le caprice, la légende et la fantaisie, comme pour la plupart des stalles de cette époque, ont fourni des scènes en proportions à peu près égales.

Stalles d'Orbais (Marne). — Les stalles d'Orbais, au nombre de quarante-six, sont disposées sur deux rangs de chaque côté du chœur; elles sont en bois, sculptées de sujets et de personnages empruntés à l'histoire religieuse ou bien à la fantaisie. La pose et la physionomie des personnages sont pleines de naturel. Les sculptures des panneaux représentent les personnages en pied; celles des *miséricordes* ou *patiences* n'offrent en général les individus que jusqu'à la ceinture. Chaque cloison de stalle offre en profil une colonnette dont le fût est orné de feuilles imbriquées, et de la base de laquelle se détache une espèce de personnage à tête humaine. Ces têtes, variées dans leur type, sont chauves ou garnies de cheveux, nues ou couvertes en partie d'un voile ou capuchon. Les figures sont calmes, méditatives, ou grimaçantes et montrant les dents. Quelques-unes sont bouffies, et d'autres ouvrent la bouche comme pour chanter. L'une d'elles représente une tête de mort. Parmi les sujets sculptés sur les stalles, on reconnaît l'arbre de la généalogie du Christ qui prend racine dans le corps de Jessé, père de David. Saint Pierre tient une clef et un livre; saint Paul est armé d'un glaive. Un moine à tête de singe se regarde dans un miroir où le sculpteur a reproduit la figure

en reflet et en relief. Un personnage, coiffé d'un chapeau à bords relevés, tient un équerre et un compas : c'est un architecte probablement. Un individu dont la tête est recouverte d'un capuchon à oreilles de cochon, regarde avec complaisance un gigot de mouton qu'il tient des deux mains. Les stalles des deux rangées supérieures avaient autrefois des dossiers élevés sur plusieurs desquels se trouvaient les armes du cardinal de Vendôme. Ces dossiers ont été détruits, ainsi qu'un jubé en bois qui se trouvait à l'entrée du chœur. Les boiseries d'Orbais datent de 1520, alors que le cardinal de Vendôme en était abbé. (Communic. de M. le comte de Mellet, au Comité historiq. des arts et mon.)

Stalles de Solesme. Les stalles de l'ancien prieuré de Solesme remontent au milieu du XVIe siècle (1553). Elles sont d'une forme très-élégante, disposées sur deux rangs au nombre de vingt-quatre de chaque côté, et offrant chacune sur le dossier une tête en bas-relief très-saillant avec un nom au-dessous. Du côté droit, au premier rang, on voit la suite descendante des ancêtres de Jésus-Christ. David, Nathan, Mathatha, Menna, Melca, Eliacim, Jonas, Joseph, Juda, Siméon, Joas, Amasia, Lévi, Osias, Mathal ; au second rang, la série des rois de Juda, d'après les Paralipomènes : Salomon, Roboam, Abia, Asa, Josaphat, Jora, Ochozias, Athalie. Les noms de Juda et Jonas ne répondent pas à ces bustes, et sont seulement écrits sur de petits cartouches. Ochozias et Athalie ont de plus la couronne. Les autres portent une chaîne au cou, un bonnet de fleurons descendant sur les oreilles, des cols brodés et rabattus, et des pourpoints ornés de crevés ; c'est le costume du milieu du XVIe siècle. Du côté gauche du chœur, on trouve une suite semblable de bustes représentant la généalogie descendante de Jésus-Christ, depuis Abiud jusqu'à Mathan, aïeul de saint Joseph, et de Mathan, en revenant jusqu'à Zorobabel. Voici les noms au premier rang : Mathat, Lévi, Melchi, Jannès, Joseph, Mathatias, Amos, Nahum, Hesli, Maath, Séméi, Joseph, Juda, Johanna, Resa, Zorobabel. Au deuxième rang : Abiud, Eliacim, Azor, Sadoc, Achim, Eliud, Eléazar, Mathan. Un grand nombre de ces personnages ont, comme ceux du côté droit du chœur, le pourpoint taillardé et la chaîne au cou ; plusieurs portent la barbe longue, des cheveux bouclés et même des manchettes ; Séméi a seul une espèce d'auréole autour de la tête; Zorobabel porte un sceptre orné d'une couronne de tours et de créneaux qui rappelle la reconstruction du temple après la captivité. Dans toutes ces stalles, qui sont d'une conservation parfaite, le dessous des siéges est encore orné de jolis bas-reliefs où l'on voit des têtes d'anges, d'hommes et d'animaux, et la mort montrant du doigt un livre ouvert. (Extrait d'une intéressante *Notice sur les monuments de Solesme*, par M. Allou, insérée dans le tom. II des *Mém. de la Société des Antiq. de France*, nouvelle série.)

Stalles de Bayeux. — A Bayeux, les stalles, au nombre de cent deux, ont été sculptées en 1588 et 1589, par Jacques Lefèvre de Caen. Elles ne sont plus gothiques ni historiées de sculptures à personnages. Les hauts-dossiers, dais et pendentifs conservés de l'ancien style, tempèrent néanmoins la froideur du travail, et donnent à l'ensemble un caractère imposant.

Stalles de Notre-Dame de Rouen. — Notre-Dame de Rouen a conservé ses quatre-vingt-dix stalles, moins les hauts-dossiers et les dais, qui ont totalement disparu, et les accoudoirs ou croches, qui ont subi de graves mutilations. Les *miséricordes* des siéges, parfaitement intactes, mais empâtées de badigeon, sont historiées de sujets analogues à ceux des accoudoirs d'Amiens. On y voit des musiciens, des cardeurs, des épinceurs et des tondeurs de draps, des cordonniers, des fabricants et des marchands de galoches ou patins à hauts talons de bois, un barbier, des chirurgiens, des maîtres d'écoles; comme à Amiens, les sculpteurs ne sont pas oubliés, il y en a un qui façonne une stalle, un autre cisèle une porte gothique, un troisième ébauche une statue. Viennent ensuite un maçon, un manœuvre, un forgeron, des émouleurs, un charpentier et un fendeur de bois, un berger, un porcher, une jeune poissonnière, une marchande de charbon, une moissonneuse, des vendangeurs, une sage-femme, des servantes occupées de leurs humbles travaux, une jeune fille chevauchant un vieillard qu'elle mène par la main, des hommes buvant et mangeant, d'autres comptant de l'argent, d'autres domptant des animaux. Samson y terrasse le lion, il enlève les portes de Gaza; il dort sur les genoux de Dalila; les envoyés de la terre promise s'y montrent chargés de la grappe de raisin; les figures grotesques, lions à face humaine, harpies, melusines, abondent. Bien que mutilés, les accoudoirs peuvent être encore reconnus (M. H. Langlois n'en a rien dit dans son curieux opuscule des stalles de Rouen). Nous y avons parfaitement distingué six personnages lisant, huit tenant un lambel, quatre présentant un livre, un donnant la paix à baiser, quatre, parmi lesquels trois femmes, récitant le chapelet, un marchand de gâteaux, un pileur, une marchande de fruits, un buveur, deux hommes portant la besace, un porte-écu, un musicien organiste, un écrivain, un homme tenant un petit oiseau, un autre avec un panier, un autre caressant un chien, etc.

Tout ce beau et intéressant travail a été exécuté entre les années 1457 et 1469, sous la direction de Philippot Viart de Rouen, principal entrepreneur. Cet habile huchier fit le plan et les dessins des stalles, auxquelles il travailla lui-même, suivant l'usage d'alors. L'œuvre de la chaire archiépiscopale fut confiée à Laurent Adam, qu'on fit venir de la ville d'Auxerre. Philippot Viart recevait 5 sous 10 deniers par jour, et son valet 2 sous 6 deniers. Les autres huchiers, parmi lesquels se trouvaient des flamands, avaient de-

puis 4 sous 6 deniers par jour jusqu'à 5 sous. Les sculpteurs étaient rétribués à tant la pièce. Une statuette leur était payée de 20 à 25 sous; un couple de branches garnies d'épis en façon de feuilles de choux ou de chardons, 35 sous.

Le 19 novembre 1465, le chapitre, trouvant que le travail avançait lentement, prit le parti d'envoyer en Flandre et autres lieux, pour recruter des ouvriers, le huchier Guillaume Basset.

Pendant que la plate-forme des stalles était mise en place, le lundi 6 avril 1467, des messes furent célébrées au maître-autel et dans les chapelles du Saint-Esprit et des Innocents. La dépense des chaires du chœur monta à 6961 l. 12 s. 5 d.; celle de la chaire archiépiscopale à 712 l. 5 s. 10 d. : total 7673 l. 18 s. 3 d. (Voir les *Stalles de la cathédrale de Rouen*, par M. H. Langlois, et l'intéressant appendice qu'y a joint M. A. Deville, 1 vol. in-8° avec 19 planches, Rouen, 1838.)

Stalles de l'église de Mortain. — M. de la Sicotière a donné, dans le Bulletin publié par M. de Caumont (tom. V, p. 369) une notice sur les stalles de l'église de Mortain (Manche). Ces stalles sont surtout remarquables par les sculptures des sellettes. On y a représenté cinq ou six musiciens, hommes ou anges, huit ou dix monstres de formes aussi bizarres que variées; plusieurs porte-écussons, un fou, un moine lisant, des cordonniers, deux têtes dans un bonnet; un individu, les cheveux rasés et collés sur les joues, s'y montre assis sur le dos d'un animal monstrueux, le visage tourné vers la queue de sa monture, et tenant sur l'épaule un sac garni. De sa langue démesurément longue et recourbée, le monstre, à grosse tête horriblement fendue, lèche le dessous d'un moulin à vent. Ne serait-ce pas le diable emportant le meunier voleur? Le travail de ces stalles est en général fort délicat; il y a de la naïveté, de la finesse même, dans les figures et les attitudes de quelques-uns des personnages. Elles paraissent dater de la même époque que celles de Rouen.

Stalles de Saint-Martin-au-Bois. — La belle église de Saint-Martin-au-Bois (Oise) possède aussi des stalles d'un grand prix. Les hauts-dossiers et les dais nous paraissent d'un style plus sévère, mais aussi plus lourd, que les parties analogues des stalles d'Amiens. Aux siéges, les accoudoirs et les *miséricordes* sont ornés de figures singulières, historiques, morales, grotesques. Nous regrettons bien que le *Bulletin du Comité historique des arts et monuments* n'ait pas publié l'explication de tous ces curieux sujets, qu'il annonce avoir reçue de M. l'abbé Barraud, de Beauvais. Quelques beaux détails des stalles de Saint-Martin-au-Bois ont été soigneusement édités dans les Voyages pittoresques et romantiques. (Picardie, 55° livr.)

Stalles de Pequigny (Somme). — Pequigny avait autrefois des stalles intéressantes, à en juger du moins par les deux qui ont été conservées presque intactes dans le chœur. Les débris des autres se retrouvent en assez grand nombre parmi les mauvais nouveaux bancs de la nef qu'ils ont servi à rapiécer. Nous y avons remarqué un ange tenant un livre sur ses genoux, un style et un écritoire en main; une tête barbue, chauve et voilée, un autre portant un voile et une calotte, une troisième coiffée d'une calipette nouée sous le menton, les cheveux bouclés à la nuque; une face de femme portant un voile qui enveloppe aussi le cou; une autre tête avec des cornes tournant autour des oreilles, et plusieurs autres encore de forme bizarre, ainsi que des choux et des feuilles grasses enroulées. Ces morceaux de sculptures, taillés avec soin et succès, peuvent bien être du XV° siècle. Inutile de dire que la perte de ces stalles remonte à une époque déjà ancienne et que le curé et la fabrique actuels sont complétement étrangers à cette œuvre de destruction.

Stalles de Rue. — Bien que l'espace d'une note ne nous permette pas de décerner des mentions honorables à toutes les stalles de France qui en méritent, nous ne devons pas cependant finir sans nommer celles de Rue, chef-lieu du canton de notre département (Somme). Leur style et leur époque sont de la Renaissance. On y voit, entre autres sujets sérieux, Adam et Eve au pied de l'arbre, Moïse et Aaron en costume et avec les attributs du législateur et du pontife, et, ce qui est intéressant à un autre point de vue, un entailleur à l'œuvre, auprès duquel est sculpté le nom de Jéhan, si commun en Picardie, et qui était sans doute celui de l'ouvrier; enfin un fantôme à deux faces tenant d'une main sa marotte, et de l'autre un objet que nous ne pouvons pas bien distinguer sur le dessin. De grosses têtes ornées diversement, des oiseaux, des dauphins et autres animaux, forment avec les guirlandes de feuilles et de fleurs le motif de l'ornementation des différentes parties des siéges.

M. Didron, secrétaire du Comité historique des arts et monuments, publie dans le feuilleton du journal l'*Univers* une série de lettres sur l'Allemagne, parmi lesquelles celle qui décrit les stalles de la cathédrale d'Ulm est trop intéresante et va trop bien à notre sujet, pour que nous ne lui demandions pas la permission de la résumer en peu de mots.

Stalles d'Ulm. — La cathédrale d'Ulm, en Allemagne, est célèbre par ses quatre-vingt-douze stalles en bois de chêne, d'une chaude couleur, et sculptées comme l'antiquité n'aurait pas mieux fait, si elle avait fait aussi bien. La pensée qui a présidé au choix et à la disposition des sujets n'est pas moins remarquable que la manière dont ils sont traités. Le sculpteur a convoqué, pour la gloire de Jésus-Christ et de l'Evangile, une assemblée vraiment œcuménique, l'antiquité et les temps modernes, le paganisme, le judaïsme et le christianisme. Comme par une échelle qui conduit de l'erreur à la vérité, on monte des païens aux juifs, et de ceux-ci aux chrétiens. D'un côté sont les hommes, philosophes, patriarches et prophètes; de

l'autre, les femmes, sibylles, femmes de l'ancienne loi, saintes de la nouvelle. Chaque individu est désigné par un emblème, une inscription, ou la sentence qu'il récite sur un lambel. Du côté des hommes, on voit sept philosophes de grandeur naturelle et s'élançant à mi-corps des parois qui flanquent les escaliers d'où l'on monte à la rangée supérieure des stalles. Le premier pourrait être Socrate; le second est Quintilien; le troisième Senèque avec son stylet; le quatrième, Ptolémée avec sa sphère; le cinquième, Térence couronné d'olivier; le sixième, Cicéron muni d'un livre fermé; le septième, Pythagore qui résume dans une sentence tout le génie moral de l'antiquité. Au second rang, au-dessus des premiers, viennent les patriarches et les prophètes; ils sont vingt : Isaïe, Ezéchiel, Osée, Amos, Jonas, Nahum, Sophonias, Zacharias, Aggée, Samson, David, Josué, Malachie, Michée, Habacuc, Abdias, Joël, Tobie, Daniel, Jérémie. Au troisième rang, dans l'amortissement des ogives, en haut des panneaux formant les hauts-dossiers, sont les douze apôtres, suivis de saint Marc, saint Laurent, saint Etienne, saint Damien et saint Georges. A gauche, sept sibylles, disant chacune leur prophétie, répondent aux sept philosophes. Les femmes juives, au nombre de dix-huit, regardent les patriarches et les prophètes. Marie, sœur de Moïse, chante en battant du tambourin; la belle et triste Sara, femme du jeune Tobie, tient modestement sa quenouille; la belle Ruth porte une gerbe de blé toute dorée; Abigaïl tient un pain et un raisin; Thermut, la fille de Pharaon, montre avec orgueil la petite corbeille d'osier où elle a recueilli Moïse sur les eaux du Nil. La vieille Sara, la femme d'Abraham, tient les trois pains qu'elle a fait cuire sous la cendre pour les trois hôtes mystérieux d'Abraham. La reine de Saba montre le texte des Rois : *Le roi a donné à la reine tout ce qu'elle a voulu.* Noémi dit à Ruth : *Vous avez quelqu'un pour consoler votre âme.* On dirait volontiers à la belle Rachel : *Tu decora facie et venusto aspectu*, et à Rébecca, plus belle encore : *Puella decora nimis.* Ce sont les sentences de leurs banderoles. Au rang supérieur, les saintes font face aux saints : ce sont Anastasie, Marthe, Madeleine, Agnès, Odile, Dorothée, Catherine, Barbe, Marguerite, Ursule, Cécile, Elisabeth de Hongrie, Valburge. Le sculpteur, on peut le dire, s'est surpassé lui-même dans ces statues; les hommes sont beaux, mais les femmes sont admirables. Les trois trônes où siégent les officiants, travaillés dans le même style, possèdent cinq prophètes : Zacharie, Isaïe, Daniel, Habacuc, et David qui les préside; et deux sibylles, celles de Samos et d'Erythrée. C'est à ces trois stalles surtout que fleurit l'ornementation. De beaux ceps de vigne et des tiges de houblon, cette autre vigne du Nord, se marient avec des héliotropes et des chardons en fleur. Dans cette végétation luxuriante on voit ramper des escargots, courir des chiens, bondir des lions, grimper des écureuils et des singes, percher des coqs et des hiboux, voler des griffons et des dragons, planer des aigles. Quelques indécences et de rares grossièretés font des grimaces ou des inconvenances au milieu de ce monde naturel ou fantastique; c'est le revers impur de cette jolie médaille. Sur le panneau par lequel s'ouvre à droite la ligne des hommes, le sculpteur a donné son nom avec la date du commencement de ce beau travail : *Georgius Surblin*, 1469, *incepit hoc opus*. A gauche, sur le panneau qui ferme la ligne des femmes, il a écrit : *Georc Syrlin*, 1454, *complevit hoc opus.*

STATUAIRE, STATUES. *Voy.* SCULPTURE.

STYLE. — La réunion des caractères qui distinguent une œuvre d'art en forme le *style*. Il y a donc un style simple, un style orné, un style grandiose, etc. On dit encore le *style antique*, le *style gothique*, etc.

Cette expression est prise en divers sens qui ne sont pas toujours suffisamment déterminés. Ce n'est que par le contexte qu'on peut en découvrir la vraie signification.

STYLOBATE. *Voy.* SOUBASSEMENT.

SUBSTRUCTION. — Ce mot désigne une construction qui est le résultat d'une reprise en sous-œuvre.

SURBAISSÉ (ARC) : celui qui est formé d'une demi-ellipse : coupée suivant son grand axe. *Voy.* ARC.

SURHAUSSÉ (ARC), celui qui est formé d'une demi-ellipse coupée suivant son petit axe. *Voy.* ARC.

SYMBOLISME. — La question du *symbolisme* dans les monuments religieux du moyen âge est une des plus compliquées et des plus étendues que puisse avoir à traiter aujourd'hui la science archéologique. Il faudrait écrire un long volume sur cette matière, pour en embrasser l'ensemble et les détails. Nous devons donner ici seulement quelques généralités, en renvoyant pour les détails aux traités spéciaux. Nous reproduirons l'introduction que nous avons placée à la tête d'un volume intitulé : *Du symbolisme dans les églises du moyen âge*, publié chez Mame, à Tours, in-8°, 1847.

I.

S'il est une science autrefois généralement répandue, aujourd'hui presque entièrement ignorée, c'est surtout celle de la signification des formes consacrées dans la construction et la décoration des édifices religieux. En vain ferait-on appel aux hommes érudits qui cultivent avec un si noble courage le champ de nos antiquités chrétiennes et nationales; la plupart ne répondraient pas, quelques-uns même riraient. Au moyen âge, le symbolisme représentait une longue et magnifique série d'idées que tout le monde comprenait et savait par cœur. De nos jours, dans notre siècle *positif*, en usant ici d'un mot emprunté à la langue des affaires, non-seulement on n'a pas l'intelligence du langage mystérieux de l'allégorie, mais on est porté à se moquer de ceux qui ont la simplicité d'y croire.

Et pourtant il est impossible à l'antiquaire et à l'historien de prendre une idée exacte de l'œuvre du moyen âge, s'ils ignorent le sens des formes hiératiques et mystiques pendant si longtemps en usage. Les pierres si bien travaillées de nos cathédrales sont muettes pour eux, s'ils se sont initiés à la connaissance des antiques traditions. Les artistes chrétiens auront eu beau confier à mille détails dans les églises le témoignage écrit de leur foi, de leur espérance, de leur amour, l'œil distrait ne saura découvrir à travers les riches ornements que des formes inertes, plus ou moins gracieuses, plus ou moins délicates, mais privées de vie et de sentiment.

Quant au chrétien, instruit de l'importance que l'Eglise attache à une foule de cérémonies mystiques et d'usages ou de rites éminemment symboliques, soit dans le culte extérieur et solennel, soit dans l'administration des sacrements, il n'a point oublié le principe qui a engendré le symbolisme toujours en vigueur dans nos temples. S'il a gardé la connaissance de la valeur morale d'un certain nombre de faits symboliques, par le malheur des temps, sa mémoire a perdu la signification d'une quantité plus grande encore. Il faut donc, pour lui, renouer le fil rompu des traditions ecclésiastiques.

II.

Se livrer à l'étude des arts chrétiens, uniquement pour saisir dans quelques-unes de ses plus belles manifestations le génie accordé à l'homme, ou pour suivre les développements successifs de la pensée humaine dans ses applications à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, à la musique, c'est, sans contredit, se proposer un but louable et élevé; mais nous aurions un semblable travail pour stérile et vain, si nous ne cherchions pas, avant tout, à le diriger vers une fin plus sublime. Suivant une belle pensée de saint Augustin, les beaux-arts sont destinés à conduire à Dieu, harmonie éternelle, source de tout bien et de toute beauté. C'est en Dieu que nous trouvons le premier principe de l'idéal, sans lequel la forme n'est rien, aussi bien dans la littérature que dans les arts plastiques. Dans son *Traité de la véritable religion*, le même saint Augustin emploie trois chapitres à démontrer de grandes idées sur les arts, sur Dieu considéré comme vérité immuable, règle souveraine de tous les arts. Nous ne découvrons avec les yeux du corps que les plus grossières images de cette règle éternelle: l'œil de l'esprit peut seul l'entrevoir. Les plus belles choses humaines offrent des traits et des marques de l'unité première, type éternel du beau.

Cette manière élevée de considérer les beaux-arts n'est que l'application la plus générale du principe du symbolisme. Les œuvres de la création sont pour nous le plus saisissant emblème de la puissance, de la sagesse et de la bonté de Dieu; chaque être créé, depuis la gigantesque baleine jusqu'au moindre moucheron, depuis le cèdre majestueux jusqu'aux mousses microscopiques, peut être considéré comme le vivant symbole des infinies perfections de Dieu. A l'aspect des merveilles de la nature, nous pouvons nous écrier avec le roi-prophète : *Les cieux racontent la gloire de Dieu, et le firmament annonce l'œuvre de ses mains.*

Pourquoi les chefs-d'œuvre artistiques ne pourraient-ils pas être regardés comme le reflet d'une pensée supérieure à la forme extérieure? Tous les auteurs qui ont écrit sur l'esthétique ont émis à ce sujet des idées plus ou moins justes, plus ou moins lumineuses. Nous n'aurons garde de nous lancer à leur suite dans les nuages de l'esthétique germanique; nous constatons seulement un fait universellement admis. Or, ce reflet qui reluit si magnifiquement dans ces œuvres éminentes, n'est-ce pas encore comme un symbole? Il suffit qu'une idée ou un sentiment soit caché sous une enveloppe extérieure, pour que la forme, en elle-même froide et sans vie, s'anime au contact du symbole.

Nous avons considéré jusqu'à présent le symbole au point de vue le plus général et dans sa signification la plus étendue; nous devons maintenant ajouter quelques observations sur son importance et son emploi spécial. Chez tous les peuples et à tous les âges, on s'est plu à attacher à certaines formes de convention un sens particulier inspiré, soit par les croyances religieuses, soit par les affections de la famille, soit par les souvenirs de l'amitié, soit par l'amour de la patrie. Tous les sentiments généreux qui font constamment palpiter le cœur de l'homme et qui ont le privilége de passionner les âmes bien nées, ont toujours été rendus d'une manière grande et noble par de magnifiques emblèmes.

Nous nous écarterions trop de notre sujet si nous voulions indiquer, même en passant, quelques-uns des nombreux signes symboliques usités de toute antiquité. Nous devons nous borner à énoncer cette proposition, que la société chrétienne a exprimé ses dogmes principaux dans des formes mystiques et symboliques que nous retrouvons sur nos plus vieilles basiliques. Comprendre la valeur des formes figuratives répandues à profusion dans nos monuments religieux, c'est lire des pages éloquentes de théologie positive.

Cette langue des symboles, dans la plupart des expressions qui la composent, est formée artificiellement. C'est assez dire que l'observation seule ne saurait la reconstituer, et qu'il faut avoir recours aux hommes qui l'ont parlée et qui peuvent seuls convenablement l'interpréter. Il existe des antiquaires animés des meilleures intentions, doués d'une perspicacité peu commune, qui se sont laissé malheureusement emporter par les caprices de leur imagination, et qui, séduits par d'ingénieuses explications, ont voulu entraîner la science dans un arbi-

traire sans règle et sans loi. Nous louons leur courage, mais nous déplorons les résultats fâcheux auxquels ils sont arrivés : ils ont discrédité aux yeux des personnes graves ce qu'ils appelaient le symbolisme, et ce qui n'en était que la parodie. C'est évidemment aux auteurs du moyen âge qu'il faut aller demander la clef des signes symboliques, que l'on pourrait presque appeler les signes hiéroglyphiques du moyen âge.

En envisageant le symbolisme sous un autre point de vue, on trouve que l'usage en est fondé sur la nature de l'esprit humain, qui aime souvent à cacher sa pensée sous un voile à demi transparent. Celui qui sait dégager la vérité de son enveloppe symbolique a le double plaisir d'enlever l'écorce et de savourer le fruit qu'elle recouvre. Les âmes sensibles et délicates se plaisent à exprimer leurs pensées et leurs sentiments sous la forme mystérieuse de l'emblème et de l'allégorie : il semble que l'expression en charme davantage. Cette langue, si variée dans ses ressources, si riche dans ses constructions, ne vieillit jamais : elle est parlée de tous les peuples et de tous les hommes; c'est vraiment la langue universelle.

L'usage du symbolisme a toujours été en vigueur dans l'Orient. L'imagination brillante et colorée des populations de l'Asie, la vivacité de leur esprit devaient leur rendre plus agréable encore cette manière ingénieuse de communiquer la pensée, en l'entourant d'une ombre mélangée de lumière. La Bible nous offre fréquemment des traits de ce genre. Les prophètes, en s'adressant à la multitude, rendaient leurs enseignements plus persuasifs en les présentant sous la forme d'une allégorie frappante. La plupart des images employées dans nos livres saints sont empruntées au spectacle de la nature; les autres sont prises des usages de la vie commune et des coutumes de la nation : nous expliquons facilement les premières, tandis que nous sommes arrêtés par les secondes, sans espoir de les jamais bien comprendre. Cette espèce de symbolisme, si simple et si attrayante, a été consacrée par l'emploi fréquent que le Sauveur en fit lui-même dans ses prédications au peuple. *Il parlait souvent en paraboles*, dit l'historien sacré, et nous lisons dans l'Evangile beaucoup de ces paraboles, que les juifs charnels et grossiers ne comprenaient pas, et dont les disciples mêmes avaient peine à saisir le sens.

III.

La philosophie ancienne avait entrepris, sans réussir, de résoudre un difficile problème : c'était de concilier et de réunir les deux principes de la connaissance et de l'existence, l'idéal et le réel. Nous pouvons bien ajouter que, sur les traces des anciens, les philosophes modernes s'agitent violemment pour arriver à la solution du même problème. Les platoniciens reconnaissaient les idées, mais ils se consumaient en d'inutiles efforts pour leur donner une vie indépendante : ils furent conduits à diviniser les abstractions qu'ils avaient rêvées : de là, le paganisme de Plotin et de Proclus. Les péripatéticiens s'arrêtaient à l'étude des réalités; mais ils s'épuisaient en vains labeurs pour les ramener à des catégories qui n'avaient qu'une valeur logique et souvent arbitraire. Ils laissaient la science ouverte au matérialisme. (*Dante et la philosophie catholique au* XIII^e *siècle*, par M. Ozanam.)

La théologie des Pères décida la question au point de vue religieux, en laissant subsister quelques difficultés philosophiques, dont, plus tard, les écoles devaient s'emparer. Elle montra l'idéal et le réel confondus d'abord dans l'unité première, et se retrouvant ensuite unis à tous les degrés de la création et à toutes les phases de l'histoire.

En effet, le Verbe éternel est la parole que Dieu se parle à lui-même, l'image qu'il engendre, l'idée infinie qu'il conçoit ; il est en même temps une réalité distincte, une personne divine. Ce que le Verbe est en soi, il le réfléchit dans ses œuvres. Ainsi tous les êtres créés ont une substance qui leur est propre, une essence incommunicable : on ne saurait les reproduire, comme fait le panthéisme oriental, sans les exposer à n'être que des fantômes et des ombres ; et cependant on lit dans leurs formes visibles les pensées invisibles de leur auteur : la nature est un langage vivant. De même, les Ecritures inspirées contiennent des enseignements figurés par des actes, des vérités personnifiées sous des noms d'hommes ; la révélation tout entière se développe dans une série d'événements qui sont des signes. De là, ce système d'interprétation qui de la Synagogue descendit dans l'Eglise, de saint Paul à saint Augustin, et de saint Augustin à saint Thomas, et qui reconnut toujours aux livres saints deux sens, l'un littéral et l'autre mystique (1). Le sens mystique se subdivisait encore suivant qu'il se rapportait à l'avénement de Jésus-Christ, à la vie future, aux divers états de l'âme dans sa condition présente. Les écrivains du moyen âge firent un large emploi du système symbolique dans leurs ouvrages théologiques et philosophiques; remplis des pensées, des images, des faits exprimés dans la Bible, ils leur empruntèrent des formes pour revêtir leurs propres conceptions. Leur imagination sut trouver dans les personnages de l'Ancien Testament des types pour représenter leurs théories les plus abstraites, pour peindre leur pensée dans ses nuances les plus délicates, pour donner une existence et un corps à leurs distinctions les plus subtiles. Nous faisons aujour-

(1) Saint Paul, *I Cor.* x ; *Galat.* iv; *Hebr.* v, 10. Saint Pierre, *I Epist.* v. Origène, *de Principiis*, iv. Saint Jérôme, *in Oseam*, ii. Cassien, *Collat.*, xiv, 4. Saint Augustin, *de Utilitate credendi*, iii. Saint Eucher, *Lib. formularum*. Saint Thomas, *Summ. Theol.*, part. i, quæst. 1, art. 10. — Guillaume Durand consacre un chapitre tout entier à l'exposition des divers sens de l'Ecriture dont il indique l'emploi.

d'hui trop bon marché d'une méthode qui a rendu des services et qui n'est pas dépourvue de charmes. Nous en trouvons un des plus curieux exemples dans le traité de Richard de Saint-Victor, *De la préparation à la contemplation*, où la famille de Jacob sert d'emblème à la famille des facultés humaines. Rachel et Lia y jouent le rôle de l'intelligence et de la volonté; les deux fils de Rachel, Joseph et Benjamin, sont pris à leur tour pour les deux opérations principales de l'intelligence, savoir, la science et la contemplation ; et l'on a peine à croire avec quelle justesse, quelle subtilité et quelle grâce naïve le rapprochement se poursuit jusqu'à ses derniers termes. Nous n'avons pas le dessein d'en exposer la marche, mais nous ne pouvons résister au désir d'en citer un dernier trait. Dans l'extase contemplative, l'intelligence humaine s'évanouit : c'est Rachel qui meurt en donnant naissance à Benjamin (1).

L'ancienne loi, selon les croyances catholiques, figure la loi nouvelle, et tous les événements importants de la Bible remplissent une double fonction, historique et allégorique. Dans les écrits des saints Pères, nous lisons à chaque page que la religion mosaïque renfermait en figure ce que la religion chrétienne possède en réalité. Rien de plus frappant pour le philosophe chrétien que le spectacle des faits y a, tout ensemble, une existence réelle et une signification figurative : chacun des plus illustres personnages y remplit un rôle historique et une fonction prophétique en même temps.

Symbole veut dire rapprochement. Quelle source intarissable de symboles dans ces faciles rapprochements des figures de l'Ancien Testament et des vérités de la religion présente! Le sacrifice d'Abraham, la vie si extraordinaire de Joseph, l'immolation de l'agneau pascal, le sang de cet agneau qui protége les maisons des Israélites contre les coups de l'ange exterminateur, la sortie d'Egypte, la nuée miraculeuse, la manne, l'eau du rocher, le serpent d'airain etc., quelles magnifiques figures des principaux traits de la vie du Sauveur et des merveilles qu'il a opérées pour la rédemption des hommes ! Aussi les artistes du moyen âge ont su introduire dans leurs compositions d'innombrables rapprochements, dont la signification symbolique est expliquée par le fait accompli, mis en présence !

Un des traits les plus curieux de ce dernier parallèle se voit fréquemment reproduit dans les vitraux à légendes du XIIIe siècle ; c'est la représentation de Jacob bénissant, avant de mourir, les deux fils de Joseph, en croisant les bras au-dessus de leurs têtes. Cette action inusitée montrait une préférence mystérieuse en faveur du plus jeune sur l'aîné : elle fut choisie comme symbole de la substitution des gentils aux juifs par le mystère de la croix. Cette scène, très-bien interprétée dans le grand ouvrage des Pères Martin et Cahier sur les vitraux de Bourges, est reproduite à Bourges, à Tours, au Mans et ailleurs : elle surmonte le Christ en croix, comme pour démontrer que par les mérites du sang divin, s'est opéré le plus grand prodige de la justice et de la bonté de Dieu.

IV.

Cette double fonction historique et allégorique attribuée aux personnages de l'Ancien Testament, ne leur appartient pas exclusivement ; elle convient à juste titre aux saints de la loi nouvelle. Les bienheureux qui triomphent dans le ciel ne sont pas seulement des types immobiles livrés à l'admiration de la terre; ils interviennent dans ses destinées au moyen d'une puissance mystérieuse, qui se nomme le patronage. Cette protection acquise à chacun de nous par le droit sacré du patronage, ne se borne point à une simple relation individuelle, déterminée par le nom de baptême, souvent choisi au gré du caprice, par un vain amour de l'euphonie, ou par des raisons moins graves encore; elle s'exerce dans des proportions plus vastes selon les lois les plus certaines. Les familles, les cités, les royaumes ont de glorieux médiateurs qui leur appartiennent par le sang, ou qu'adopta la reconnaissance ; longtemps les ordres de l'Etat, les doctes compagnies, les corporations d'artisans célébrèrent avec amour ceux qui avaient sanctifié leurs travaux. Toutes les conditions et tous les âges conservent encore leurs intercesseurs privilégiés ; il est des lieux que protége une mémoire vénérée, tous les jours de l'année sont placés sous une invocation qui les consacre.

Cette institution, éminemment catholique et qui remonte aux premiers âges du christianisme, a donné naissance aux plus belles formes du symbolisme. Un glorieux nom de saint se trouve attaché, comme une personnification, à toutes les œuvres du génie de l'homme, à toutes ses études, à toutes ses entreprises. L'image et le nom de ce saint sont unis inséparablement dans l'esprit du peuple chrétien. La musique, c'est sainte Cécile, cette muse chrétienne qui consacre à Dieu sa virginité, sa vie et ses facultés tout entières. La peinture est glorifiée sous le nom de saint Luc. Sainte Catherine personnifie la philosophie. C'était sans doute une gracieuse pensée qui avait fait préférer, pour ce ministère, la vierge martyre, entre tant d'illustres docteurs. On avait cru adoucir la rudesse des scolastiques, dompter leur orgueil, affermir leur foi en leur donnant pour patronne une jeune fille d'Alexandrie, qui avait confondu la science des sophistes païens, et qui, après avoir défendu l'Evangile dans le Musée, l'avait confessé sur l'échafaud. Quelle plus belle image de la royauté chrétienne que notre saint Louis, roi de France, le modèle du courage, de la justice, de la piété ! Quelle magnifique idée de placer sous la protection de saint Joseph la pauvreté laborieuse et le dévouement humble! C'est

(1) Richardus a Sancto Victore, *De præparatione ad contemplationem*, cap. 44.

ainsi que saint Jean-Baptiste devint le symbole et le patron de l'innocence conservée, et sainte Marie Madeleine, de la pénitence ou de l'innocence recouvrée.

Les élus de Dieu ne représentaient pas seulement toutes les faces de la nature humaine d'une manière arbitraire et à la faveur d'une simple association d'idées, c'était en vertu d'un pouvoir spécial qui fait partie de leur gloire et de leur bonheur. Il serait long d'énumérer les belles harmonies qui suggérèrent le choix des saints patrons les plus chers à la piété catholique; mais nous ne saurions nous empêcher de faire remarquer comment le génie chrétien sut consacrer ses plus belles inspirations sous les symboles les plus vénérables. Qu'il y a de suave poésie et surtout de douce piété dans ce commerce perpétuel entre les habitants de ce monde et ceux du paradis! Quels plus beaux emblèmes pouvait-on imaginer pour représenter les grandeurs de la foi, de la piété, de la science, du travail, du génie, du dévouement, que ces saints glorieux, dont la tête resplendit d'une auréole radieuse, et dont la mémoire demeurera toujours en bénédiction sur la terre!

Selon la théologie et au point de vue de la tradition catholique, chaque chose possède sa valeur objective et sa valeur représentative; tout est positif et tout est figuratif; les réalités et les idées se rencontrent sur tous les points, et ce rapprochement constitue le symbolisme. A ce simple énoncé, il est aisé de concevoir quel secours les beaux-arts trouveront dans cet admirable système. Quand ils sont abandonnés à eux-mêmes, les arts tendent à tomber dans un double excès, funeste et déplorable : ou bien ils se perdent à la poursuite d'un vain idéal qui leur échappe sans cesse; ou bien ils s'abaissent à la copie de la nature matérielle, et ils ne tardent pas à servir à la réhabilitation du laid et du difforme. L'histoire nous apprend à quelles erreurs les hommes sont sujets quand ils se laissent emporter au courant des théories purement philosophiques sur le but et les tendances des arts libéraux. N'avons-nous pas été nous-mêmes récemment témoins des plus singulières prétentions en littérature et en peinture, quand on prônait les hideuses théories du naturalisme ou de l'imitation de la nature, dans toutes les compositions artistiques? On descend ainsi bien vite jusqu'à exalter la laideur, le grotesque et le ridicule. Pour arriver à la hauteur de sa mission, l'art doit chercher par toutes les voies possibles à reconnaître les types éternels du beau au milieu de la multitude vivante des créatures, et à recomposer, d'après ses empreintes imparfaites, les caractères du sceau divin; suivant une expression heureuse, il faut qu'il fasse luire l'esprit sous les voiles de la matière. Le symbolisme chrétien facilite puissamment les efforts de l'art, il en seconde l'élan, il en stimule et en même temps il en aide l'exercice.

L'Eglise a constamment favorisé l'emploi du symbolisme dans le lieu des réunions publiques. Sur les premiers monuments élevés et embellis sous sa direction et sous ses influences, on en trouve des traces irrécusables. Dès les siècles de persécution, la peinture fut chargée de tempérer la tristesse des catacombes en reproduisant sur les murailles et au-dessus des tombeaux des images de résignation et de patience. Ce fut vraiment avec une pieuse prodigalité que le pinceau des artistes figura sur toutes les parois les scènes les plus touchantes tirées de l'Ancien Testament ou de l'Evangile. Les yeux des fidèles aimaient à se reposer sur la reproduction des faits les plus propres à consoler au milieu des épreuves les plus dures. Noé dans l'arche, sur les eaux déchaînées, signifie la foi sûre de son avenir au milieu du déluge sanglant des persécutions; Job sur le fumier prêche la patience; Daniel parmi les lions est l'homme de désirs domptant par la prière les puissances du mal; Elie enlevé sur le char de feu annonce le triomphe des martyrs. La multiplication des pains, la Samaritaine au puits, la guérison des paralytiques et des aveugles, prophétisent la propagation de la parole sainte, la guérison des gentils, la renaissance morale et intellectuelle de l'univers.

Ce serait assurément une étude éminemment intéressante que de chercher à reconnaître quels signes symboliques et quels faits figuratifs chaque siècle a reproduits avec préférence. Cette prédilection pour certaines formes et pour certaines scènes donnerait de vives lumières sur l'état de la conscience générale à une époque déterminée. Ce travail n'a point été fait encore : il est ardu, sans doute, mais il promet les plus beaux résultats. C'est ainsi que, dans les âges les plus fervents et le plus fortement exercés par de cruelles persécutions, les chrétiens préfèrent représenter les détails de la vie chrétienne heureuse et paisible. Ainsi, dans les obscurs souterrains des catacombes, dans la décoration des cryptes sépulcrales, on ne voit jamais rien qui fasse allusion aux terribles dangers qui menaçaient toutes les têtes, et aux supplices effroyables qui éprouvaient la fidélité des martyrs. Aux temps où la foi triomphe et où la lutte se soutient contre les erreurs du cœur plutôt que contre les erreurs de l'esprit, on a reproduit dans les églises les scènes les plus effrayantes de la vie future. C'est le jugement dernier, avec son appareil et ses terreurs; c'est la séparation des justes et des pécheurs, le supplice des damnés, les tortures de l'enfer. A l'époque des croisades, on voit se multiplier dans les églises la représentation du Christ en croix: on dirait que la bouillante énergie des populations de ce temps avait besoin de se retremper à la vue de l'image de Dieu mourant sur le gibet. Au XIII^e, au XIV^e siècle, le culte de la sainte Vierge est parvenu à sa plus haute expression, et nos églises brillent du plus radieux symbolisme en l'honneur de la Mère de Dieu. Enfin les progrès de la Renaissance, ou plutôt du retour vers les arts et la littérature des païens, se mon-

trent dans nos édifices religieux par la triste invasion de formes et d'ornements mythologiques.

C'est ainsi que chaque grande époque imprime à ses œuvres un caractère particulier. Au lieu d'en saisir l'aspect général, il serait nécessaire de descendre à l'observation des moindres détails pour en connaître entièrement le sens et la portée. La science archéologique, malgré d'immenses progrès faits depuis dix années, n'est pas encore en état d'entreprendre et d'exécuter un travail de cette nature. On parle actuellement beaucoup et partout de symbolisme et d'iconographie : nous considérons ce fait comme un indice de bon augure, qui présage l'apparition de quelque ouvrage éminent sur ces matières.

Revenons à notre sujet, en faisant mention d'un des premiers livres où se trouvent renfermés de précieux détails de symbolisme, le livre du *Pasteur*, par Hermas. Cet ouvrage est divisé en trois livres ou parties, et le premier contient le récit de quatre révélations ou songes. Laissons parler l'auteur lui-même :

« Dans une troisième vision, cette même femme lui fit une peinture et une description exacte de la structure de l'Eglise triomphante et des différents ordres de saints qui la composent. Pour la représenter plus sensiblement, elle la lui fit voir sous la forme d'une grande tour que l'on bâtissait sur les eaux avec des pierres carrées et luisantes. Chacun de ces ordres était représenté sous la figure de différentes pierres que l'on employait à cet édifice ; et pour ne rien lui laisser à désirer sur ce qui devait arriver, elle lui fit connaître encore les différents ordres des réprouvés, dont les uns étaient figurés par les pierres que les anges destinés à la construction de cette église cassaient et jetaient au loin ; les autres, par des pierres raboteuses, fendues ou trop petites pour servir à ce bâtiment. » (Hermas, lib. I, *visio* 3a.)

Ce passage est extrêmement curieux, et il n'y a guère à douter qu'il ait souvent servi de guide dans certaines compositions architecturales dont on ignore le sens, si l'on ne connaît pas le livre du *Pasteur*. Ce symbole si bien exposé par Hermas se retrouve en beaucoup d'endroits sur les monuments du moyen âge : on n'y a pas toujours fait assez d'attention.

Nous n'ouvrirons pas les écrits des saints Pères pour leur demander ce qu'ils pensaient du symbolisme, et de quelle manière élevée ils ont su le considérer. Citer seulement les principaux passages de saint Augustin relatifs à ce sujet, ce serait remplir un volume entier. Nous préférons nous arrêter quelques instants aux écrits des auteurs du moyen âge. C'est, en résumé, toujours à ces derniers qu'il faut particulièrement en appeler pour interpréter les monuments contemporains. Les pieux et savants contemplatifs du moyen âge aimaient à revêtir leurs idées, souvent austères, des grâces du langage. Sans y songer et sans le moindre effort, ils embellissaient leurs pages les plus abstraites des plus élégantes comparaisons, comme par un attrait naturel qui attire toujours ceux qui sont bons vers ce qui est beau. Ils se plaisaient à prendre à la création des images et des figures ; ils indiquaient des rapprochements imprévus entre des choses en apparence étrangères. Peut-on rendre d'une manière plus poétique que le fait Hugues de Saint-Victor, dans son *Commentaire sur l'Ecclésiaste*, l'idée de la création visible qui, sous des beautés apparentes, nous cache l'éternelle beauté du monde invisible? « L'apparence des choses visibles, dit-il, est comme les feuilles fraîches et vertes qui brillent de leur éclat durant quelques instants, et tombent au souffle de la tempête : tant qu'elles durent, elles nous prêtent leur ombrage et un agréable abri ! »

Le symbolisme chrétien, tel qu'on le concevait alors et selon sa véritable nature, embrassant à la fois la nature et l'histoire, était le lien du monde visible et du monde invisible. Car, comme dit saint Paul, *ce qu'il y a d'invisible en Dieu est devenu visible, depuis la création du monde, par la connaissance que ses créatures nous en donnent* (*Rom.* I, 20).

Nous avons peine souvent à concevoir la hardiesse des expressions que la langue énergique du symbolisme emploie quelquefois. On serait tenté de taxer de témérité ce qui souvent n'était qu'une figure vulgaire et commune. Ainsi Dieu fut représenté tantôt comme circonférence et tantôt comme centre, par une mer immense qui enveloppe l'empyrée, ou par un pont indivisible autour duquel se meut l'univers. Ainsi encore les créatures sont comparées, par saint Bernard, à des séries de miroirs où tombent et se réfléchissent les rayons du soleil incréé ! Saint Bonaventure, dans son *Commentaire sur saint Luc*, nous dit que les trois vertus théologales sont personnifiées en saint Pierre, en saint Jacques et en saint Jean : saint Pierre désigne la foi ; saint Jacques, l'espérance ; et saint Jean, la charité. La vie active et la vie contemplative sont symbolisées par Marthe et Marie, Lia et Rachel. Les deux natures en Jésus-Christ sont désignées sous l'emblème de l'aigle et du lion ; l'Eden figure l'Eglise militante ; la statue de Nabuchodonosor est le type de la décadence de l'humanité, etc., etc. Ces images sont fréquemment reproduites dans les œuvres de saint Bernard, de saint Bonaventure et de Richard de Saint-Victor.

V.

Chacun sait que, dans ces derniers temps, une école, dont nous ne saurions trop énergiquement flétrir les tendances et les travaux, s'est élevée et constituée en Allemagne. Les partisans de ces doctrines détestables se sont lancés dans les spéculations les plus téméraires et les plus impies sur le contexte des livres saints, et surtout sur le Pentateuque et l'Evangile. Ils découvrent partout ce qu'ils nomment des mythes, c'est-à-dire une forme extérieure que l'on donne à

un fait imaginaire ou à une série d'idées qui n'ont d'existence que dans l'intelligence. Cette forme poétique n'est qu'une écorce qui enveloppe la vraie doctrine, et il suffit de l'enlever pour découvrir la pensée de l'auteur. Les faits de l'histoire du monde primitif racontés par Moïse, la création de la lumière, celle de l'homme et de la femme, l'arbre de la science, l'arbre de vie, le paradis terrestre, etc., etc., seraient, selon eux, autant de mythes ou de récits symboliques propres à nous faire connaître les progrès de l'esprit humain, l'union qui doit régner entre l'homme et la femme, etc. Nous ne combattrons pas une méthode d'argumentation exégétique aussi singulière qu'illégitime; il suffit de consulter la tradition de l'univers chrétien pour la repousser avec horreur.

Nous ne sommes entré dans ces détails qu'afin de protester contre l'emploi que les mythologues allemands ont fait des mots *symbole* et *allégorie*. L'Eglise, héritière de l'ancienne loi, a toujours accepté et aimé ces deux dernières expressions, mais elle les prend dans une acception bien différente de celle des auteurs protestants d'au delà du Rhin.

Le symbole est attaché à un fait qui a une existence réelle; ce fait possède une signification première qui est historique, à laquelle on ajoute une signification secondaire, qui est allégorique. Ainsi l'allégorie qui subsiste en dehors du fait primitif ne le détruit point; au contraire, elle le confirme. Si nous procédions suivant toute la rigueur des termes, nous adopterions l'expression d'*allégorie* ou d'*allégorisme*, de préférence à celle de *symbolisme*. La première est consacrée dans la langue théologique, où elle a un sens déterminé; la seconde est nouvelle et vague. Mais l'allégorie, telle que la comprennent les théologiens et les interprètes de l'Ecriture sainte dans son emploi exégétique, n'est pas familière aux personnes du monde; et comme ce mot, *allégorie*, dans les compositions poétiques, offre un sens littéraire absolument différent, il était grandement à craindre qu'il n'en résultât une déplorable confusion. Beaucoup d'hommes, accoutumés à ne voir la réalité que d'un côté seulement dans l'allégorie poétique, n'auraient pas aisément compris sous la même dénomination cette prophétie en action, où la figure et la réalité sont également vraies et réelles l'une et l'autre. L'allégorie, appliquée à l'interprétation des livres saints, aurait aisément passé pour un système de fiction édifiante, pour une pieuse rêverie des écrivains ecclésiastiques.

Cet écueil n'a pas été vu des auteurs anglais, probablement parce qu'ils n'ont pas fait attention à la pratique généralement suivie par l'Eglise depuis les siècles apostoliques. Qu'est-ce que l'allégorie? se demandent-ils dans une note de leur introduction? Et ils répondent : « L'allégorie emploie des personnages fictifs et des choses imaginaires pour mettre la vérité en relief. » C'est bien là, il est vrai, le but que se propose l'allégorie poétique; mais ce n'est point l'allégorie comme l'ont comprise les saints Pères, les conciles, les docteurs catholiques, et comme nous l'entendons encore aujourd'hui. Si MM. Neale et Webb avaient eu présentes à la mémoire les définitions et les distinctions admises par Guillaume Durand dans les premiers chapitres du livre Ier, et traduites par eux, ils ne seraient pas tombés dans une aussi grave inexactitude.

Nous acceptons le terme de symbolisme parce qu'il n'est guère aisé d'y attacher un autre sens que celui dans lequel nous l'entendons. Ce mot exprime bien les diverses voies par lesquelles l'homme réussit ou aspire à ennoblir le monde extérieur en se faisant dire des choses spirituelles par les objets sensibles, ou à transfigurer un fait simple et ordinaire en y puisant à la fois l'aliment du cœur et celui de l'esprit. Le symbole chrétien réunit donc deux choses parfaitement distinctes en elles-mêmes, l'idéal et le réel, un sens primitif et naturel, et un sens secondaire et dérivé; ces deux éléments ne sont nullement incompatibles, et par leur réunion ils constituent l'essence du symbolisme véritable.

En fait d'art et d'application aux objets représentés par l'architecture, la sculpture et la peinture, nous appelons sentiment mystique celui qui, renonçant à trouver dans la nature ou dans l'art une forme équivalente à l'objet qui doit être figuré, s'arrête à une forme quelconque, qui reçoit toute sa signification de l'intention de celui qui l'a choisie. Ainsi, par exemple, pour représenter Dieu, l'homme, sentant son impuissance, adopte la forme d'un cercle, d'un œil, d'un globe, etc., en donnant à cette forme extérieure et matérielle une signification supérieure. Les représentations mystiques sont souvent grossières et informes; c'est le but que l'on se propose en les faisant tirer toute leur valeur de l'idée et non point de la perfection artistique. Le sentiment mystique a exercé une certaine influence dans l'antiquité, surtout chez les peuples les plus anciens; mais il a principalement régné chez les nations chrétiennes, et dans leurs monuments religieux nous en rencontrons de fréquents témoignages.

Les formes fixées par la loi ou par l'usage, sans pouvoir être changées suivant le bon plaisir des artistes, ont reçu le nom de types. C'est de la sorte que nous disons qu'au moyen âge la statuaire, dans ses représentations les plus importantes, ne s'écartait jamais d'un type généralement consacré. Les figures ainsi exécutées peuvent encore être appelées canoniques, parce qu'elles étaient dessinées d'après un canon ou règle dont il n'était pas permis de s'écarter. Le mot *type*, cependant, prend quelquefois une acception différente : il signifie un fait, un personnage qui, dans le symbolisme, ont une intention allégorique préméditée dans le commencement et comme d'avance. Ainsi le prophète Elie était le type de saint Jean-Baptiste le Précurseur. Type signifie encore modèle : ainsi nous disons que Jésus-Christ

est le type de l'homme régénéré. La figure est un symbole qui ne se découvre qu'après l'existence de la chose figurée : l'agneau pascal, égorgé et mangé par les juifs, était la figure de Jésus-Christ s'immolant sur la croix, et dans l'eucharistie se donnant en nourriture à ses fidèles serviteurs. La loi ancienne et le culte mosaïque sont remplis de figures qui ont reçu leur accomplissement et leur réalisation dans la religion chrétienne.

SYNCHRONISME. — L'étude comparative des monuments élevés à une même époque et dans les différentes provinces de la France, est ce qu'on est convenu d'appeler le *synchronisme de l'architecture.*

Les époques établies soit dans la période romano-byzantine, soit dans la période ogivale, ne pouvaient pas être limitées temporairement d'une manière inflexible, comme nous avons eu l'occasion de le dire précédemment. Il y a eu nécessairement, puisque c'est dans la nature des choses, une fluctuation difficile à apprécier dans ses causes, mais néanmoins évidente dans ses effets, aux yeux attentifs. D'un autre côté, le développement de l'art ne fut pas identique dans toutes nos provinces. Dans certaines contrées, la marche en était plus rapide, les progrès étaient sensibles. Dans d'autres, au contraire, l'art était stationnaire ou les progrès en étaient fort lents. Certains procédés étaient déjà abandonnés en certains lieux, lorsqu'ils commençaient à s'introduire en d'autres.

L'architecture romano-byzantine, telle que nous l'avons caractérisée à ses différentes époques, est partout la même en France, quant aux dispositions générales et essentielles ; mais elle montre des modifications remarquables, soit dans certaines parties accessoires, soit dans la manière dont les ornements sont traités, soit dans l'adoption exclusive de certaines moulures, soit dans l'emploi de certaines formes spéciales.

Le synchronisme a donné lieu à des travaux nombreux et intéressants. M. de Caumont a ouvert la voie pour la France ; nous l'avons suivie peu de temps après lui. M. J. Renouvier s'est attaché à l'étude des monuments du midi de la France et de ceux de l'Italie ; M. le baron de Roisin en a fait autant pour les bords du Rhin et l'Allemagne Rhénane. Le synchronisme, néanmoins, n'est pas encore suffisamment connu et établi pour que l'on puisse en déduire toutes les conséquences qui en découlent, et qui seront déduites un jour. Les monographies seront d'un grand usage pour obtenir ce résultat.

Nous avons traité déjà cette question, en partie, à l'article Écoles d'architecture, surtout pour la période romano-byzantine. (*Voy.* ce mot.)

Pour la période ogivale, *voy.* Ogive.

Le style ogival primitif régnait dans le centre et le nord de la France, sans pénétrer dans le midi, où il réussit difficilement à s'acclimater.

On a circonscrit la région où l'architecture ogivale a pris ses principaux développements dans une zone idéale qui comprendrait la Normandie, le Maine, l'Anjou, la Touraine, l'Orléanais, le Pays Chartrain, l'Ile de France, la Champagne, la Picardie et le nord de la France.

C'est dans cette région architectonique que le style ogival de la première époque s'est formé, constitué, développé dès la fin du XIIe siècle, pour prendre son entier épanouissement au milieu du XIIIe siècle.

Sous le règne de saint Louis, le style ogival atteignit son apogée et résuma toute la perfection dont elle était susceptible dans la Sainte-Chapelle que ce grand et pieux monarque fit ajouter à son palais. Ce magnifique édifice, bâti en 1245, fait époque dans les annales de l'architecture ogivale du moyen âge.

La Sainte-Chapelle de Paris peut donc être prise comme un type propre à faire apprécier exactement l'état de l'art au milieu du XIIIe siècle, dans les provinces du nord de la France. Elle offre la preuve évidente et palpable de progrès immenses. Mais l'architecture ogivale était loin d'être aussi avancée partout. Il résulte des observations faites sur les bords du Rhin, région la plus favorisée de l'Allemagne pour les grandes constructions, qu'au XIIIe siècle, on n'employait pas encore le style gracieux et léger que nous admirons dans nos grandes cathédrales de Paris, de Bourges, de Chartres, de Reims et d'Amiens. L'architecture romano-byzantine de transition dominait encore à cette époque et présidait à l'érection des édifices religieux de ce pays.

Dans le midi de la France, le style de transition domine encore au XIIIe siècle, et les édifices de style ogival primitif y sont extrêmement rares.

Au XIVe siècle, le style ogival paraît être le même en France, en Allemagne et en Belgique. Au centre de la France il est brillant et il se rattache au style primitif par des nuances parfois insaisissables. Dans le midi de la France et l'Allemagne, il est complet, tout d'un coup, et il ressemble à une importation.

L'architecture ogivale de la dernière époque eut une marche à peu près identique partout. Partout nous retrouvons la même profusion d'ornements, les nervures prismatiques, les profils anguleux, les minces colonnettes, les dessins contournés, les feuilles maigres et déchiquetées, que nous connaissons comme caractéristiques du gothique flamboyant. Il y a des nuances, assurément, entre les édifices de la France et ceux de l'Allemagne et du nord de l'Espagne, mais ce ne sont que des nuances, c'est-à-dire la chose du monde la plus fugitive et la plus difficile à déterminer.

SYNTHRONOS. — Un des noms primitifs de l'*abside* et du *presbyterium*. *Voy.* Abside.

T

TABERNACLE. — I. Le tabernacle proprement dit est un petit édifice ou édicule, en forme de temple ou d'église, placé au centre du gradin de l'autel, fait de pierre, de marbre, de bois, de bronze ou de métaux précieux, tapissé de soie à l'intérieur, ordinairement enrichi d'ornements variés et d'incrustations, et destiné à renfermer le ciboire contenant les hosties consacrées.

Nous en avons fait l'histoire et indiqué l'origine et les transformations à l'article Autel. Voy. *Accessoires des autels*, Ciborium, Ciboire, Armarium.

II.

On appelle encore *tabernacle* le dais ouvragé, ordinairement surmonté d'une aiguille ou d'un clocheton, qui est placé au-dessus des statues et des statuettes, durant la période ogivale. C'est ce que les antiquaires anglais appellent *tabernacle-worck*.

TABLE. — La *table* d'un autel est la partie de l'autel sur laquelle on pose les vases sacrés Durant la période romano-byzantine et quelquefois la période ogivale, les autels consistaient assez souvent en une simple table de pierre, plus ou moins épaisse, appuyée sur des colonnes.

On emploie parfois le mot de table dans le sens de panneau. Alors une *table saillante* est une surface carrée, de peu d'épaisseur, placée sur le nu d'un mur, pour en interrompre la monotonie.

TABLE DE COMMUNION. *Voy.* Autel (*Accessoires*).

Les fidèles, autrefois, recevaient la communion en se présentant au *chancel* ou *cancel*, qui séparait le chœur de la nef. Les hommes recevaient la sainte hostie dans leur main nue, et les femmes dans leur main recouverte d'un linge appelé *dominical*. Le précieux sang leur était présenté par les diacres dans le calice ministériel, et les fidèles le prenaient à l'aide d'un chalumeau d'or ou d'argent doré. Lorsque les fidèles reçurent la sainte communion sous une seule espèce, ce qui eut lieu vers le XIIe siècle, d'une manière générale, la coutume s'introduisit pour le prêtre de déposer l'hostie, sous l'espèce du pain, dans la bouche des communiants. Plus tard les chancels devinrent ce que nous appelons aujourd'hui des tables de communion, c'est-à-dire, furent diminués en hauteur, de manière à permettre aux fidèles de recevoir la communion à genoux. Nous ne connaissons pas de *tables de communion* qui remontent authentiquement au moyen âge. Actuellement que les coutumes de l'Eglise ont amené une pratique respectable devenue générale, c'est aux artistes pénétrés du génie des arts chrétiens du moyen âge de disposer les tables de communion en harmonie avec le style des édifices sacrés.

TABLEAU. — I. *Tableau*, en architecture, c'est la partie de l'épaisseur d'un mur qui forme le côté d'une baie, et s'étend depuis l'arête extérieure jusqu'à la feuillure.

Les tableaux des baies de fenêtre de la période romano-byzantine sont presque toujours ébrasés en dedans. A l'époque de transition, au XIIe siècle, ils sont souvent garnis d'un redent avec colonne engagée dans l'angle rentrant. Durant la période ogivale, ils sont encore généralement ébrasés, mais ornés de colonnettes, et très-fréquemment l'ébrasement est en même temps intérieur et extérieur. Quant aux tableaux de baie de porte, ils sont d'équerre et quelquefois munis d'une colonne engagée, jusqu'au XIIe siècle, qu'ils se découpent en redents. Dans l'architecture ogivale, ils sont aussi toujours ébrasés et ornés de colonnes entre lesquelles se trouvent parfois des statues. Les colonnettes se changent en moulures prismatiques au XVe siècle, mais le plan général en est toujours biais.

II.

Tableau d'histoire. *Voy.* Peinture.

TAILLOIR. *Voy.* Abaque.

TALON. — Moulure moitié convexe et moitié concave, composée d'un quart de rond et d'un cavet. *Voy.* Moulures.

On appelle *talon renversé* la moulure dans laquelle les parties sont placées en sens contraire de celui que nous venons d'indiquer.

TAMBOUR. — On emploie ce mot en plusieurs sens. 1° C'est la même chose que Tympan. *Voy.* ce mot. 2° On appelle *tambour* chacun des cylindres dont la réunion forme le fût d'une colonne. 3° Le *tambour d'une coupole* est l'étage sur lequel porte la coupole; on dit aussi *tour de dôme*. 4° On désigne communément sous le nom de *tambour* une espèce de porche intérieur, ordinairement construit en bois, appliqué aux portes principales pour protéger les fidèles contre le froid et le vent. La plupart de ces tambours sont disgracieux et produisent le plus mauvais effet. Ils sont toujours modernes.

On les a condamnés, en général, et même très-sévèrement. C'est avec raison. Nous devons dire, cependant, que la construction de tambours est quelquefois indispensable dans certaines églises, soit que le vent y arrive avec trop de violence, par suite de démolitions de maisons voisines, soit que le froid y soit tellement incommode que la partie de l'église qui avoisine la porte reste déserte à cause de cela. L'archéologie, quand on sait la comprendre, ne s'oppose jamais à ce que l'on procure aux églises des dispositions convenables ou commodes. Elle blâme seulement les constructions trop souvent ridicules et inutiles qui existent devant les portes d'une foule d'églises.

TAPIS, TAPISSERIE. — I. On donne le nom de *tapis* et de *tapisserie* à des étoffes ou ouvrages faits au métier ou à l'aiguille, dont on couvre les murs pour les orner.

Du moment que les hommes surent fabri-

quer des étoffes pour leurs vêtements, ils cherchèrent à les embellir à l'aide des matières elles-mêmes qui avaient servi à les tisser. Aussi la peinture en broderie fut-elle un des moyens le plus anciennement usités pour rendre des ornements et des figures. Dans l'antiquité on brodait ainsi l'histoire des dieux et des héros; les historiens et les poëtes nous représentent les femmes des personnages les plus distingués occupées à faire des tapisseries.

Ce genre d'industrie paraît remonter, en Orient, à la plus haute antiquité. On brodait d'abord les compositions les plus bizarres d'hommes, d'animaux et de plantes. Il paraît que c'est à ces dessins qu'ils voyaient sur les tapis que les Grecs durent l'idée de plusieurs animaux imaginaires, tels que les griffons et les centaures. Ces tapisseries médiques, persanes ou babyloniennes étaient connues sous le nom de *tapisseries barbares*, pour les distinguer des *pepli*, que les Grecs exposaient dans les grandes cérémonies, et où l'on voyait figurée l'histoire des héros. Ces tapisseries, d'abord grossières, furent ensuite faites avec plus d'art et d'élégance. Lorsque le goût fut plus épuré, les figures d'animaux bizarres ne se montrèrent plus que sur les bordures. On suspendait de riches tapisseries orientales dans l'intérieur des temples, pour les orner, et devant les ouvertures des portes.

II.

Les chrétiens des premiers siècles du moyen âge ne manquèrent pas de retracer les images du Christ, de la Vierge et des saints sur les ornements pontificaux, sur les étoffes dont l'autel était décoré et sur les voiles des portes des églises. Au v° siècle, l'art de tisser les étoffes et de les enrichir de sujets en broderie était porté à un haut degré de perfection. Anastase le Bibliothécaire, dans la *Vie des papes*, nous a laissé la description d'un grand nombre d'objets de cette espèce. *Voy.* d'Agincourt, *Hist. de l'art par les monum.*, tom. I[er], pag. 98.) Les broderies, exécutées en fils d'or et d'argent sur les étoffes de soie des plus belles couleurs, devaient produire un effet merveilleux.

III.

Outre les peintures, on employait encore pour décorer les églises des tapisseries qui étaient suspendues aux murailles, et des voiles aux ouvertures des portes. Voici un passage de saint Grégoire de Tours, mentionné par Mabillon dans sa *Liturgia gallicana*: *Gregorius Turon. in lib.* I *de Miraculis B. Martini, cap.* 13, *ait hanc apud Italos specialem vigere medelam, ut si quis pustulæ percutiatur vulnere, ad propinquum quod fuerit beati Martini oratorium habeatur perfugium: et aut ex velo januæ, aut palliolis quæ pendent de parietibus, quidquid primum raptum fuerit, fit salubre.*

Le sanctuaire, où se trouve l'autel, était soustrait aux regards du public par de grands voiles suspendus à l'entrée du presbytère. Les ministres inférieurs avaient pour charge: *Ut senioribus vela ad ostia sublevarent.* (Ex concilii Narbonensis canone 13.)

Népotien, au rapport de saint Jérôme, veillait avec beaucoup de soin, *Si niteret altare, si parietes absque fuligine, si pavimentum tersum, si janitor creber in porta, si vela semper in ostiis, si sacrarium mundum, si vasa luculenta.*

En outre, il y avait encore quatre voiles au *ciborium*, de peur que les mystères fussent visibles aux yeux profanes. Cet usage n'était pas seulement en vigueur chez les Grecs, mais encore chez les Romains; c'est ce qui ressort clairement du passage suivant d'Anastase le Bibliothécaire, en parlant du pape Léon III: *Fecit et in circuitu altaris alia vela alba, holoserica rosata, quæ pendent in arcu de ciborio, numero quatuor.*

Mabillon dit qu'il ne connaît point dans nos auteurs de passage où soient mentionnés des voiles semblables à ceux dont nous venons de parler. C'est probablement à cause de l'absence de ces voiles que l'on exigeait toujours des *palles* ou *corporaux* d'une étoffe épaisse, afin que les mystères fussent cachés. Grégoire de Tours parle d'une palle qui fut refusée, quoiqu'elle fût somptueusement ornée, parce qu'elle était d'un tissu léger et transparent. (*Voy.* AUTEL, *Accessoires des autels.*)

IV.

Nous trouvons en France, au x° siècle, un genre d'industrie longtemps particulier aux Orientaux: c'est la fabrication des tentures et des tapis employés à la décoration des églises, et dont l'usage devenait de jour en jour plus commun. Vers l'an 985, il existait dans l'abbaye de Saint-Florent de Saumur une manufacture où les religieux tissaient des tapisseries ornées de fleurs et de figures d'animaux. *Binos etiam ex lana dossales texi præcepit. Margo erat candidus, bestiæ vel aves rubræ.* (*Hist. man. S. Flor. Salm.* Ampliss. Coll., tom. V, col. 1106 et 1107.)

Au XI° siècle, les historiens monastiques célèbrent en mille endroits la multiplicité et la magnificence des tentures dont la plupart des riches abbés paraient leurs églises. Suivant les règlements de l'abbaye de Cluny, les murs, les bancs et tous les autres siéges du palais destiné aux étrangers, devaient dans les grandes fêtes être entièrement couverts de tapisseries. (Mabillon, *Annal. ord. S. Bened.*, tom. IV, lib. LII, pag. 208.) Il n'était ni extraordinaire, ni même rare, de voir une église ornée de tapisseries dans tout son pourtour. En 1095, le jour de Pâques, l'église du monastère de Fleury-sur-Loire fut ornée de tentures en soie: *Honestissime holosericis venustata ornatibus.* (*Act. SS. ord. S. Bened.*, tom. VI, pag. 408.)

Les manufactures françaises employées à ce genre d'ouvrages devenaient plus nombreuses, et sans doute perfectionnaient leurs procédés. Vers l'an 1060, Gervin, abbé de Saint-Riquier, fit remarquer sa libéralité par

les tentures qu'il acheta « et par les tapis qu'il fit faire : » *In palliis adquirendis*, *in tapetibus faciendis*. (*Act. SS. ord. S. Bened.*, tom. IX, pag. 322.) Il existait à Poitiers, en 1025, une manufacture de tapisseries et de tapis, où les prélats d'Italie adressaient eux-mêmes des demandes. *Rememora ergo, precor, quam longum et latum* (tapetum) *esse velis, et mittetur tibi, si invenire potuero. Sin autem, jubebo tibi fieri quale volueris, si consuetudo fuerit illud texendi apud nostrates.* (Lettre de Guillaume V, comte de Poitou, à Léon, évêque de Verceil ; dans D. Bouquet, tom. X, pag. 484.) Le tissu de ces tentures offrait des portraits de rois et d'empereurs, des sujets puisés dans les histoires saintes et des figures d'animaux. (Cfr. *Hist. episc. Autissiod.*, cap. 53, dans Labbe, *Nov. Bibl. manuscr.*, tom. I, pag. 457. — Le Bœuf, *Mém. concernant l'hist. d'Auxerre*, tom. I, part. I, pag. 258. — *Chron. Gaufredi*, cap. 9, dans Labbe, *ibid.*, tom. II, pag. 283. — *Episc. Carnut. Elogia*, dans Mabillon, *Analecta vet. monum.* tom. II, pag. 598.)

V.

On conserve encore à Bayeux la tapisserie de la reine Mathilde. C'est une broderie en laines de diverses couleurs sur une grande pièce de lin. Comme spécimen de la broderie du XIIe siècle, on possède les ornements de saint Thomas de Cantorbéry, à la cathédrale de Sens. Il est facile de juger par les miniatures des manuscrits des XIIe, XIIIe et XIVe siècles, que les ornements sacrés, les *courtines* qui entouraient les autels pendant le sacrifice de la messe, les *touailles* que l'on étendait dessus, étaient fabriqués en étoffes enrichies de figures et de sujets brodés ; que les lits, les tables, les siéges, dans les riches habitations, étaient couverts d'étoffes semblables.

A côté de ces représentations figurées, les vieux inventaires nous en donnent la description. Ainsi, par exemple, nous lisons dans l'inventaire du mobilier de la chapelle de Charles V : « Une mictre broiée sur champ blanc et est orfrasée d'or trait à ymages, et fut au pape Urbain. — La grant chapelle qui est de camocas d'oultremer brodée à ymages de plusieurs ystoires. — Une touaille parée, brodée à ymages de la Passion sur or. — Bréviaire couvert de brodures aux armes du roy Jehan quand il estoit duc de Normandie. » (Mss. Biblioth. Nat., n° 8356.)

On ne se contentait pas alors de broder les étoffes destinées soit au service de l'église, soit à la décoration des habitations : on faisait encore en broderie des tableaux portatifs, qui rivalisaient avec les autels domestiques sculptés et peints. Nous lisons, en effet, dans le même inventaire, au folio 232 : « Ungs tableaux de broderie où sont Notre-Dame, sainte Catherine et saint Jean l'Evangéliste, en ung estuy couvert de veluiau vermeil. »

Au XVe siècle, la peinture en broderie avait suivi les grands progrès qui se firent sentir alors dans tous les arts du dessin. On peut citer comme de fort belles pièces de cette époque, les ornements à l'usage de la chapelle de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, conservés dans la cathédrale de Berne.

VI.

On a établi, dans les temps modernes, des manufactures de tapisseries, dont les produits n'ont peut-être pas l'éclat des couleurs des tapisseries orientales, mais qui leur sont de beaucoup supérieures par la beauté de la composition et la perfection du dessin. Au XVe et au XVIe siècle, on fabriquait de magnifiques tapisseries dans la Flandre. Nous devons citer surtout celles qui ont été exécutées d'après les cartons de Raphaël. Il n'y a aujourd'hui rien de comparable en Europe aux admirables tapisseries qui se fabriquent aux Gobelins, à Paris.

Ceux qui voudront avoir des connaissances étendues sur les tapisseries les plus anciennes et les plus remarquables que nous possédions actuellement, consulteront avec fruit les ouvrages suivants : *Anciennes tapisseries historiées*, par Jubinal, 2 vol. in-folio. — *Broderie du moyen âge en Angleterre*, 1 vol. in-18, texte anglais. — *Notice sur les tapisseries de la cathédrale de Beauvais*, par M. l'abbé Santerre. — *Tapisseries d'Aix*, par Jubinal, in-folio. — *Tapisseries de Bayeux*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Beauvais et du Louvre*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Berne*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de la Chaise-Dieu*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Dijon et de Bayard*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Nancy*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Reims*, par le même, in-folio. — *Tapisseries de Valenciennes*, par le même, in-folio. — *Tente de Charles le Téméraire*, par V. de Sansonnetti, in-folio. — *Toiles peintes et tapisseries de Reims*, par Paris et Leberthais, 2 vol. in-4°.

TEMPLE. — Un *temple*, en général, est un édifice consacré à l'exercice d'un culte religieux. Les temples peuvent être regardés comme les premiers monuments d'architecture : il en est de même des tombeaux. En sorte que le culte de la Divinité et le respect pour les morts furent l'origine des premières constructions régulières élevées par les hommes.

Chez les anciens peuples, les temples furent très-nombreux. On en trouve aujourd'hui encore les débris disséminés sur l'emplacement des villes et au milieu des campagnes.

On se tromperait beaucoup si l'on croyait que les temples des Grecs et des Romains étaient des édifices d'une grande étendue. Leurs premiers temples étaient petits. La *cella* n'avait alors d'étendue que ce qu'il fallait pour contenir la statue du dieu auquel le temple était consacré, et, tout au plus, un autel. Dans les temps de la prospérité et des succès de ces mêmes peuples, leurs temples s'agrandirent, mais jamais ils n'eurent de di-

mensions très-considérables. Et ici nous devons faire cette remarque, que le temple païen ne devait recevoir dans son enceinte que les prêtres, les initiés et quelques rares personnages; la multitude restait dehors. Le christianisme, religion seule véritable, seul a compris les besoins de l'humanité. Il a dilaté ses temples; il a convié à y entrer, à s'y presser tous les hommes sans distinction, sans exception; il s'est adressé surtout à la multitude, au peuple, à ceux qui souffrent, afin qu'ils vinssent chercher des consolations auprès des autels d'un Dieu mort pour le salut de tous les hommes: *Pro omnibus mortuus est Christus.*

Les temples antiques étaient entourés de portiques plus ou moins spacieux: le peuple s'y retirait lorsque les cérémonies étaient interrompues par la pluie.

La forme la plus ordinaire que l'on donnait aux temples était celle d'un carré long. L'édifice avait communément pour profondeur ou pour longueur le double de sa largeur. Le sanctuaire ou la *cella* portait différents noms; on l'appelait *naos*, *domos*, *sekos*, *cella*. La partie antérieure s'appelait *frons*, *pronaos*, *prodomos*, *anticum*. Le mot *frons*, cependant, était surtout employé pour désigner la façade; et celui de *pronaos* pour le porche ou le vestibule.

Quelques temples furent construits sur un plan circulaire, mais ils sont moins anciens que les autres. Ils étaient couverts d'une coupole, dont la hauteur égalait à peu près le demi-diamètre de l'édifice entier. Le Panthéon, à Rome, est le plus beau spécimen que l'antiquité nous ait laissé des temples circulaires.

Les gradins qui entouraient les temples peuvent être regardés comme une de leurs parties essentielles. Ils leur servaient de base, et les distinguaient des autres édifices. Ils leur communiquaient en même temps plus de grandeur et de majesté.

La *cella* des temples les plus célèbres était ornée à l'intérieur de peintures à fresque. Enfin quelques temples étaient entourés d'une enceinte ou *peribolos* et de bois sacrés.

Pour les temples chrétiens, *voy.* Eglise.

TEMPLE DE SALOMON. — Suivant une opinion, qui ne paraît pas très-vraisemblable, le temple de Salomon, par la description que nous en ont laissée les livres saints et les explications des commentateurs, aurait exercé une certaine influence sur les monuments religieux du moyen âge. Nous n'admettons pas ce sentiment. Les architectes de cette époque ne connaissaient guère les dissertations des commentateurs. Ils ne pouvaient avoir que le sentiment vague de la magnificence qui avait été déployée dans le temple de Jérusalem. Ce temple, en effet, avait été construit et orné avec tout le soin et tout le luxe possibles. Le roi David avait pris la résolution d'élever au vrai Dieu une demeure digne de sa grandeur et de sa majesté. Il ne pouvait supporter l'idée d'habiter dans une maison de bois de cèdre, tandis que l'arche du Seigneur était abritée sous une tente de peaux d'animaux. Mais le prophète Nathan lui dit que Dieu avait réservé à son fils et successeur l'honneur de bâtir son temple. David alors s'appliqua à amasser une grande quantité d'or, d'argent, de fer et d'airain, et tous les matériaux précieux nécessaires à la construction.

Salomon commença la construction du temple l'an 1012 avant Jésus-Christ, la quatrième année de son règne, et on employa sept années à le bâtir. L'emplacement choisi pour placer cet édifice célèbre fut le mont Moria, l'un des coteaux de la montagne de Sion.

La plate-forme sur laquelle était bâti le temple avait en carré 600 coudées, ou environ 330 mètres. Cet espace était environné d'une forte muraille de culée haute de 6 coudées et large d'autant, environ 3 mètres 30 centimètres. Au delà de cette muraille était le parvis des gentils, large de 50 coudées, ou environ 17 mètres 70 centimètres. On voyait ensuite un grand mur qui environnait tout le parvis d'Israël : ce mur avait 500 coudées en carré, ou environ 177 mètres. Le parvis d'Israël avait 100 coudées en carré, ou environ 35 mètres 40 centimètres; et tout autour il était environné de galeries magnifiques, soutenues par deux ou trois rangs de colonnes. Il avait quatre portes, ouvertes aux quatre points cardinaux. Elles étaient de même forme et de même grandeur. On y montait par sept marches. Le parvis était pavé de marbres de différentes couleurs; mais il n'était recouvert d'aucune toiture. Le peuple pouvait se retirer sous les galeries, lorsqu'il venait à pleuvoir. Le parvis des prêtres était placé au milieu du parvis du peuple. C'était un carré parfait, ayant 100 coudées en tout sens, ou environ 35 mètres 40 centimètres. Il était environné d'une grande muraille, et au dedans il y avait des galeries couvertes et des appartements tout autour. Ces appartements servaient à loger les prêtres et à déposer tous les objets à l'usage du temple et des sacrifices. En face de la porte du parvis des prêtres, était placée dans le parvis d'Israël la tribune du roi, qui était une estrade magnifique où le prince se mettait lorsqu'il venait au temple. Au dedans du parvis des prêtres, et vis-à-vis de la même porte, était l'autel des holocaustes.

Au delà et au couchant de l'autel des holocaustes, s'ouvrait le temple proprement dit. Il était composé de trois parties, en y comprenant le *vestibule*. Celui-ci avait 20 coudées de large sur 10 coudées de long, ou environ 11 mètres 08 centimètres. Le *Saint* avait 40 coudées de long sur 20 de large; sa hauteur était de 30 coudées. Le *sanctuaire* ou le *Saint des saints* avait 20 coudées de long, 20 coudées de large et 20 coudées de haut; il était par conséquent moins haut de 10 coudées que le *Saint*. On voyait dans le *Saint* le chandelier d'or et la table des pains de proposition. Dans le *Saint des saints* ou le *sanctuaire* il n'y avait que l'arche d'alliance, qui contenait les tables de la

loi. Le grand prêtre y entrait une seule fois l'année, et nul autre que lui n'avait le droit d'y entrer. Ce lieu si respecté était enrichi d'ornements nombreux, et en général les murailles étaient recouvertes et comme incrustées de lames d'or.

Autour du *Saint* et du *sanctuaire*, mais à l'extérieur seulement, régnaient trois étages de chambres.

Ce temple célèbre subsista jusqu'à la onzième année du règne de Sédécias, l'an 584 avant Jésus-Christ, que Nabuchodonosor prit la ville de Jérusalem et ruina le temple de fond en comble.

Le temple resta enseveli sous ses ruines pendant l'espace de cinquante-deux ans. Il fut rebâti par les Juifs de retour de la captivité de Babylone; la consécration s'en fit l'an 511 avant Jésus-Christ.

Hérode le Grand entreprit de rebâtir le temple de Jérusalem. Le travail dura neuf ans et demi; on ne cessa pas cependant d'y faire de nouveaux ouvrages pendant quarante-six ans, puisque les Juifs disaient à Notre-Seigneur: *On a été quarante-six ans à bâtir ce temple, et vous dites que vous le rebâtirez en trois jours!* (*Joan.* II, 20.) Josèphe assure même qu'on y travaillait encore au moment que commença la guerre des Juifs. Ce temple ne subsista qu'environ soixante-dix-sept ans; il fut détruit par les Romains, l'an 73 de Jésus-Christ. On peut en voir la description dans Josèphe.

Nous n'insisterons pas davantage sur cette question. Le temple de Jérusalem a donné lieu à des restaurations historiques nombreuses: plusieurs commentateurs habiles s'en sont occupés. On peut consulter à ce sujet le *Dictionnaire de la Bible* par Calmet, revu et annoté par M. l'abbé James et publié par M. l'abbé Migne.

TERRASSE. — En Orient, beaucoup d'édifices sont couverts de terrasses. En Occident, le climat ne se prête pas à ce genre de couverture. Aussi les églises du moyen âge n'ont jamais été recouvertes de cette manière. On n'y voit de terrasses que sur certaines tours qui ne sont pas surmontées de flèches, et sur les galeries des bas-côtés. Ces terrasses sont garnies de dalles ou de métal, ordinairement de plomb; elles sont communément bordées de balustrades.

TÊTE. — On voit souvent figurer des têtes humaines dans la décoration des édifices de la période romano-byzantine. On en remarque sur les chapiteaux, sur les modillons, dans les archivoltes. Les feuilles recourbées ou à crochets du XIIIe siècle sont elles-mêmes quelquefois terminées par une tête humaine. Les chapiteaux sont quelquefois réunis par un masque; mais généralement, durant la période ogivale, les têtes humaines paraissent moins souvent dans la décoration sculpturale.

On appelle *têtes plates*, par opposition à *têtes saillantes*, des masques humains appuyés sur des moulures toriques ou autres, et n'ayant presque pas de saillie.

L'art de la Renaissance, au commencement du XVIe siècle, a fait un fréquent usage des têtes et des mascarons. On en voit souvent dans des espèces de caissons, qui sont analogues aux *imagines clypeatæ* des anciens.

TÊTE DE CLOU. — Ornements saillants, taillés à facettes et semblables à des têtes de gros clous. On les appelle quelquefois *pointes de diamant*. On trouve les *têtes de clou* sur le tailloir des chapiteaux, sur les petites moulures des corniches, dans les mailles des ornements réticulés, sur les bandelettes ou galons mêlés aux autres ornements, etc., surtout et presque exclusivement dans les monuments de la période romano-byzantine.

TÊTE D'OGIVE, TÊTE D'ARC. — C'est le sommet d'un arc en plein cintre ou en ogive.

TÊTE DE TRÈFLE. — C'est le sommet des petites arcades trilobées.

TÉTRAFOLIÉ, synonyme de *quadrifolié*, à *quatre feuilles* ou à *quatre lobes*.

TÉTRAMORPHE. — Le tétramorphe est la réunion des quatre attributs des évangélistes en une seule figure. Cette figure est allégorique, et marque que les quatre évangiles ne font qu'un, et que les quatre évangélistes ne doivent pas être séparés. Le tétramorphe est fréquemment représenté dans l'iconographie grecque, tandis qu'il est extrêmement rare dans l'iconographie latine. Le manuscrit de l'abbesse Herrade, à la bibliotèque de Strasbourg, en offre un curieux exemple. On peut voir sur le tétramorphe un article intéressant de madame Félicie d'Ayzac dans le tome VIII des *Annales archéologiques*, pag. 206 et suiv. On peut encore consulter le *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, publié par M. Didron, pag. 73.

TIARE. *Voy.* COURONNE.

Georgius ou Giorgi, l'un des ecclésiastiques les plus érudits de l'Italie, au siècle dernier, nous apprend que le pontife romain, depuis longtemps, outre la mitre, porte la tiare, en certaines occasions solennelles et à certains jours. La tiare est aujourd'hui ornée de trois couronnes ou cercles d'or et garnie de pierres précieuses. Elle était appelée par les anciens écrivains *tiara*, *phrygium*, *regnum*, et *papalis mitra*. La plupart des écrivains font venir la coutume de porter cette couronne d'une concession de l'empereur Constantin, et en conséquence ils ajoutent que saint Sylvestre fut le premier pape qui en fit usage. Mais cette origine est fabuleuse. Papebroch, néanmoins, dit que Constantin n'est pour rien dans cette affaire, et que saint Sylvestre cependant porta la tiare le premier. Le même auteur ajoute que saint Sylvestre la prit comme un emblème du sacerdoce royal et du pontificat suprême du chef de l'Eglise. La tiare alors consistait en un seul cercle d'or. Boniface VIII y ajouta une seconde couronne, pour indiquer la prérogative de la puissance spirituelle et temporelle, et Urbain V ajouta la troisième couronne à cause

de la signification mystique du nombre *trois*. Du Cange est d'un sentiment qui ne semble pas devoir être admis, lorsqu'il dit que la tiare ou couronne papale eut pour origine l'envoi d'une couronne royale, *regnum*, fait par Clovis, roi de France, en 514, comme offrande au bienheureux apôtre saint Pierre. Le mot *regnum*, d'après certains écrivains, ne désignerait une couronne propre à être mise sur la tête qu'après le VII[e] siècle. Bruno, vers la fin du XI[e] siècle, dit que « le pontife romain, pour marquer son autorité suprême, porte une couronne, *regnum*, et est vêtu de pourpre. » Suger décrivant la tiare d'Innocent II, en 1131, l'appelle *phrygium*, « ornement impérial, dit-il, semblable à un casque, orné d'un cercle d'or: » *Phrygium, ornamentum imperiale, instar galeæ, circulo aureo concinnatum*. Dans des actes du XI[e] siècle, on trouve le nom de *tiare;* celui de *mitre* se trouve dans d'autres titres du XII[e] siècle. Quant au temps où l'on portait la tiare, Innocent III, parlant de la consécration du pape, dit : « Comme signe de pouvoir spirituel on donne la mitre ; comme signe de puissance temporelle on donne une couronne ; la mitre est pour le sacerdoce, la couronne pour le royaume de celui dont le pape est le vicaire et qui a écrit sur son vêtement : *Je suis le Roi des rois et le Seigneur des seigneurs* (*Apoc.* XIX, 16.) ; *Je suis prêtre selon l'ordre de Melchisédech* (*Psal.* CIX, 4). Le même Innocent, à l'occasion de saint Sylvestre, dit encore : « Le pontife romain porte la tiare, *regnum*, comme un signe d'empire, et la mitre comme un signe de puissance spirituelle ; mais il porte la mitre toujours et en tout lieu, tandis que la couronne ne se porte pas en tout lieu ni en tout temps. » Guillaume Durand dit sur le même sujet que *le pontife romain ne se sert de la tiare qu'à certains jours, et dans certains endroits déterminés, jamais dans l'église et seulement au dehors*. Le Cérémonial de la sainte Eglise romaine porte que *le pape porte la tiare, dans les grandes solennités, en allant à l'église et en retournant à son palais ; mais jamais durant le temps de l'office* (1).

TIERCEFEUILLE, synonyme de *Trèfle*.

TIERCERON.—Nervure d'une voûte d'arête, qui, partant des angles, s'élève entre les croisées d'ogives et les arcs-doubleaux ou formerets, et va se réunir à une lierne. *V.* NERVURE et la figure correspondante à la fin du volume.

TIERS-POINT. — Un *arc en tiers-point* est une ogive. *Voy.* OGIVE.

TIGE DE JESSÉ. *V.* ARBRE DE JESSÉ, et JESSÉ.

TIGETTE. — On donne le nom de *tigettes*, dans l'architecture classique, à des espèces de petites tiges cannelées d'où paraissent sortir la volute et les caulicoles du chapiteau corinthien.

TIRANT. — Les *tirants* sont des pièces de bois de charpente disposées de manière à empêcher les autres pièces de s'écarter et de se disjoindre. *Voy.* CHARPENTE. Ce sont quelquefois des barres de fer qui servent au même usage.

Dans les églises du moyen âge qui n'ont pas été voûtées en pierre, les tirants sont apparents. Il y en a qui sont ornés à leur extrémité et au centre, à l'endroit où vient s'adapter l'aiguille. Quelques-uns ont été ornés de dorures et de peintures, ainsi que les bardeaux qui forment la voûte en bois. Ces tirants ne produisent pas un effet agréable ; il est, néanmoins, fort dangereux et parfois impossible de les supprimer. Quand ils existent, il vaut mieux les conserver que de les faire enlever par des charpentiers qui promettent de donner aux charpentes une solidité à toute épreuve, au moyen de boulons et de pièces de fer. Le système de la charpente est dérangé par cette imprudente suppression ; et si les combles présentent une apparente solidité pendant quelques années, le moindre accident, une tempête, suffisent pour les ébranler, ainsi que l'édifice lui-même tout entier. Il n'y a guère moyen de faire disparaître les tirants qu'en faisant démonter la charpente pour la faire reconstruire sur un autre plan.

TITRE ou *Titulus*. — Ce mot, dans les écrivains ecclésiastiques, a la même signification que CONFESSIO et MARTYRIUM. *Voy.* ces mots. *Voy.* encore CRYPTE, CATACOMBES, MEMORIA.

TOIT, TOITURE. — Le *toit* est la couverture d'un édifice. La *toiture* indique la nature des matériaux qui forment cette couverture.

Le toit des églises est plus ou moins incliné, suivant les climats sous lesquels elles ont été bâties. En Italie et dans le midi de la France, le toit est presque plat et les deux versants ont une très-faible pente. Dans le centre et le nord de la France, en Angleterre, en Belgique, en Allemagne, et en général dans les contrées septentrionales, les toits des monuments religieux sont très-élevés et à deux versants rapides. Cette disposition était imposée par la nature du climat de ces dernières régions où les pluies sont abondantes et fréquentes, de même que les neiges pendant l'hiver. Le parti des toits aigus et très-hauts a été adopté pleinement par l'architecture ogivale, et toutes les églises bâties dans le style à ogives ont des toits très-élevés et fortement inclinés.

La toiture est ordinairement faite de tuiles, d'ardoises, de feuilles de plomb ou de cuivre.

Il y eut autrefois des édifices religieux couverts d'étain et même de lames d'argent. Mais comme les chroniqueurs qui rapportent le fait ne l'expliquent pas, il est probable que le sanctuaire seul fut recouvert de cette manière et à si grands frais.

On a quelquefois employé des tuiles vernissées et peintes de différentes couleurs. On traçait ainsi des dessins des compartiments assez compliqués et d'un effet agréable à la vue.

TOMBALE (PIERRE). — Après que la cou-

(1) Nous devons à l'obligeance de M. l'abbé Pascal de curieux détails sur la *Tiare papale ;* nous les donnerons à la fin du volume. (*Note de l'éditeur.*)

tume d'inhumer dans les églises le corps des personnages distingués ou auxquels on voulait faire honneur eut été bien établie, on recouvrit la fosse d'une simple dalle ou pierre funéraire de même grandeur. On n'y mit aucun signe d'abord, ni aucune inscription ; mais bientôt, pour marquer la place de la sépulture de ceux que l'on voulait plus spécialement honorer et dont on tenait à garder le souvenir, on grava sur la pierre soit un signe, soit le nom du personnage défunt. Telle est l'origine des belles pierres tombales qui devinrent par la suite un des principaux ornements du pavé des grandes églises. L'usage des pierres tombales garnies d'inscriptions et de sculptures gravées en creux ne paraît pas remonter au delà du XIIe siècle. Mais à partir du XIIIe siècle elles devinrent nombreuses et reçurent une décoration vraiment magnifique. Les traits de la gravure furent remplis de mastics colorés et même quelquefois de métal fondu.

La gravure ne tarda pas à recevoir une extrême complication, surtout sur quelques pierres tombales. Elle représentait ordinairement un personnage, les mains jointes sur la poitrine, ou tenant un calice en main, si c'était un prêtre, vêtu d'habits amples et somptueux, les pieds appuyés sur un animal symbolique. La tête du personnage était abritée sous un dais d'ornementation d'une richesse extraordinaire ; c'était quelquefois un monument complet, ressemblant à la Sainte-Chapelle de Paris, et offrant parfois des modèles intéressants. De chaque côté s'élevaient des colonnettes ou de larges contreforts simulés, interrompus de distance en distance par des niches où se trouvaient des figures d'anges ou de saints. Les anges tenaient quelquefois des encensoirs en main. Dans le couronnement, on voyait souvent Abraham, vieillard vénérable, portant l'âme du défunt dans son sein, à moitié cachée dans une espèce de voile dont les angles étaient tenus par les mains du patriarche.

Tout autour des pierres tombales règne une inscription où sont relatés les noms, titres, qualités du personnage défunt, le jour de sa mort, son âge, avec une prière, dans le genre de celle-ci : *Diex* (Dieu) *li fasse merci. Amen.*

Au XVe siècle, la figure et les mains des grands personnages étaient souvent en marbre et incrustées dans la pierre funéraire, qui est le plus ordinairement une pierre de liais, ou une pierre d'une nature analogue, d'un grain fin et serré.

On voit sur les pierres tombales, des figures d'évêques, d'abbés, de chanoines, de seigneurs, de dames, d'enfants. Les seigneurs sont souvent accompagnés de leurs armoiries, et quelquefois sur une même pierre dorment côte à côte le mari et sa femme, dont la dépouille mortelle repose sous la même pierre.

On trouve de magnifiques pierres tombales dans les églises de Rouen, de Noyon, de Laon, mais surtout à la cathédrale de Châlons-sur-Saône, à Notre-Dame de la même ville, à la cathédrale et à Saint-Urbain de Troyes.

Quelques-unes à peine de ces belles pierres historiées ont été publiées jusqu'à présent. Les dessins qui se trouvent dans le *Voyage archéologique dans le département de l'Aube*, par M. Arnault, sont les plus remarquables qui aient été publiés. Les *Annales archéologiques*, dirigées par M. Didron, en ont également publié de beaux spécimens. Il est à désirer qu'on en donne un recueil bien choisi, renfermant les plus beaux modèles de chaque époque, depuis le XIIe siècle jusqu'au XVIIe. Il y aurait dans une collection de ce genre matière à des observations nombreuses et curieuses, sur diverses questions archéologiques jusqu'à présent restées obscures ou imparfaitement éclaircies.

TOMBEAU. — I. *Tombeaux des Romains.* Les Romains avaient trois sortes de tombeaux, *sepulcrum, monumentum* et *cenotaphium.*

Le monument offrait aux yeux quelque chose de plus magnifique que le simple sépulcre; c'était l'édifice construit pour conserver la mémoire d'une personne célèbre. On pouvait ériger plusieurs *monuments* en l'honneur d'une personne; mais on ne pouvait avoir qu'un seul *tombeau.* Gruter a rapporté l'inscription d'un monument élevé à l'honneur de Drusus, qui nous instruit en même temps des fêtes que l'on faisait chaque année, sur ces sortes de monuments.

Lorsque, après avoir construit un *tombeau,* on y célébrait les funérailles avec tout l'appareil ordinaire, sans mettre néanmoins le corps du mort dans ce tombeau, on l'appelait *cenotaphium*, *cénotaphe*, c'est-à-dire, *tombeau vide, κενὸς τάφος.* L'idée des cénotaphes vint de l'opinion des Romains, qui croyaient que les âmes de ceux dont les corps n'avaient point reçu les honneurs de la sépulture, erraient pendant un siècle le long des fleuves de l'enfer, sans pouvoir passer dans les champs Elysées. On élevait donc un tombeau de gazon, ce qui s'appelait *injectio glebæ.* Après cela on pratiquait les mêmes cérémonies que si le corps eût été présent. Suétone, dans la Vie de l'empereur Claude, appelle les cénotaphes des *tombeaux honoraires*, parce qu'on mettait dessus ces mots *ob honorem* ou *memoria,* au lieu que dans les tombeaux où reposaient les cendres, on y gravait ces lettres D. M. S. pour montrer qu'ils étaient dédiés aux dieux Mânes.

On ne peut pas douter que la consécration n'ait été nécessaire pour rendre le cénotaphe religieux, puisque l'on apprend par plusieurs inscriptions que ceux qui faisaient construire leur tombeau pendant leur vie, le consacraient dans la pensée qu'il ne pourrait passer pour religieux si, par quelque aventure, leur corps n'y était pas mis après leur mort.

Les gens de naissance avaient aussi dans leur palais des voûtes sépulcrales, où ils mettaient dans différentes urnes les cendres

de leurs ancêtres. On a trouvé autrefois à Nîmes une de ces voûtes pavée de marqueterie, et garnie de niches dans le mur, lesquelles niches contenaient chacune des urnes de verre remplies de cendres.

La pyramide de Cestius, qui contenait intérieurement une chambre admirablement peinte, n'était que le tombeau d'un particulier; mais il faut considérer ici principalement les tombeaux ordinaires de la nation.

Il y en avait de famille, d'autres héréditaires et d'autres qui n'avaient aucune destination. On trouve cette différence dans les lois du Digeste et du Code sous le titre *de Religiosis*, ainsi que dans le *Recueil d'inscriptions* publiées par les savants.

Les tombeaux de famille étaient ceux qu'une personne faisait faire pour lui et pour sa famille, c'est-à-dire, pour ses enfants, ses proches parents et ses affranchis. Les tombeaux héréditaires étaient ceux que le testateur ordonnait pour lui, pour ses héritiers, ou pour ceux qui l'acquéraient par droit d'héritage.

Tout le monde pouvait se réserver un tombeau particulier où personne n'eût été mis. On pouvait aussi défendre par testament, d'enterrer dans le tombeau de famille aucun des héritiers de la famille. Pour lors on gravait sur le tombeau les lettres suivantes : H. M. H. N. S. *Hoc monumentum hæredes non sequitur;* ou ces autres : H. M. AD. H. N. TRANS. *Hoc monumentum ad hæredes non transit.*

On peut voir, dans les anciennes inscriptions sépulcrales, les précautions que l'on prenait pour que les *tombeaux* subsistassent dans les différents changements de propriétaires. Outre qu'on le gravait sur la tombe; outre les imprécations qu'on faisait encore contre ceux qui oseraient violer la volonté du testateur, les lois attachaient aux contraventions de très-grosses amendes.

Non-seulement la place occupée par le tombeau était religieuse, il y avait encore un espace aux environs qui était de même religieux, ainsi que le chemin par lequel on allait au tombeau. C'est ce que nous apprenons d'une infinité d'inscriptions anciennes que Gruter, Boissard, Fabreti, Reinesius et plusieurs autres ont recueillies. On y voit qu'outre l'espace où le tombeau était élevé, il y avait encore *iter*, *aditus* et *ambitus* qui, étant une dépendance du tombeau, jouissait du même privilége. S'il arrivait que quelqu'un eût osé emporter quelques-uns des matériaux d'un tombeau, comme des colonnes ou des tables de marbre, pour l'employer à des édifices profanes, la loi le condamnait à dix livres pesant d'or, applicables au trésor public; et de plus son édifice était confisqué de droit au profit du fisc. La loi n'exceptait que les sépulcres et tombeaux des ennemis, parce que les Romains ne les regardaient pas pour saints ni religieux.

Ils ornaient quelquefois leurs tombeaux de bandelettes de laines et de festons de fleurs; mais ils avaient surtout soin d'y faire graver des ornements qui pussent les faire distinguer, comme des figures d'animaux, des trophées militaires, des emblèmes caractéristiques, des instruments, en un mot, différentes choses qui marquassent le mérite, le rang ou la profession du mort.

Dans les temps de corruption, les particuliers du plus bas étage, mais favorisés des biens de la fortune, se bâtirent des tombeaux somptueux. Le tombeau de Licinus, barbier d'Auguste, égalait en magnificence ceux des plus nobles citoyens. On connaît le distique que Varron indigné fit dans cette occasion :

Marmoreo Licinus tumulo jacet, at Cato parvo,
Pompeius nullo; quis putet esse deos?

Nous avons dit, en commençant cet article, qu'il y avait une grande différence entre *sépulcre* et *monument*. Le *sépulcre* ou *tombeau* proprement dit ne prenait ce nom que lorsque le corps du défunt était renfermé dedans. De là vient que plusieurs hommes illustres de l'antiquité sont dits avoir plusieurs *monuments*, tandis qu'ils ne peuvent avoir qu'un seul tombeau. Les pauvres gens du peuple n'avaient qu'un sépulcre bien simple, tandis que les hommes de distinction avaient toujours un monument. Les sépulcres les plus simples avaient reçu diverses dénominations suivant leur forme ou leur usage, *columellæ*, *mensæ*, *labra* ou *labella*, *arcæ*, *columbaria*.

Les *columellæ* étaient de petites colonnes semblables à des bouquets ou troncs de pierre que les Latins appelaient *cippi*, avec cette différence que les colonnes étaient arrondies, et leurs troncs carrés ou de quelque figure irrégulière.

Les tables, *mensæ*, étaient des pierres quadrangulaires plus longues que larges, assises sur une petite tombe, soit à fleur de terre, soit sur quatre bouquets de pierres élevés d'environ 3 ou 4 pieds, et comme le verbe *ponere* était de commun usage pour signifier *mettre*, *poser*, les Latins disaient *ponere mensam*, pour désigner la structure, la position ou l'assiette des tombes des morts. L'inscription suivante, qui se trouve à Milan, et que Gruter a recueillie, pourra servir d'exemple.

M. M.
MINICIÆ RUFINÆ
INNOCENTISSIMÆ FEMINÆ
QUÆ VIXIT. ANNIS XXII.
MENSE. UNO. DIEB. XXXIIII
MINICIA DOMITIA SORORI
POSUIT. MENSAM CONTRA
VOTUM.

Labellum ou *labrum* était une pierre creusée en forme de bassin de fontaine; ces bassins étaient les uns ronds, les autres ovales et les autres carrés; mais ces derniers s'appelaient proprement *arcæ* ou *arculæ*, parce qu'ils ressemblaient aux coffres, excepté que leurs quatre côtés ne tombaient pas à plomb, et qu'ils étaient ordinairement portés sur quatre pieds de lion, ou de quelque autre bête.

Les mots *cupæ, dolia, massæ, ollæ, urnæ, ampulæ, phialæ, thecæ, laminæ*, ne signifient point des sépulcres entiers, mais des vaisseaux de différente forme ou matière, dans lesquels on mettait les os ou les cendres des corps brûlés.

Columbaria étaient des niches où l'on pouvait placer deux ou trois urnes pleines de cendres, sur lesquelles urnes on gravait une petite épitaphe.

Quand on lisait sur l'inscription d'un sépulcre *tacito nomine*, ces mots voulaient dire que les personnes à qui ce sépulcre avait été destiné avaient été déclarées infâmes, et enterrées à l'écart, par la permission du magistrat.

II.

Tombeaux des Juifs. — Les Hébreux creusaient ordinairement leurs tombeaux dans les rocs, comme il paraît par Isaïe (XXII, 16). C'est pour cette raison qu'Abraham acheta une double caverne pour en faire son sépulcre (*Gen.* XLIX, 30). Lorsque leurs tombeaux étaient en plein champ, ils mettaient une pierre par-dessus, pour avertir qu'il y avait dessous un sépulcre, afin que les passants ne se souillassent point en y touchant. Le Sauveur fait allusion à cette coutume, quand il compare les pharisiens à des *sépulcres cachés* sur lesquels, en passant sans le savoir, on contracte une souillure involontaire (*Luc.* XI, 44). Les Juifs enduisaient aussi de chaux leurs sépulcres, pour qu'on les aperçût mieux; et tous les ans, le 15 du mois d'Adar, on les reblanchissait. C'est pourquoi Jésus-Christ compare encore les pharisiens hypocrites, qui couvraient leurs vices d'un bel extérieur, à des *sépulcres blanchis*.

Habiter dans les sépulcres, c'est dormir auprès des tombeaux, pour consulter les devins, à la manière de ceux d'entre les gentils qui couchaient près des sépulcres sur des peaux de bêtes, afin d'apprendre, en songe, ce qui devait leur arriver. Isaïe (XXXV, 5) reproche aux Juifs cette pratique superstitieuse.

La vallée de Josaphat est aussi appelée dans l'Ecriture, la vallée de Lara, la vallée Royale, la vallée de Melchisédech. Ce fut là que le roi de Sodome vint complimenter Abraham, après la victoire que ce patriarche avait remportée sur les cinq rois. Elle se trouve entre le mont des Olives et le mont Moria. L'aspect en est extrêmement triste : les murailles gothiques de Jérusalem, qui la couronnent du côté du couchant, y répandent une ombre, une espèce d'obscurité, bien propre à retenir l'âme dans les réflexions sérieuses que doit naturellement y faire naître le nom même de *Josaphat*. Elle paraît de tout temps avoir été un lieu de sépulture : l'œil ne peut s'y arrêter que sur des trophées de la mort. On y trouve des tombeaux de la plus haute antiquité ; on en trouve d'un jour. C'est vers cette vallée que les Juifs dispersés dans l'univers, tournent leurs regards ; des milliers d'entre eux, même à la fleur de l'âge, quittent leur patrie, avec l'espoir d'y être un jour ensevelis. Leurs pierres sépulcrales y sont innombrables ; elles couvrent tout à fait le « mont des Scandales » (*mons Offensionis*), s'étendent le long du torrent du Cédron, et remontent derrière le tombeau d'Absalon, de Zacharie et de Josaphat, jusqu'au chemin de Béthanie. Le village de Siloé en est tellement entouré, qu'il paraît faire partie de ce vaste cercueil des Israélites.

« En quittant la plaine de Siloé, dit le P. de Géramb (*Pèlerin. à Jérus.*, tom. I, lettre 25), je repassai par la vallée de Josaphat, laissant derrière moi le mont Moria et l'emplacement du temple de Salomon, et je me trouvai bientôt au pied du mont des Scandales, devant le tombeau d'Absalon. C'est un monument carré formé d'un seul bloc de rocher, qui peut avoir 8 ou 10 pieds dans chacune de ses dimensions. Il est orné de 24 colonnes d'ordre dorique, distribuées également sur chaque face. Au-dessus s'élève une espèce de pyramide qui m'a paru n'être point du même bloc, et dont la hauteur n'est pas en proportion avec le tombeau.

« Le tombeau de Zacharie, qu'on aperçoit tout près, est d'une seule pierre, comme celui d'Absalon.

« Un peu plus loin est une espèce de salle carrée, taillée dans le roc, et dont la porte est d'un goût remarquable. C'est le tombeau de Josaphat. Déjà presque entièrement caché sous les éboulements qui se succèdent chaque jour, il finira bientôt par disparaître.

« Après les excursions dont je vous rendais compte tout à l'heure, j'ai voulu visiter les tombeaux des rois et ceux des juges, j'y consacrai la journée.

« Les *tombeaux des rois* sont à un quart de lieue environ de la ville sainte. En sortant par la porte de Damas, après avoir marché quelque temps sur un chemin pierreux d'où l'œil n'aperçoit çà et là que quelques oliviers plantés dans une terre rocailleuse et stérile, on descend par une pente rapide dans une espèce de cour à peu près carrée, dont les côtés, formés par des rochers à pic, présentent l'aspect de quatre murailles perpendiculaires, de 14 à 15 pieds de hauteur. Sur l'un des côtés est une grande porte, au-dessus de laquelle des ornements en relief présentent des palmiers avec leurs feuillages, des raisins et d'autres fruits.

« A gauche et dans l'enfoncement est un corridor, aujourd'hui tellement encombré qu'on ne peut y pénétrer qu'en rampant. Au bout de ce passage est un sentier très-incliné, par lequel on arrive à une chambre pratiquée au sein même du rocher. Dans l'épaisseur des murs sont des niches longues de 6 pieds sur 3 de large, destinées à recevoir des cercueils. Cette pièce communique par trois portes à sept autres également creusées dans le roc pour la même fin. Les cercueils qu'elles renfermaient étaient de pierre et ornés d'arabesques. Il en existe encore quelques-uns d'entiers, avec les dé-

bris de quelques autres. Les portes de ces asiles de la mort sont en pierre du même rocher, ainsi que les gonds. Je n'en ai remarqué qu'une qui ne fût pas brisée ; il ne reste des autres que des fragments épars.

« Il n'est pas aisé d'assigner d'une manière précise l'époque à laquelle appartiennent ces tombeaux ; toutefois, malgré le nom que leur donne une tradition populaire, il est évident qu'il n'ont pu servir de sépulture aux rois de Juda, puisque, d'après les livres saints, ces princes furent inhumés à Jérusalem ou sur le mont Sion. D'ailleurs il suffit de jeter les yeux sur l'architecture de ces monuments pour reconnaître qu'ils sont d'une date moins ancienne. Plusieurs voyageurs, s'appuyant d'un passage de Josèphe, ont cru qu'ils avaient été construits par ordre d'Hélène, reine d'Adiabène, et que cette princesse y avait été enterrée. Quelques-uns, se fondant sur un passage du même Josèphe, ont pensé qu'ils étaient l'ouvrage d'Hérode le Tétrarque, qui les avait fait creuser pour lui et sa famille. Simple pèlerin, je laisse aux savants à éclaircir et à résoudre les doutes que fait naître la diversité des opinions à cet égard.

« A un quart de lieue des *tombeaux des rois* se trouvent ceux des *juges d'Israël ;* ils sont du même genre que les précédents, mais moins magnifiques. La porte d'entrée, surmontée d'un triglyphe, travail considérable, mais sans goût, introduit dans une vaste salle carrée qui sert de communication à une infinité de petites chambres, dans les murailles desquelles sont creusées diverses niches les unes au-dessus des autres, et toutes destinées, comme celles dont j'ai parlé, à recevoir des cercueils.

« Rien ne justifie la dénomination sous laquelle ces tombeaux sont connus, et ce qu'on débite à ce sujet me paraît tout à fait dénué de preuve.

« Une chose à remarquer, c'est que le grand nombre de ces sépulcres réunis en un même lieu, indique évidemment qu'ils n'étaient pas la propriété d'une seule famille. En les parcourant, on ne se lasse pas d'admirer la grandeur du travail, et l'on s'étonne que le ciseau et le marteau aient suffi pour pratiquer, dans des rochers très-durs, de pareilles excavations. »

Sur la partie orientale de la vallée de Josaphat, et vis-à-vis le temple, on voit le tombeau du prince de Juda, qui a donné son nom à cette vallée ; il est taillé dans le roc, comme une petite salle carrée ; auprès se trouve celui d'Absalon, taillé aussi dans une grosse et puissante roche détachée de tous côtés; il se termine d'une manière pyramidale, ayant autour douze demi-colonnes. Il y a aussi celui du prophète Zacharie, qui est semblable à celui d'Absalon

C'est vers l'occident, mais à quelques milles, de Jérusalem, que se trouvent les sépulcres des juges d'Israël ; ceux des rois de Juda sont à un quart de lieue, entre le nord et l'occident. Ces derniers offrent un vaste souterrain où l'on descend, par trente marches ; il est fait en manière de cloîtres ou galeries appuyées sur plusieurs colonnes. Chaque côté a 40 pas; le tout est taillé au ciseau, avec un art admirable. Il y a plusieurs niches dans lesquelles les corps étaient enfermés; de ce premier appartement, on passe dans d'autres salles où aboutissent d'autres cellules mortuaires dont on fait monter le nombre à près de cinquante. Elles ont toutes une petite porte en pierre d'un demi-pied d'épaisseur, qui s'ouvre et se ferme au moyen de deux pivots, l'un qui engrène dans le seuil et l'autre dans la couverture. Ce monument ancien est regardé comme un chef-d'œuvre. (*Les Voyages de Jésus-Christ*, par C. M.)

Quand on a passé le pont du torrent de Cédron, on trouve au pied du *mons Offensionis* le sépulcre d'Absalon. C'est une masse carrée, mesurant huit pas sur chaque face ; elle est formée d'une seule roche, laquelle roche a été taillée dans la montagne voisine, dont elle n'est séparée que de 15 pieds. L'ornement de ce sépulcre consiste en vingt-quatre colonnes d'ordre dorique sans cannelure, six sur chaque front du monument. Ces colonnes sont à demi engagées et forment partie intégrante du bloc, ayant été prises dans l'épaisseur de la masse. Sur les chapiteaux règne la frise avec le triglyphe. Au-dessus de cette frise s'élève un socle qui porte une pyramide triangulaire, trop élevée pour la hauteur totale du tombeau. Cette pyramide est d'un autre morceau que le corps du monument.

Le sépulcre de Zacharie ressemble beaucoup à celui-ci ; il est taillé dans le roc de la même manière, et se termine en une pointe un peu recourbée comme le bonnet phrygien ou comme un monument chinois. Le sépulcre de Josaphat est une grotte dont la porte d'un assez bon goût fait le principal ornement.

La tradition, comme on le voit, assigne des noms à ces tombeaux. Arculfe, dans Adamus (*De locis sanctis*, l. I, c. 10), Vilalpandus (*Antiquæ Jerusalem descriptio*) ; Adrichomius (*Sententia de loco sepulcri Absalon*); Quaresmius (tom. II, cap. 4 et 5), et plusieurs autres, ont ou parlé de ces noms, ou épuisé sur ce sujet la critique de l'histoire. Mais, quand la tradition ne serait pas ici démentie par les faits, l'architecture de ces monuments prouverait que leur origine ne remonte pas à la première antiquité judaïque.

Mais en naturalisant à Jérusalem l'architecture de Corinthe et d'Athènes, les Juifs y mêlèrent les formes de leur propre style. Les sépulcres de la vallée de Josaphat, et surtout les tombeaux dont je vais bientôt parler, offrent l'alliance visible du goût de l'Egypte et du goût de la Grèce. Il résulta de cette alliance une sorte de monuments indécis, qui forment pour ainsi dire le passage entre les pyramides et le Parthénon ; monuments où l'on distingue un génie sombre, hardi, gigantesque, et une imagination riante, sage et modérée. On va voir un bel

exemple de cette verité dans les sépulcres des rois.

En sortant de Jérusalem par la porte d'Ephraïm, on marche pendant un demi-mille sur le plateau d'un rocher rougeâtre où croissent quelques oliviers. On rencontre ensuite, au milieu d'un champ, une excavation assez semblable aux travaux abandonnés d'une ancienne carrière. Un chemin large et en pente douce vous conduit au fond de cette excavation, où l'on entre par une arcade. On se trouve alors au milieu d'une salle découverte taillée dans le roc. Cette vallée a 30 pieds de long sur 30 pieds de large, et les parois du rocher peuvent avoir 12 à 15 pieds d'élévation.

Au centre de la muraille du midi vous apercevez une grand porte carrée, d'ordre dorique, creusée de plusieurs pieds de profondeur dans le roc. Une frise un peu capricieuse, mais d'une délicatesse exquise, est sculptée au-dessus de la porte. C'est d'abord un triglyphe suivi d'une métope ornée d'un simple anneau ; ensuite vient une grappe de raisin entre deux couronnes et deux palmes. Le triglyphe se représente, et la ligne se reproduisait sans doute de la même manière le long du rocher ; mais elle est actuellement effacée. A dix-huit pouces de cette frise règne un feuillage de pommes de pin et d'un autre fruit que je n'ai pu reconnaître, mais qui ressemble à un petit citron d'Egypte. Cette dernière décoration suivait parallèlement la frise, et descendait ensuite perpendiculairement le long des deux côtés de la porte.

Dans l'enfoncement et dans l'angle à gauche de cette grande porte s'ouvre un canal où l'on marchait autrefois debout, mais où l'on se glisse aujourd'hui en rampant. Il aboutit par une pente assez roide, ainsi que dans la grande pyramide, à une chambre carrée, creusée dans le roc avec le marteau et le ciseau. Des trous de 6 pieds de long sur 3 pieds de large sont pratiqués dans les murailles, ou plutôt dans les parois de cette chambre, pour y placer des cercueils. Trois portes voûtées conduisent de cette première chambre dans sept autres demeures sépulcrales d'inégale grandeur, toutes formées dans le roc vif, et dont il est difficile de comprendre le dessin, surtout à la lueur des flambeaux. Une de ces grottes plus basses que les autres, et où l'on descend par 6 degrés, semble avoir renfermé les principaux cercueils. Ceux-ci paraissent généralement disposés de la manière suivante : le plus considérable était au fond de la grotte, en face de la porte d'entrée, dans la niche ou dans l'étui qu'on lui avait préparé ; des deux côtés de la porte deux petites voûtes étaient réservées pour les morts les moins illustres, et comme pour les gardes de ces rois qui n'avaient plus besoin de secours. Les cercueils dont on ne voit que des fragments étaient de pierre et ornés d'élégantes arabesques.

Ce qu'on admire le plus dans ces tombeaux, ce sont les portes des chambres sépulcrales ; elles sont de la même pierre que la grotte, ainsi que les gonds et les pivots sur lesquels elles tournent. Presque tous les voyageurs ont cru qu'elles avaient été taillées dans le roc même ; mais cela est visiblement impossible, comme le prouve très-bien le P. Nau. Thévenot assure qu'en grattant un peu la poussière on aperçoit la jointure des pierres, qui y ont été mises après que les portes ont été posées avec leurs pivots dans les trous.

J'ai cependant gratté la poussière, et je n'ai point vu ces marques au bas de la seule porte qui reste debout ; toutes les autres sont brisées et jetées en dedans des grottes.

En entrant dans ces palais de la mort, je fus tenté de les prendre pour des bains d'architecture romaine, tels que ceux de l'antre de la Sibylle, près du lac Averne. Je ne parle ici que de l'effet général pour me faire comprendre ; car je savais très-bien que j'étais dans des tombeaux. Arculfe (*apud Adamnum*), qui les a décrits avec une grande exactitude (*Sepulcra sunt in naturali collis rupe*, etc.), avait vu des ossements dans les cercueils. Plusieurs siècles après Villamont y trouva pareillement des cendres qu'on y cherche vainement aujourd'hui. Ce monument souterrain était annoncé au dehors par trois pyramides, dont une existait encore du temps de Vilalpandus. Je ne sais ce qu'il faut croire de Zuellard et d'Appart, qui décrivent des ouvrages extérieurs et des péristyles.

Une question s'élève sur ces sépulcres nommés *sépulcres des rois*. De quels rois s'agit-il ? D'après un passage des Paralipomènes et d'après quelques autres endroits de l'Ecriture, on voit que les tombeaux des rois de Juda étaient dans la ville de Jérusalem : *Dormiitque cum patribus suis, et sepelierunt eum in civitate Jerusalem.* David avait son sépulcre sur la montagne de Sion ; d'ailleurs, le ciseau grec se fait reconnaître dans les ornements des sépulcres des rois.

Josèphe, auquel il faut avoir recours, cite trois mausolées fameux.

Le premier était le tombeau des Machabées, élevé par Simon leur frère : « Il était, dit Josèphe, de marbre blanc et poli, si élevé qu'on le peut voir de fort loin. Il y a tout à l'entour des voûtes en forme de portiques, dont chacune des colonnes qui le soutiennent est d'une seule pierre. Et pour marquer ces sept personnes, il y ajouta sept pyramides d'une très-grande hauteur et d'une merveilleuse beauté. »

Le premier livre des Machabées donne à peu près les mêmes détails sur ce tombeau. Il ajoute qu'on l'avait construit à Modin, et qu'on le voyait en naviguant sur la mer. *Ab omnibus navigantibus mare.* Modin était une ville bâtie près de Diospolis, sur une montagne de la tribu de Juda. Du temps d'Eusèbe, et même du temps de saint Jérôme, le monument des Machabées existait encore. Les sépulcres des rois, à la porte de Jérusa-

lem, malgré leurs sept chambres funèbres et les pyramides qui les couronnent, ne peuvent donc avoir appartenu aux princes Asmonéens.

Josèphe nous apprend ensuite (*Antiq. Jud.*) qu'Hélène, reine d'Adiabène, avait fait élever, à deux stades de Jérusalem, trois pyramides funèbres, et que ses os et ceux de son fils Izate y furent enfermés par les soins de Manabaze. Le même historien, dans un autre ouvrage, en traçant les limites de la cité sainte, dit que les murs passaient au septentrion vis-à-vis le sépulcre d'Hélène. Tout cela convient parfaitement aux sépulcres des rois, qui, selon Vilalpandus, étaient ornés de trois pyramides, et qui se trouvent encore au nord de Jérusalem, à la distance marquée par Josèphe. Saint Jérôme parle aussi de ce sépulcre. Les savants qui se sont occupés du monument que j'examine ont laissé échapper un passage curieux de Pausanias; il est vrai qu'on ne pense guère à Pausanias à propos de Jérusalem. Quoi qu'il en soit, voici le passage : la version latine et le texte de Gedoyn sont fidèles :

« Le second tombeau était à Jérusalem.... C'était la sépulture d'une femme juive nommée Hélène. La porte du tombeau, qui était de marbre comme tout le reste, s'ouvrait d'elle-même, à certain jour de l'année et à certaine heure, par le moyen d'une machine, et se refermait peu de temps après. En tout autre temps si vous aviez voulu l'ouvrir, vous l'auriez plutôt rompue. »

Cette porte, qui s'ouvrait et se refermait d'elle-même par une machine, semblerait, à la merveille près, rappeler les portes extraordinaires des sépulcres des rois. Suidas et Etienne de Byzance parlent d'un voyage de Phénicie et de Syrie publié par Pausanias. Si nous avions cet ouvrage, nous y aurions sans doute trouvé de grands éclaircissements sur le sujet que nous traitons.

Les passages réunis de l'historien juif et du voyageur grec sembleraient donc prouver assez bien que les sépulcres des rois ne sont que le tombeau d'Hélène; mais on est arrêté dans cette conjecture par la connaissance d'un troisième monument.

Josèphe parle de certaines grottes, qu'il nomme les *cavernes royales*, selon la traduction littérale d'Arnaud d'Andilly : malheureusement il n'en fait point la description; il les place au septentrion de la ville sainte, tout auprès du tombeau d'Hélène.

Reste donc à savoir quel fut ce prince qui fit creuser ces cavernes de la mort, comment elles étaient ornées et de quels rois elles gardaient les cendres. Josèphe, qui compte avec tant de soin les ouvrages entrepris ou achevés par Hérode le Grand, ne met point les sépulcres des rois au nombre de ses ouvrages; il nous apprend même qu'Hérode, étant mort à Jéricho, fut enterré avec une grande magnificence à Hérodium. Ainsi les cavernes royales ne sont point le lieu de la sépulture de ce prince; mais un mot échappé ailleurs à l'historien pourrait répandre quelque lumière sur cette discussion.

En parlant du mur que Titus fit élever pour serrer de plus près Jérusalem, Josèphe dit que ce mur, revenant vers la région boréale, renfermait le *sépulcre d'Hérode*: c'est la position des *cavernes royales*. Celles-ci auraient donc porté également le nom de *cavernes royales* et de *sépulcre d'Hérode*. Dans ce cas, cet Hérode ne serait point Hérode l'Ascalonite, mais Hérode le Tétrarque. Ce dernier prince était presque aussi magnifique que son père : il avait fait bâtir deux villes, Séphoris et Tibériade; et quoiqu'il fût exilé à Lyon par Caligula, il pouvait très-bien s'être préparé un cercueil dans sa patrie. Philippe son frère lui avait donné le modèle de ces édifices funèbres.

Nous ne savons rien des monuments dont Agrippa embellit Jérusalem.

Voilà ce que j'ai pu trouver de plus satisfaisant sur cette question; j'ai cru devoir la traiter à fond, parce qu'elle a jusqu'ici été plutôt embrouillée qu'éclaircie par les critiques. Les anciens pèlerins qui avaient vu le sépulcre d'Hélène l'ont confondu avec les cavernes royales. Les voyageurs modernes, qui n'ont point retrouvé le tombeau de la reine d'Adiabène, ont donné le nom de ce tombeau aux sépultures des princes de la maison d'Hérode. Il est résulté de tous ces rapports une étrange confusion : confusion augmentée par l'érudition des écrivains pieux qui ont voulu ensevelir les rois de Juda dans les grottes royales, et qui n'ont pas manqué d'autorités.

La critique de l'art, ainsi que les faits historiques, nous obligent à ranger les sépulcres des rois dans la classe des monuments grecs à Jérusalem. Ces sépulcres étaient très-nombreux, et la postérité d'Hérode finit assez vite; de sorte que plusieurs cercueil; auront attendu vainement leurs maîtres : il ne manquait plus, pour connaître toute la vanité de notre nature, que de voir les tombeaux d'hommes qui ne sont pas nés. Rien au reste ne forme un contraste plus singulier que la frise charmante sculptée par le ciseau de la Grèce sur la porte de ces chambres formidables, où reposaient les cendres des Hérodes. Les idées les plus tragiques s'attachent à la mémoire de ces princes; ils ne nous sont bien connus que par le meurtre de Mariamne, le massacre des Innocents, la mort de saint Jean-Baptiste, et la condamnation de Jésus-Christ. On ne s'attend donc point à trouver leurs tombeaux embellis de guirlandes légères, au milieu du site effrayant de Jérusalem, non loin du temple où *Jéhovah* rendait ses terribles oracles, et près de la grotte où Jérémie composa ses *Lamentations*.

M. Casas a très-bien représenté ces monuments dans son *Voyage pittoresque de Syrie*, (Chateaubriand. *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*)

III.

Pour les tombeaux des Gaulois, *voy.* Tombelle, Menhir, Alignements.

IV.

Des tombeaux des Romains à ceux des

premiers siècles de l'ère chrétienne il y a une transition naturelle. Nous avons déjà parlé assez longuement des sarcophages chrétiens à l'article CATACOMBES. *Voyez* encore SARCOPHAGES. On trouve une grande quantité de sarcophages en marbre en Italie et dans le midi de la France, remontant aux six premiers siècles de l'ère vulgaire. Ils sont ordinairement décorés de bas-reliefs représentant des sujets empruntés à l'histoire de Notre-Seigneur ou puisés dans les traditions bibliques. Ainsi l'on y voit, entre autres sujets : Jésus-Christ rendant la vue à l'aveugle-né, ressucitant Lazare, guérissant l'hémorrhoïsse, multipliant les pains dans le désert, se tenant devant le tribunal de Pilate, etc., etc.

On y voit aussi fort souvent Daniel dans la fosse aux lions, Jonas englouti par un monstre marin, Jonas rejeté sur le rivage par le même monstre, Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, le passage de la mer Rouge, etc., etc.

Les sculpteurs se sont appliqués aussi à reproduire certains sujets emblématiques, des animaux, des arbres qui avaient été symbolisés par les Pères de l'Eglise. Nous y trouvons presque toute la symbolique chrétienne du v[e] siècle.

V.

D'après ce que nous apprend saint Grégoire de Tours, ainsi que d'autres historiens, de même que les monuments qui sont arrivés jusqu'à nous, les personnages illustres des Gaules étaient inhumés dans des sarcophages en marbre blanc. C'était une coutume alors en usage à Rome, où l'on avait également établi un grand nombre de tombeaux, dans les catacombes, sous des arcs semi-circulaires. Il y eut dans notre pays des *monumenta arcuata* analogues. La crypte de l'église de Saint-Gervais, à Rouen, possède deux tombeaux de ce genre, que l'on dit être ceux de saint Mellon et de saint Victrice, évêques de Rouen. Ces tombeaux sont d'une extrême simplicité. Peut-être étaient-ils ornés de peintures? Lorsque je suis descendu dans cette crypte, en 1847, il n'en existait aucune trace.

Un des monuments les plus précieux de l'époque mérovingienne, c'est le couvercle du tombeau de Frédégonde, conservé actuellement dans les cryptes de l'église de Saint-Denis, où il a été transporté. Ce tombeau se trouvait à Saint-Germain des Prés sous une arcade pratiquée dans la tour accolée au chœur, du côté septentrional, lorsqu'en 1656 des changements et des réparations déterminèrent à le déplacer. La tour ne datait que du xi[e] siècle, mais le tombeau était certainement de l'époque mérovingienne et du vii[e] siècle.

Le couvercle de ce tombeau, tel qu'on le voit à l'entrée des caveaux funéraires de Saint-Denis, est une mosaïque composée d'une infinité de fragments, d'émaux de diverses nuances, disséminés dans un mastic préparé et coulé sur une pierre de liais. Les draperies, le contour des ornements, en un mot, tout ce qui est trait dans cette figure est formé avec des filets de cuivre incrustés : la place de la tête, des mains, des pieds est maintenant vide, et la pierre du couvercle est à nu dans ces parties. Il est probable que le visage, les mains et les pieds avaient été dessinés sur des plaques d'argent ou de quelque autre métal précieux, et que ces substances auront tenté la cupidité qui les aura fait disparaître à une époque reculée.

Malgré ces soustractions regrettables, le tombeau de Frédégonde, dans ce qui nous en reste, est un monument du plus haut intérêt. Il a été dessiné et publié souvent. On en peut voir un dessin réduit et gravé sur bois dans la vi[e] partie du *Cours d'antiquités* de M. de Caumont, pag. 236.

L'antiquaire distingué dont nous venons de citer le nom a décrit les tombeaux qui existent dans l'église de Jouarre au diocèse de Meaux, et qui datent du vii[e] siècle. Les plus curieux sont : 1° la tombe de l'abbesse Telchide, première abbesse du monastère de femmes de Jouarre, dont Mabillon fait remonter l'origine à l'an 634 ; 2° le tombeau de saint Agilbert, évêque de Paris, frère de sainte Telchide, et mort en 680 ; 3° le tombeau de sainte Mode, qui fut abbesse au vii[e] siècle et que l'on croit avoir été sœur de saint Ebregesille, évêque de Meaux.

VI.

Jusqu'à présent nous avons parlé seulement des tombeaux apparents. Il en existe un grand nombre qui sont enfouis sous terre, et que l'on rencontre dans les vieux cimetières chrétiens. Ce sont ordinairement des cercueils en pierre en forme d'auge, plus larges du côté de la tête et rétrécis du côté des pieds. Quand on rencontre des cercueils en pierre de ce genre, une difficulté se présente, celle de savoir s'ils remontent à l'époque gallo-romaine ou à l'époque mérovingienne, ou bien s'ils appartiennent à une époque postérieure. Jusqu'à présent, les antiquaires n'ont pas trouvé, dans la forme même des tombeaux, des caractères propres à déterminer l'âge de ces tombes anciennes. On ne peut donc espérer d'en connaître l'époque qu'à l'aide de pièces accessoires que l'on y rencontre parfois, comme des monnaies, des armes, des agrafes, des vases. Si ces accessoires ne s'y trouvent pas, il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, si l'on n'est pas aidé par quelques autres circonstances, de savoir avec précision à quel âge on peut les rapporter. Voici cependant certains faits qui pourront être de quelque secours, touchant cet objet. Jusqu'au xi[e] siècle, généralement les cercueils en pierre sont unis à l'intérieur, creusés carrément, sans que rien, à part la largeur plus considérable, indique la place de la tête. A partir du xi[e] et du xii[e] siècle, on creusa dans la pierre, à la partie supérieure de la tombe, un espace circulaire pour recevoir la tête : parfois, dans les cercueils de la même épo-

que la place de la tête est indiquée par deux arêtes en pierre, ménagées à l'extrémité et au fond de la tombe. Il faut ajouter toutefois que cette disposition s'est continuée jusqu'au XVIe siècle; par conséquent, elle ne saurait suffire seule pour conduire l'antiquaire à résoudre sûrement la question d'origine ou de provenance.

VII.

Les tombeaux apparents du XIe siècle et du XIIe sont en forme de cercueil, à couvercle élevé en forme de toit à double pente, et portés sur des colonnettes ou des supports en maçonnerie. Nous pouvons citer comme specimen des tombeaux ornés de cette époque, ceux de Nouaillé, à trois lieues de Poitiers, de saint Maixent, de saint Léger, de sainte Radegonde, à Poitiers.

Les tombeaux portant des statues couchées sont encore rares. Il y en eut cependant de remarquables dès le commencement du XIIe siècle. Tout le monde connait les curieuses statues des rois d'Angleterre Henri II et Richard Cœur-de-Lion, qui se trouvent encore à Fontevrault. Elles ont été arrachées de leurs tombeaux, qui ont été détruits, mais les quatres statues qui subsistent encore n'en sont pas moins curieuses, comme monuments funéraires de ce temps.

Au XIIIe et au XIVe siècle, les tombeaux historiés sont fort nombreux. Ils se rapportent à trois types principaux : 1° tombeaux avec arcades pratiquées dans les murs; 2° tombeaux isolés; 3° Pierres tombales, incrustées dans le pavé des églises.

Il serait impossible de faire la nomenclature et la description des tombeaux de cette belle période ogivale, même en se bornant à ceux qui sont les plus remarquables. Il y en a beaucoup en France, en Allemagne, en Belgique et en Angleterre.

Nous ne saurions passer sous silence les faits archéologiques si curieux, relatifs aux tombeaux du XIIIe siècle, en bronze. La cathédrale d'Amiens en possède deux magnifiques échantillons, les seuls probablement qui existent en France. Les deux statues en bronze d'Amiens sont posées sur le pavé, l'une à droite, l'autre à gauche de la grande porte occidentale; mais elles étaient autrefois plus loin dans la nef; ce n'est qu'en 1762 qu'elles ont été transférées où on les voit à présent. La tombe placée à droite est celle de l'évêque Evrard de Fouilloy, qui posa la première pierre de la cathédrale en 1220, et mourut en 1223. L'autre est celle de Geoffroy d'Eu, qui succéda à Evrard de Fouilloy, et qui mourut en 1237.

Le tombeau de Conrad de Hochsteden, archevêque de Cologne et fondateur de sa cathédrale, était aussi en bronze. Il n'en existe plus que la statue, qui a éprouvé quelques mutilations : la main droite a été enlevée et les pieds ont été brisés.

Voy. les articles suivants : Enfer, Tombales (*Pierres*), Sépulcrales (*Chapelles*), Lanternes, Inscriptions, pour compléter ce que nous avons dit jusqu'à présent sur les tombeaux.

VIII.

Les tombeaux du XVe siècle et ceux du commencement du XVIe siècle sont sculptés avec une rare perfection et sont surmontés de statues couchées d'une grande magnificence; ce sont souvent des chefs-d'œuvre. Mais les tombeaux de la Renaissance sont beaucoup plus remarquables encore : ce sont de petits monuments d'une extrême complication, où le génie de la sculpture, à une époque où le goût avait de la pureté et l'esprit beaucoup d'originalité, a déployé mille sujets de décoration ingénieux et brillants. Il faut avoir vu le tombeau des cardinaux d'Amboise, dans la cathédrale de Rouen, pour se faire une idée du luxe d'ornementation que la Renaissance a étalé sur cette admirable monument funèbre. Nous devons indiquer, comme également remarquables, les tombeaux suivants : celui de Louis XII, à Saint-Denis, œuvre de Jean le Juste de Tours; celui de François II et de Marguerite de Foix, sa femme, à la cathédrale de Nantes, œuvre de Michel Colombe, de Tours; ceux de l'église de Brou, près de Bourg, auxquels travailla aussi Michel Colombe ou Colombeau, déjà nommé; celui des enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne, à la cathédrale de Tours, œuvre des frères Le Juste, de Tours, etc., etc.

Nous terminerons cet article sur les tombeaux de la Renaissance, en plaçant la description abrégée des tombeaux des cardinaux d'Amboise, dont nous avons dit un mot ci-dessus, description empruntée à celle de la cathédrale de Rouen, par M. Gilbert.

Le tombeau des cardinaux d'Amboise est placé au côté sud de la chapelle, dans l'embrasure au-dessous de la troisième fenêtre. Il fut commencé en 1516, et totalement achevé en 1525, par les ordres du cardinal Georges d'Amboise, deuxième du nom, après neuf années de travail. De très-habiles sculpteurs furent chargés de l'exécution, d'après les dessins et sous la direction de Rolland le Roux, maître maçon ou architecte de la cathédrale de Rouen. Ce tombeau est en marbre blanc et noir; il a 18 pieds de largeur, sur 24 pieds environ de hauteur. Toutes les richesses de la sculpture ont été prodiguées pour ce monument, qui offre un exemple du luxe d'ornements que les artistes répandaient avec profusion sur toutes les productions de cette époque de transition. Le soubassement est décoré de niches espacées par des pilastres, et ornées de petites figures soutenues sur des culs-de-lampe d'un excellent goût. Dans les niches sont placées six figures de moyenne proportion, représentant les principales vertus qui caractérisent la vie de ces prélats, savoir : la Foi, la Charité, la Prudence, la Tempérance, la Force et la Justice. On doit remarquer avec attention le bon goût et l'élégance des figures, ainsi que leurs vêtements, qui donnent une idée exacte

du costume en usage dans le XVIe siècle. Au-dessus des pilastres règnent dans la longueur du soubassement sept consoles soutenant l'entablement en marbre noir du tombeau, sur lequel sont placées deux statues à genoux, d'une belle proportion, représentant les deux cardinaux d'Amboise, l'oncle et le neveu, revêtus des ornements de leur dignité et dans l'attitude de la prière. Le fond du monument est décoré d'un bas-relief représentant saint Georges, patron des cardinaux d'Amboise, terrassant et perçant de sa lance un dragon. Sur les côtés sont distribuées six figurines placées dans des niches richement décorées et séparées par des pilastres enrichis d'arabesques d'un excellent goût. Ces figurines sont placées dans l'ordre suivant : 1° Un évêque ou archevêque ; 2° la sainte Vierge ; 3° saint Jean-Baptiste ; 4° saint Romain, archevêque de Rouen tenant en laisse le dragon connu sous le nom de *la Gargouille* ; 5° un personnage que l'on croit être saint Roch, portant un cilice et accompagné d'un quadrupède ; 6° un archevêque donnant sa bénédiction. Toutes ces figures sont rehaussées de filets d'or. Sur la même ligne et aux deux extrémités opposées, contre les pilastres formant contre-forts, sont deux statuettes d'archevêques, surmontées de dais travaillés très-délicatement à jour. Au-dessous de celle placée à gauche était une figure de l'Espérance, comme l'indique l'inscription gravée sur la plinthe. Au-dessous de celle placée, à droite, se voit une figure de la Virginité, tenant un lis d'une main et un livre d'Heures de l'autre. Au-dessus de cette suite de figures est une voussure richement sculptée et ornée de caissons ; cette voussure soutient un entablement décoré d'une frise richement sculptée et surmontée d'un attique dans lequel sont distribuées les figures des douze apôtres, placées deux à deux dans des niches espacées par des pilastres ornés de petites figures de prophètes. Le couronnement de l'attique se compose d'une suite d'élégantes tourelles à jour ornées de figurines, et entremêlées de petits pinacles également à jour, accompagnés de petits anges qui tiennent une guirlande suspendue, à laquelle sont attachées des cartouches, au nombre de six, portant le nom et les armoiries de Georges d'Amboise.

Toute la partie inférieure, c'est-à-dire celle qui forme le sarcophage, est seulement en marbre, et tout le reste, à partir de la tablette sur laquelle sont agenouillés les deux cardinaux, est en albâtre.

Une partie des arabesques qui décorent ce tombeau est rehaussée en or ; la richesse de la composition, la beauté et la finesse de l'exécution des ornements et des figures, le font également admirer des artistes et des amateurs

X.

Cuivres funéraires. — Ce sont de larges plaques de cuivre ou de métal mélangé, comme le *laiton*, incrustées dans de grandes dalles de pierre, faisant ordinairement partie du pavé d'une église, et représentant, soit par leur contour, soit par des traits gravés en creux, la figure du défunt. En plusieurs cas, au lieu d'une figure, il y a une croix ornée ou décorée de feuillages, avec des emblèmes religieux ou autres devises ou symboles inspirés par la piété. La coutume de graver l'effigie des personnages défunts sur des plaques de cuivre paraît avoir commencé, en Angleterre, vers le milieu du XIVe siècle. Ces cuivres funéraires, monuments d'une espèce particulière, lorsque les circonstances le permirent, furent parfois élevés au-dessus de tombeaux saillants ; mais le plus souvent ils sont incrustés dans la pierre, pour faire partie du pavé des églises. On peut présumer avec vraisemblance que ces cuivres gravés furent introduits dans les édifices religieux, afin d'éviter l'encombrement qui n'eût pas tardé à résulter d'une trop grande quantité de tombes saillantes.

Les cuivres funéraires, dans leur état primitif de perfection et leur caractère propre, forment une œuvre de décoration aussi belle qu'originale. En les examinant de près, on découvre que les traits creusés dans le cuivre étaient, dans le principe, remplis d'une substance résineuse colorée, une espèce de mastic analogue, sans doute, à celui qui remplissait les creux des pierres tombales en liais.

Les dessins des armoiries, de même que les autres traits de la gravure, étaient donc garnis de mastic coloré, dans la plupart des cas, et, dans quelques circonstances exceptionnelles, ils furent remplis d'émaux de couleurs variées. Des feuillages, des colonnettes, des dais ou tabernacles forment la partie principale et distinctive de cette ornementation.

Les plus remarquables spécimens de cuivres funéraires, en Angleterre, sont les suivants : Le cuivre funéraire de John d'Aubernoun, mort en 1277, à Stoke-Dabernon, comté de Surrey ; celui de Roger de Trumpington, mort en 1289, à Trumpington, comté de Cambridge ; celui de Robert de Buers, mort en 1302 environ, à Acton, comté de Suffolk ; celui de Robert de Septvans, mort en 1306 (il est très-remarquable), à Chartham, comté de Kent ; celui d'Adam Bacon, ecclésiastique, à Oulton, comté de Suffolk.

C'est un fait digne de remarque que les plus anciens spécimens soient d'un dessin plus élégant, et surtout mieux compris, que ceux qui ont été exécutés les derniers. Les premiers présentent d'ailleurs une telle similitude dans le dessin, que l'on serait porté à croire qu'ils ont été gravés par la même main. On pourrait peut-être conclure de la perfection des formes et de la pureté du trait que les cuivres funéraires que nous possédons actuellement ont été précédés de plusieurs autres, moins parfaits, qui ont disparu.

Au lieu de cette supposition des antiquaires anglais, ne pourrait-on pas admettre que les artistes qui gravaient les pierres tombales, en France, n'ont gravé les cuivres funéraires de la Grande-Bretagne que lorsque

cet art avait fait déjà chez nous de très-notables progrès? Il en serait alors de cette branche de l'art comme de l'art ogival lui-même, qui, après avoir pris naissance chez nous, fut transporté en Angleterre lorsqu'il eut acquis des principes et des règles déjà formulés et arrêtés. Ce qui nous explique cette réflexion des archéologues anglais, à savoir que le dessin des plus anciens cuivres funéraires n'a point d'analogues dans les monuments de la Grande-Bretagne. (*Glossary of architecture*, Abridged, Oxford, H. Parker, pag. 43.)

On pourrait même aller plus loin, et dire que tous les cuivres funéraires de l'Angleterre, à de rares exceptions près, ont été exécutés et gravés sur le continent, en France, en Flandre ou en Allemagne. Il paraîtrait que Cologne aurait été, à une certaine époque, la ville où l'on fabriquait le mieux ces sortes de monuments funèbres. Les manufactures de cuivre ne furent introduites en Angleterre qu'en 1639, lorsque deux Allemands établirent leurs ateliers à Esher (Surrey).

TOMBELLE. — Presque tous les peuples primitifs ont cherché à décorer et à protéger les sépultures par des tertres, des monticules ou des collines factices. On en retrouve des exemples dans les déserts de l'Asie, et jusque dans les solitudes du Nouveau-Monde. En France, on en connaît un grand nombre, et il n'y a pas de province qui n'en possède quelques-uns.

On appelle communément, chez nous, *barrows*, *tumulus* ou *tombelle*, les tombeaux formés d'un tertre conique de terre ou de cailloux, et *gal-gals* ceux qui sont composés d'un grand nombre de pierres superposées.

On connaît des tombelles de toutes les dimensions, depuis celles qui n'ont pu être élevées sans des travaux considérables, jusqu'à ces petits tumulus qui n'ont pas plus de quatre pieds d'élévation. Lorsque les tumulus sont élevés dans de grandes dimensions, ils présentent généralement à leur base la forme elliptique, et sont regardés comme lieu de sépulture commune, soit pour tous les membres d'une famille, soit pour un grand nombre d'hommes ensevelis avec honneur après une bataille. Dans ces circonstances, la terre n'a point été amoncelée sans précaution sur les restes mortels; les tumulus présentent à l'intérieur plusieurs loges ou chambres sépulcrales communiquant entre elles par des espèces de corridors ou de couloirs. Les chambres et les couloirs ont beaucoup d'analogie avec les allées couvertes; comme ces dernières, elles sont formées de grosses pierres brutes placées sur champ, recouvertes de larges tables semblables, formant un plafond ou une voûte grossière. On y trouve de nombreux squelettes placés à côté les uns des autres, quelquefois des cendres, ordinairement des armes placées sous la tête des guerriers, des objets d'ornement, et souvent des vases en argile, ayant, sans doute, contenu les dernières offrandes.

On a élevé des tertres factices, semblables aux tombelles, qui servaient de bornes. Ainsi, à propos d'un traité entre les rois Alaric et Childéric, un écrivain du XIIe siècle dit : *Duos globos terræ elevaverunt, quos utriusque fines constituerunt.* (Dom d'Achéri, *Spicileg.*, tom. III, pag. 269.)

TORE. — Le *tore* est une moulure ronde qu'on appelle aussi *boudin*, et dont le profil, dans l'architecture classique, est un demi-cercle; dans l'architecture gothique, c'est quelquefois une ellipse. *Voy.* MOULURE.

L'architecture antique n'a guère fait usage du *tore* qu'à la base des colonnes. Le style romano-byzantin l'a placé non-seulement à la base des colonnes, mais encore dans les archivoltes et les piédroits des portes et des fenêtres. Le tore est alors souvent couvert de dessins de toute espèce.

Le style ogival a beaucoup employé les moulures toriques au XIIIe et au XIVe siècle. On le trouve dans les archivoltes, les nervures, les meneaux, les trèfles, les faisceaux des piliers, etc. Le tore finit même par remplacer les colonnettes, jusqu'à ce qu'il fût lui-même remplacé, au XVe siècle, par les moulures prismatiques.

TOREUTIQUE. — C'est l'art de sculpter ou graver des figures en relief sur le bois, l'ivoire, la pierre, le marbre, et principalement les matières dures. *Voy.* SCULPTURE.

TORIQUE (MOULURE), qui ressemble au tore.

TORSADE. — Moulure romane qui imite un câble, entre les torons duquel serait placé un chapelet de perles. Cette moulure est fort élégante. On voit quelquefois deux torsades unies ensemble : la torsion, alors, a lieu en sens contraire.

TORSE (COLONNE). — La colonne torse est celle dont le fût est contourné en hélice ou en spirale. Il existe peu de colonnes torses dans les édifices du moyen âge; on en rencontre cependant quelquefois dans les monuments du XIIe siècle, comme à l'église de Saint-Lazare d'Avallon, dans l'ancien diocèse d'Auxerre. Elles deviennent communes au XVIe siècle, et l'art moderne en a fait grand usage. *Voy.* FUT.

TOUR. — Les édifices religieux des anciens n'avaient pas de tours : la nécessité les fit ajouter aux temples chrétiens. Mais d'une partie accessoire, dont l'addition au plan primitif était nécessaire, les architectes chrétiens ont eu l'art de faire un des membres principaux des édifices sacrés, et l'un des caractères les plus remarquables de l'architecture du moyen âge. Depuis de longs siècles, il nous est impossible de concevoir une église complète sans tours encadrant la façade occidentale, ou au moins sans une tour, plus ou moins importante, qui occupe le centre. *Voy.* CLOCHER.

Les tours d'églises furent d'abord isolées. Il est difficile de voir à quelle époque précise elles furent unies au corps des édifices religieux. Mais durant la seconde époque romano-byzantine, les tours isolées sont rares; elles font alors partie intégrante du plan des églises.

Les tours sont ordinairement carrées et divisées intérieurement en plusieurs étages. Elles sont percées extérieurement de fenêtres qui ont les mêmes caractères archéologiques que les autres baies des églises. Elles servent de support à une flèche plus ou moins élancée, à laquelle on arrive par un escalier en hélice situé dans la tour même, ou dans une tourelle bâtie sur ses flancs, quelquefois même en encorbellement. Les flèches, toutefois, n'existent pas toujours, quoique les tours soient destinées à en porter : alors elles sont terminées par une plate-forme ou un toit très-aplati

TOUR. — Pour la réserve eucharistique, on se servit primitivement assez longtemps d'une espèce de tabernacle en forme de tour. *Voy.* AUTEL (*Accessoires*).

TOURELLE. — Les tours des églises, et même quelquefois les hautes murailles, sont garnies de tourelles renfermant les cages d'escalier qui vont, en tournant comme une hélice, à la base de la flèche, ou sous les combles. Ces tourelles s'appuient ordinairement, par toute leur partie inférieure, sur les constructions inférieures : parfois elles sont en encorbellement. Dans les constructions civiles du XV^e et du XVI^e siècle, les tourelles en encorbellement sont nombreuses et bâties d'une manière aussi élégante que hardie.

TRANSITION.—Lorsque l'art ogival remplaça l'art romano-byzantin, il n'y eut pas une brusque interruption et une ligne de démarcation tranchée. Il y eut passage de l'un à l'autre par un progrès pour ainsi dire insensible, en un mot, par *transition.* Ainsi les éléments constitutifs du style romano-byzantin se transforment peu à peu, et les modifications qu'ils subissent deviennent enfin très-apparentes. C'est surtout au XII^e siècle que ces changements paraissent plus remarquables. Il y a dans certains édifices un mélange d'éléments nouveaux avec les éléments anciens qui annonce une révolution prochaine. Ce sont là les *édifices de la transition*, à proprement parler. On y voit des arcs à ogives avec des arcs à plein cintre. Les voûtes sont ogivales, et les baies sont semi-circulaires. Les colonnes se groupent; mais leurs chapiteaux sont encore couverts de feuilles épaisses, d'ornements singuliers, quelquefois bizarres. La fin du XII^e siècle arrive, et le style ogival se formule par l'abandon des restes de l'art romano-byzantin qui se trouvaient encore dans les édifices de la transition; en d'autres termes, la *transition*, le *passage* s'est opéré, et un nouveau système d'architecture est né et va régner durant trois siècles de la manière la plus brillante *Voy.* AGE DES ÉDIFICES, ÉPOQUE, CLASSIFICATION, ROMANO-BYZANTIN.

TRANSSEPT. — On appelle *transsept* la nef transversale qui donne au plan des églises la forme d'une croix. Aussi l'a-t-on quelquefois appelé la *croisée*, et les deux extrémités ont-elles été désignées sous le nom d'*ailes de croix*, de *branches de croix* ou de *croisillons*. L'origine de cette dénomination se trouve dans la distribution des basiliques primitives. Le transsept comprenait l'espace réservé, dans le voisinage de l'abside, qui était au delà d'une barrière ou *septum :* c'était le *trans septum*, le *trans-sept*. L'orthographe anglaise de ce mot, *transept*, adoptée par quelques archéologues français, est vicieuse.

On nomme *transsept* l'ensemble de la nef transversale ; *intertranssept* le centre; *croisillons*, les deux extrémités.

Le transsept, par son allongement latéral, qui eut lieu de bonne heure, donna à nos édifices chrétiens l'apparence d'une croix, dans le plan géométral. Cette modification à la basilique antique se fit peu de temps après la conversion de Constantin, de manière que les croisillons fussent apparents à l'extérieur. Tel était le plan des églises construites dans les Gaules, dès les premiers temps, au rapport de saint Grégoire de Tours.

Le transsept est placé régulièrement entre les nefs et le chœur. Quelquefois il est très-rapproché de la région absidale, comme aux cathédrales de Metz et de Reims. Il se termine carrément; on a cependant quelques exemples de transsepts terminés en abside ou en bémicycle, comme à Soissons, à Noyon et ailleurs. Les bas-côtés se prolongent quelquefois tout autour du transsept, comme à la cathédrale de Rouen.

Il y a des églises qui ont deux absides, et quelques-unes de ces églises, comme la cathédrale de Nevers, ont le transsept à la partie inférieure de l'édifice et loin du chœur principal.

La chapelle de la Sainte-Vierge, comme à l'église de la Charité-sur-Loire, offre parfois un transsept, et ressemble à une petite église bâtie régulièrement.

Dans certaines églises de grande dimension, il y a deux transsepts, de sorte que le plan par terre ressemble à la croix de Lorraine, ou à ce qu'on appelle la croix archiépiscopale. On observe cette disposition dans les monuments suivants : à Saint-Quentin en Vermandois, à Cantorbéry, à Lincoln, à Salisbury, à Rochester et à Worcester.

TRAVÉE — On appelle *travée* chacune des divisions de la nef d'une église, d'un cloître, d'une galerie. Elle comprend l'espace qui se trouve entre deux piliers, y compris la moitié de chaque pilier, et en élévation elle est composée de l'arc principal, de la galerie ou triforium, de la haute fenêtre et de la voûte. Le nombre des travées varie suivant la longueur des édifices. Il n'y a pas de règle à cet égard. En général, les travées sont plus nombreuses dans les cathédrales d'Angleterre que dans celles de France; mais elles sont beaucoup moins hautes.

TRÈFLE. — Le trèfle est un ornement à trois lobes, et ressemblant à la feuille de la plante dont on lui a donné le nom. On le voit paraître dès le XII^e siècle; mais, au XIII^e et au XIV^e siècle, il se montre très-fréquemment, pour ne disparaître qu'au XVI^e.

TRÉSOR.—I. Le *trésor* des églises était au-

trefois un vrai musée d'antiquités chrétiennes. On y admirait de riches offrandes en or, en argent, en pierreries, en tissus précieux, des vases sacrés, des reliquaires, etc., remontant à une époque quelquefois fort reculée. Tous les arts y étaient représentés, et offraient à l'examen des œuvres plus ou moins brillantes. Mais ces riches trésors ont été dilapidés et les métaux précieux fondus dans le creuset révolutionnaire, soit protestant, soit impie. C'est dans les vieux inventaires qu'on en retrouve aujourd'hui le dernier souvenir. Aussi, à l'article Inventaire, en avons-nous recommandé la lecture aux archéologues, qui y trouveront de très-curieux renseignements.

II.

Il y avait des églises qui possédaient d'inappréciables trésors, sous le double rapport du travail et de la matière, en ornements de toute espèce et en meubles et vases nécessaires à la pompe du culte, ainsi qu'en riches vêtements; ces trésors étaient surtout riches dans les endroits qui n'avaient pas été exposés aux ravages de la guerre et du pillage. Car il y avait beaucoup d'évêques qui croyaient remplir un des premiers devoirs de leur place, et s'assurer une renommée impérissable, en contribuant à enrichir le trésor de leur église. Erasme, pendant la vie duquel le trésor de l'église de Cantorbéry existait encore, et qui le vit avant que la main spoliatrice de Henri VIII s'en fût emparé, disait qu'un Crésus, un Midas, auraient été des mendiants auprès d'elle. L'église de Spire possédait un trésor considérable dès le milieu du xi^e siècle. L'évêque Bernard de Hildesheim enrichit la sienne d'évangiles recouverts de l'or le plus fin incrusté de pierres précieuses; il lui donna aussi de lourds encensoirs, plusieurs calices, l'un desquels était taillé dans une pierre d'onyx, un autre était de cristal de roche, et un troisième d'or pur.

Mais l'église d'Allemagne la plus riche de tous les objets nécessaires au culte était celle de Mayence. Elle possédait une si grande quantité d'étoffes de pourpre, qu'aux grandes fêtes on en tapissait la cathédrale tout entière, et encore ne les employait-on pas toutes. Les tapisseries excitaient l'admiration par l'éclat des couleurs et la beauté du travail. Beaucoup de devants d'autel étaient en étoffes d'or, et il y en avait un dans le nombre qui était évalué à cent marcs; les vêtements pour la messe, les dalmatiques, les fourrures de toute espèce et de toutes couleurs étaient innombrables, et il y en avait qui étaient brodées en or et en pierres précieuses. Un ornement dont les évêques ne se servaient qu'aux fêtes les plus solennelles, et alors seulement jusqu'à l'offertoire, était tellement chargé d'or, qu'il était impossible de le plier, et il fallait être très-vigoureux pour pouvoir le porter pendant l'office. On comptait dix-huit mitres avec des ornements en or; seize anneaux pastoraux avec différentes pierres fines, deux crosses recouvertes d'argent. Tout cela était réservé pour les grandes fêtes; ce qui servait aux cérémonies du culte, les jours ordinaires, était incalculable. L'église possédait en outre un cabinet d'argent doré que l'on suspendait devant l'autel les jours de fête solennelle, et dans lequel on plaçait, pour les exposer, les reliquaires en ivoire et en argent. Parmi les vases les plus précieux était une émeraude, de la forme d'un melon, qui pendait à deux chaînes d'or; elle était creuse : on la remplissait d'eau et l'on y introduisait deux petits poissons. On comptait dans le trésor dix encensoirs dorés : un était en or très-pur; onze boîtes à encens, dont une était faite d'un seul onyx, ayant la forme d'un crapaud; la tête était une topaze grosse comme la moitié d'un œuf, et les yeux étaient deux rubis. Deux grues en argent, de grandeur naturelle, étaient placées aux deux côtés de l'autel, remplies de braise, et la fumée de l'encens sortait de leur bec. Les évangiles étaient reliés en ivoire, en argent et en or, garnis de pierres précieuses. Quatre bassins d'argent et autant d'aiguières du même métal, qui servaient à verser l'eau sur les mains du prêtre, représentaient des lions, des dragons, des griffons. Les grands chandeliers ainsi que les petits, sur l'autel, étaient en argent; deux grands et trois petits lustres du même métal et d'un travail exquis pendaient de la voûte de l'édifice. On admirait aussi la beauté du travail de dix croix d'argent que l'on portait aux processions. Une autre croix encore, longue comme le bras d'un homme de la plus haute taille, était pleine de reliques; au milieu, il y avait une parcelle de la vraie croix longue comme la main, montée en or et enrichie des pierres les plus rares. Venait ensuite le crucifix, qui était tel, que l'empereur n'en possédait pas un plus beau. Mais on ne l'exposait qu'aux fêtes de Noël et de Pâques, ou bien en présence de l'empereur ou de quelque autre prince, et toujours d'après l'ordre spécial de l'archevêque; on le plaçait si haut, que personne ne pouvait y atteindre, et il y avait toujours deux hommes de confiance chargés de le garder. On comptait en outre douze calices de vermeil avec leurs patènes, trois en or pur avec leurs accessoires; un ciboire enrichi de perles. Il y avait de plus deux calices d'or si lourds qu'on ne s'en servait pas; le plus grand était épais de deux doigts : il avait deux anses et était tout chargé de pierres précieuses; sa pesanteur était telle qu'il fallait être d'une force plus qu'ordinaire pour pouvoir le soulever de terre.

TRIBUNE. — C'est un des noms donnés anciennement à l'abside des basiliques. *Voy.* Abside.

On appelle encore tribune un lieu élevé, muni d'une balustrade, d'où le regard domine dans toute une église. *Voy.* Galerie, Nef, Bas-côtés.

Les tribunes à l'entrée des églises sont d'une date comparativement très-moderne.

TRICLINIUM. — Le *triclinium* était la

salle à manger des anciens Romains. On a donné le même nom à une salle des basiliques où l'on recevait les pèlerins.

TRIFORIUM. — Les galeries étendues au-dessus des bas-côtés des basiliques anciennes formaient le *triforium*. Pendant les offices divins, elles étaient remplies par les vierges et les veuves consacrées à Dieu. Chez les Grecs, où les femmes sont séparées entièrement des hommes à l'église, les galeries du triforium sont occupées par les femmes, sans distinction

Dans les églises romano-byzantines du XIe siècle, le *triforium* existe rarement : il est plutôt indiqué par des arcades aveugles que formé de galeries véritables. Mais au XIIe siècle, les galeries du *triforium* sont vastes dans un certain nombre de grands et beaux édifices, comme à Saint-Etienne de Caen, à Notre-Dame de Châlons, à Laon, etc. Mais ces galeries, en Occident, et à cette époque, n'ont jamais eu la même destination qu'en Orient.

Dans les monuments de la période ogivale, le *triforium* existe à peu près dans tous les monuments de grande dimension, mais il n'a pas constamment les mêmes proportions; parfois ce n'est qu'une simple galerie de passage, s'ouvrant sur la nef par trois arcades. Cette galerie étroite est ordinairement aveugle au XIIIe siècle; dans quelques cas elle est éclairée, comme à la cathédrale de Tours. Au XIVe et au XVe siècle, elle conserve cette disposition.

En Allemagne, on voit des galeries à l'extérieur des absides, à quelques églises, en forme de *triforium*, comme à Saint-Géréon de Cologne.

Le mot *triforium* a été imaginé par les antiquaires anglais, parce que cette galerie s'ouvre communément sur les nefs par trois arcades (*tres fores*). Il n'est pas très-heureusement trouvé, et n'est pas non plus très-juste.

TRIGLYPHE. — Ornement saillant et quadrilatéral de la frise dorique, à trois petits canaux, dont deux complets au milieu, et un demi sur chaque angle. L'intervalle carré qui sépare les triglyphes s'appelle MÉTOPE.

TRILOBÉ, qui a trois lobes.

TRIPLET. — Trois fenêtres romano-byzantines ou ogivales accolées sont ce qu'on appelle *triplet*. On y voit un emblème de la très-sainte Trinité. On lit dans la légende de sainte Barbe que cette sainte, étant enfermée par son père dans une chambre où il n'y avait que deux fenêtres, en fit ouvrir une troisième, pour représenter le mystère de la sainte Trinité.

Le plus ancien symbolisme des triplets figurait la Trinité seulement : la Trinité dans l'unité a été figurée plus tard. Ce dogme était exprimé par l'archivolte qui couronnait les trois fenêtres. Quelquefois une rosace à quatre ou cinq divisions était placée, à une petite hauteur, au-dessus du triplet, comme emblème de la couronne qui ceint le front du Roi des rois. *Et parce que la foi chrétienne nous oblige à reconnaître la Divinité dans chacune des trois personnes divines* (Symb. de saint Athanase), la couronne se retrouve aussi parfois au-dessus de chaque fenêtre du triplet, comme cela a lieu dans la cathédrale de Wimborne.

TRIPTYQUE. — Un triptyque est un tableau divisé en trois compartiments. Pendant longtemps les tableaux d'église furent en forme de triptyques. On en connaît de ce genre depuis le XIIe siècle jusqu'au XVIe. Ils étaient peints sur bois, et à fond d'or. *Voy.* DIPTYQUE.

TROMPE. — Espèce de voûte tronquée et en encorbellement. Elle ne se tient que par l'artifice de l'appareil des pierres et semble suspendue en l'air. On en voit au XIIIe siècle, et surtout dans les édifices du XVIe siècle. Elles ont été multipliées dans les édifices de la Renaissance et dans ceux qui les ont suivis par une certaine affectation de science, pour montrer l'habileté des constructeurs dans la coupe des pierres.

TROMPILLON. — On appelle *trompillon* la pierre qui sert de base à une trompe, et en forme pour ainsi dire, la clef.

TRUMEAU. — Le *trumeau* est une partie pleine qui se trouve entre deux baies. On appelle aussi *trumeau* le petit pilier qui sépare en deux parties les portes des églises, et auquel est adossée ordinairement une statue. Dans les vieux titres, ce pilier est désigné sous le nom d'*estanfiche*. On l'appelle quelquefois le *pilier symbolique*, à cause de la fonction qu'on lui attribue dans le symbolisme du portail. *Voy.* PORTAIL.

TUDOR (ARC). *Voy.* ANGLAIS (*Style*) et ARC.

TUILES. — En Italie et dans le midi de la France, la plupart des édifices religieux sont couverts en tuiles. On y emploie des tuiles plates et des tuiles creuses. Mais dans le centre et le nord de la France, on ne voit que des ardoises ou des couvertures en cuivre et en plomb. Les églises romano-byzantines étaient toutes primitivement couvertes en tuiles. Au XIVe siècle, on a imaginé de recouvrir les tuiles d'un vernis brillant, et elles sont de diverses couleurs, ce qui devait produire de loin un effet assez remarquable. J'ai eu l'occasion de voir, dans le midi de la France, beaucoup d'églises couvertes en tuiles; je n'ai jamais vu sur les toitures de tuiles polychromes et vernissées. Aux environs de Lyon, de Mâcon et de Bourg, on se sert encore aujourd'hui de tuiles grossièrement vernissées pour recouvrir les maisons ordinaires.

TYMPAN. — L'espace triangulaire compris entre les côtés du fronton s'appelle *tympan*. Par extension, on appelle quelquefois *tympan de porte* ou *de fenêtre* la surface comprise entre l'intrados de l'arcade qui les couronne et une ligne horizontale qui est supposée passer par les points de naissance de cet arc.

A partir du XIIe siècle, les tympans des portes ont toujours été ornés de sculptures en bas-relief.

U

URNE CINÉRAIRE. — Les urnes proprement dites étaient les vases destinés à contenir les cendres des morts. L'étymologie du mot *urne* est *urere*, qui veut dire *brûler*. Les urnes cinéraires sont communes dans toutes les collections d'antiquités. Il y en a en métaux précieux, en bronze, en cuivre, en verre, en terre, en marbre, en porphyre. Les unes étaient simples, les autres étaient ornées. On peut consulter à ce sujet l'*Antiquité expliquée*, par Montfaucon, tom. V, liv. II, chap. 3, 7, 8, 9 et 11.

URNE LACRYMATOIRE. *Voy.* LACRYMATOIRE. On peut voir à ce sujet Montfaucon, *Antiquité expliquée*, tom. V, liv. III, chap. 7.

V

VAISSEAU. — Le mot *vaisseau*, en parlant d'une église, est synonyme de NEF (*Voy.* ce mot). Cette dernière expression vient du latin *navis*, que l'on traduisait autrefois par *nef*, et que l'on traduit maintenant par *vaisseau*. Nous lisons dans les *Constitutions* dites *apostoliques* le passage suivant, où il est question des églises : *Sit ædes oblonga, ad orientem versus, navi similis.*

VALVE. — Quelques archéologues appellent *valves d'une voûte* les diverses parties d'une voûte séparée les unes des autres par les nervures. *Voy.* NERVURE.

VANTAIL. — On désigne sous le nom de *vantail* chaque partie ou *battant* d'une grande porte. *Voy.* PORTE.

VASES SACRÉS. — Les vases sacrés sont ceux qui servent directement à la confection ou à la réserve de l'eucharistie. Ce sont le calice et la patène, le ciboire, l'ostensoir ou la monstrance. Nous en avons parlé sous chaque titre particulier. *Voy.* CALICE, CIBOIRE, MONSTRANCE.

VASES DE SANG. — Dans les tombeaux des martyrs découverts dans les Catacombes, on trouve toujours des vases qui ont servi à contenir du sang de ces mêmes martyrs. C'est aujourd'hui une des meilleures preuves qui indiquent la sainteté des reliques extraites des cimetières sacrés. Casalius, dans son ouvrage *de Ritibus sacris Christianorum*, in-4°, pag. 336, nous apprend l'origine de ce pieux usage : *Recondebatur in sepulcris martyrum eorumdem sanguis in vasis; refert sanctus Paulinus in Vita sancti Ambrosii ap. Surium, 4 April., de sancto Nazario : Vidimus autem in sepulcro quo jacebat corpus martyris sanguinem martyris ita recentem quasi eadem die fuisset effusus.* On peut consulter à ce sujet Blanchini, *Demonstratio historiæ ecclesiasticæ comprobata monumentis*, tom. II, pag. 315, n° 9 à 17; tom. III, pag. 667, n° 143.— M. l'abbé Gerbet, *Esquisse de Rome chrétienne*, tom. I, pag. 103, et tom. II, pag. 233. — *Voy.* CATACOMBES.

VASES EN TERRE DANS LES VOUTES. — L'usage de vases ou de cylindres en terre fut assez fréquent dans la construction des voûtes. On en trouve de nombreux exemples dans les monuments de l'Italie. En France, dans certains édifices des XI° et XII° siècles, on en a aussi trouvé des exemples. Quelle était leur destination? Les uns ont dit que c'était pour rendre les sons plus sonores; les autres pour rendre la construction plus légère. Cette dernière opinion est plus vraisemblable, puisqu'on a rencontré ces singuliers vases ou cylindres dans des cintres de portes.

VERRE. — L'art de fabriquer le verre a été trouvé dès la plus haute antiquité. Tout le monde connaît les fables racontées par Pline et Flavius Josèphe sur sa découverte. C'est en Phénicie et en Egypte que l'histoire nous montre les plus anciennes verreries. Les monuments, en ce qui concerne l'Egypte, sont parfaitement d'accord avec l'histoire, puisqu'on a trouvé dans les plus anciens hypogées de la haute Egypte des échantillons de verre fabriqués avec une perfection extraordinaire.

Les Phéniciens et les Egyptiens portèrent leur industrie en Sicile, dans les îles de l'Archipel et en Etrurie, et il paraît certain que des fabriques de vases de verre se sont établies dans ces contrées à des époques très-reculées.

Suivant quelques auteurs, le verre n'aurait été importé à Rome qu'à l'époque de Sylla, à la suite des conquêtes de la république en Asie, et lorsque l'art de la verrerie était déjà fort avancé. Il y obtint aussitôt une grande faveur. Auguste, après avoir soumis l'Egypte, exigea que le verre fît partie du tribut imposé aux vaincus. Cet impôt, loin d'être une charge pour les Egyptiens, fut pour eux une source de fortune. Le verre devint tellement en vogue, qu'ils en firent à Rome des importations considérables. Sous l'empire de Tibère, des fabriques de verre s'établirent dans le voisinage de la ville de Rome.

Les Romains trouvèrent bientôt le moyen de teindre le verre, dit M. Labarte, dans l'*Introduction historique* à la description des objets d'art formant la collection Debruge-Duménil. D'autres auteurs pensent, avec raison, que c'est aux Egyptiens qu'il faut attribuer l'honneur de la découverte de teindre le verre. Les Romains connurent le secret, dit également M. J. Labarte, de travailler le verre au tour et de le ciseler. Ils savaient faire des coupes d'un verre aussi pur que le cristal, et Pline nous apprend que Néron en paya deux de médiocre grandeur 6,000 sesterces. L'engouement pour les vases de verre

fut porté à un tel point, qu'on les préféra, pour l'usage, aux vases d'or et d'argent. *Vitri usus ad potandum pepulit auri argentique metalla* (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXVI, cap. 26.)

Les premiers chrétiens savaient décorer les vases de verre; on en a trouvé un grand nombre dans les cimetières des Catacombes: ils étaient enrichis d'ornementations diverses. Buonarotti en a publié de fort curieux dans son bel ouvrage intitulé : *Osservazioni sopra alcuni vasi di vetro*, « Observations sur quelques vases de verre, » Florence, 1716.

Il y a dans les collections une grande quantité de vases en verre de l'époque romaine; ceux de la première antiquité, provenant de la Phénicie ou de l'Egypte, sont très-rares.

Après que le siége de l'empire eut été transféré à Constantinople, les fabriques principales de verrerie s'y transportèrent, surtout après les malheurs qui désolèrent l'Italie à l'invasion des barbares. Le verre de luxe enrichi de ciselures et de décorations variées ne se fabriqua bientôt plus qu'à Constantinople.

Le moine Théophile attribue toujours à l'art byzantin les verres rehaussés d'applications d'or, de peintures en émaux de couleur, et d'ornements en filigrane de verre. Et cependant il traite longuement, dans le livre II de sa *Diversarum artium schedula*, du verre et des travaux en verre que l'on exécutait de son temps en France et dans le reste de l'Occident. Il résulte de ce fait que le verre de luxe était importé de Constantinople dans les provinces de l'Occident, jusqu'à ce que cette espèce de verrerie fleurît à Venise, tandis que les verreries communes étaient établies en un grand nombre de villes.

Les verreries de Venise furent célèbres, surtout à partir des croisades. C'est, en effet, à cette époque qu'elles s'établirent en rivales de celles de Constantinople, qu'elles réussirent à surpasser.

Au commencement du XVIe siècle, la découverte à Venise de la fabrication des verres filigranés contribua à donner un éclat plus vif encore aux verreries vénitiennes. Rien n'est plus beau, en effet, que ces vases vénitiens enrichis de filigranes de verre blanc, opaque ou coloré, qui se contournent en dessins variés et qui paraissent comme incrustés au milieu de la pâte du cristal incolore et transparent? Cette invention permit d'enrichir les vases d'une ornementation indestructible, tout en leur conservant les formes les plus légères et les plus gracieuses.

Nous n'avons point à entrer dans aucun détail sur la fabrication des verres filigranés et sur la verrerie vénitienne. Ceux qui voudront avoir sur ce sujet des notions exactes consulteront avec fruit l'*Introduction historique* de M. J. Labarte, que nous avons déjà mentionnée.

VERRIÈRE. — Les vitraux sont souvent désignés sous le nom de *verrières*. Voy. VITRAIL.

VERRINE. — Au moyen âge, on employait le mot *verrine* pour désigner les vitraux de couleur. Ainsi, à la cathédrale du Mans, dans les hautes fenêtres du chœur, on voit un grand vitrail portant cette inscription : *La verrine aux drapiers.*

VESICA PISCIS. — Les antiquaires anglais ont appelé *vesica piscis* l'auréole qui entoure la figure de Notre-Seigneur, soit dans les bas-reliefs qui décorent le portail des églises, soit dans la peinture. Cette dénomination est impropre et peu convenable. On devrait la proscrire de la langue archéologique, et n'employer que celle d'auréole. *Voy.* AURÉOLE et GLOIRE.

On appelle encore quelquefois *vesica piscis* une forme composée de deux parties, qui se rencontre fréquemment dans les compartiments qui constituent le couronnement ou réseau des fenêtres de style ogival flamboyant.

VESTIBULE. — Le vestibule est une espèce d'avant-corps qui précède les bâtiments de grande importance. Le vestibule des églises se nomme NARTHEX, PRONAOS, PORCHE. (*Voy.* ces mots.)

VÊTEMENTS SACERDOTAUX. — Les vêtements sacerdotaux peuvent être étudiés à un double point de vue, liturgique ou archéologique. Nous avons donné dans ce *Dictionnaire*, exclusivement destiné à l'*archéologie sacrée*, des notices sur les principaux ornements ecclésiastiques considérés sous le rapport archéologique. *Voy.* AMICT, AUBE, CHASUBLE, ETOLE, MANIPULE, CHAPE, MITRE, CROSSE, BATON CANTORAL, etc.

VIGNE. — Dans la décoration architecturale des monuments de la période ogivale, on rencontre fréquemment les pampres et les branches de vigne.

On a prétendu que c'était une allusion à à cette parole de Notre-Seigneur : *Je suis la vigne, et vous en êtes les branches.* Peut-être y faut-il voir une représentation symbolique de l'eucharistie.

VIGNETTE. — Ornements des manuscrits du moyen âge. *Voy.* CALLIGRAPHIE

VIOLETTE. — Ornement qui imite la fleur de la violette : les pétales de la fleur sont souvent très-renversés. On rencontre les violettes dans l'ornementation des églises depuis le XIIe siècle surtout jusqu'au milieu du XIIIe.

VITRAIL. — La peinture sur verre forme un des plus remarquables ornements des monuments religieux depuis de très-longs siècles. C'est aussi l'un des objets les plus intéressants de la science des antiquités sacrées. Nous entrerons dans d'assez longs détails sur cette matière. Nous commencerons par l'histoire des verrières de couleur et par des considérations générales. Nous reproduisons ici l'*Introduction* que nous avons placée en tête de notre ouvrage : *Les verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, ouvrage que nous avons fait avec la

collaboration de M. l'abbé Manceau (à Tours, un vol. in-folio, 1849).

I.

L'histoire de la peinture sur verre n'a pas encore été écrite d'une manière satisfaisante. La science des modernes a découvert, soit dans les monuments, soit dans les écrits des anciens, plusieurs traits curieux relatifs à la fabrication et à l'emploi du verre dès les temps les plus reculés; c'est une véritable conquête de l'érudition sur le silence et l'oubli des siècles. Malheureusement, l'esprit de système a conduit la plume de la plupart des auteurs qui ont traité ce sujet. L'imagination s'est emparée des faits, et, sans tenir compte de l'espace et du temps, elle a été séduite par les théories. Des antiquaires graves, doués d'une intelligence forte et élevée, d'un jugement ferme et droit, n'ont pas toujours su résister à des considérations plus brillantes que solides : loin de s'opposer à l'entraînement général, ils l'ont favorisé de toute l'autorité de leur science et de leur nom. C'est que la science historique, quand elle veut trop généraliser, en réunissant comme dans un inventaire tous les legs du passé, se laisse emporter au delà des limites, et considère comme contemporains des héritages d'origine diverse et des événements fort éloignés les uns des autres : de là les illusions de ce que l'on a pompeusement appelé la philosophie de l'histoire et la philosophie de l'art. On attribue les faits à l'humanité, on les envisage d'un point de vue abstrait, oubliant qu'ils appartiennent à des peuples séparés par d'immenses intervalles de temps et de lieux. Ainsi, dans l'ordre de faits qui nous occupe ici spécialement, on recueille des observations relatives aux Egyptiens, aux Assyriens, aux Etrusques, aux Phéniciens, aux Grecs, et, sans s'inquiéter de leur succession chronologique, on les réunit suivant le caprice de l'arbitraire, et l'on en tire des inductions hasardées, pour ne rien dire de plus. Et ce qu'il y a de plus dangereux dans ces vaines théories, ce qui contribue le plus fortement à propager l'erreur, c'est que les faits, pris isolément, sont vrais; les conséquences que l'on en prétend tirer seules sont fausses.

N'est-ce pas à cette déplorable tendance qu'il faut attribuer les étranges systèmes qui ont eu cours, en archéologie, dans ces derniers temps, sur l'origine de l'ogive, sur la filiation des formes et des procédés architectoniques, sur la naissance elle-même de l'architecture, enfin, sur l'origine, le développement et les progrès de la peinture sur verre? La marche de la science n'a-t-elle pas été longtemps entravée par des recherches stériles, dont elle n'est pas encore entièrement libre aujourd'hui?

Signalons une tentative plus triste encore. Dès que l'antiquaire chrétien met en évidence, par un travail consciencieux et justement applaudi, quelqu'une des œuvres admirables du moyen âge catholique, alors, sans plus tarder, certains écrivains, qui semblent avoir pris à tâche la contradiction en tout point, s'en vont opiniâtrément remuer tous les débris des plus vieux monuments, fouiller les ruines de l'antiquité, feuilleter les pages des écrivains grecs et latins, et quand ils ont cru entrevoir une lointaine ressemblance entre les formes surannées de l'art païen et les formes rajeunies de notre art religieux et national, ils triomphent : ils proclameraient volontiers à son de trompe, sur toutes les places publiques, qu'ils ont démontré la fécondité inépuisable de l'antiquité païenne et l'impuissance irrémédiable du génie chrétien. A les en croire, les Catacombes de Rome ne sont qu'un plagiat des nécropoles de l'Egypte et des hypogées de l'Etrurie, et le signe de la croix, sur nos monuments chrétiens et jusque sur le sépulcre des martyrs, ne sera bientôt qu'une parodie de la clef d'*Horus* ou de quelqu'un des signes inconnus de l'Inde ou de l'Assyrie. Ils ne se décident à admirer les cryptes qui règnent sous quelques-unes de nos églises que parce qu'elles leur rappellent les cavernes d'Ellora ou d'Eléphantis. Le système ogival, selon eux, était connu des Pharaons, et les vitraux peints ornaient les somptueuses demeures des Romains, dans les derniers temps de la république. Quelle singulière folie! Pour nous, nous protesterons avec énergie contre de si bizarres paradoxes. Nous combattrons toujours avec force pour la défense des droits sacrés de la vérité. De son souffle puissant, le catholicisme a créé une civilisation nouvelle et un art nouveau : nous en contemplons l'expression magnifique dans les monuments et dans la société du moyen âge; nous en ressentons encore de nos jours les bénignes et salutaires influences. Jamais puissance humaine ne réussira à nous faire lâchement apostasier nos convictions. Est-ce que l'on voudrait nous persuader que le principe qui s'est si splendidement développé dans nos cathédrales, fut contenu, même en germe, dans une grossière arcade en pointe de l'une des ouvertures de la grande pyramide d'Egypte? Qui donc admettra que les Romains connaissaient l'art de la peinture sur verre tel qu'il a si richement fleuri dans nos églises du XIII^e siècle, parce que le savant Winckelman trouva par hasard un fragment de verre verdâtre ajusté dans un châssis de fenêtre à un édifice d'un âge incertain?

La gloire de la découverte des vitraux peints et de leur emploi à la décoration des églises appartient au moyen âge : les artistes de cette époque ont tout créé. Les traditions anciennes sur la fabrication et la coloration du verre avaient péri dans le naufrage de la civilisation romaine. D'ailleurs, les connaissances des anciens étaient moins étendues qu'on a prétendu le faire croire, et on a exagéré les faits, qui semblent remonter à une époque antérieure à l'ère chrétienne. Il paraît incontestable que les Romains connurent l'usage du verre blanc pour clore leurs fenêtres; mais il n'est pas également bien démontré à quelle époque précise cet usage

s'introduisit communément. Les faits mentionnés par les antiquaires se rapportent très-probablement aux premiers siècles de l'ère vulgaire. On a trouvé dans les Catacombes de Rome des fragments de verre antique, une assez grande quantité de coupes et d'aiguières dont le fond présente des figures en or. Ces vases étaient faits de plusieurs pièces. Sur une lame de verre arrondie, destinée à servir de fond, l'ouvrier fixait à la gomme une feuille d'or battu, et dessinait à la pointe sèche les personnages en pied ou en buste et l'inscription qu'il voulait; il indiquait également à la pointe, par des hachures légères, les ombres et les modelés. Cette lame, ainsi préparée, était ajustée au fond et au pied du vase, mise au four, et soumise à l'action d'un feu assez violent pour unir ces diverses parties entre elles. Tel est du moins le procédé décrit par Buonarotti, dans la préface de son livre intitulé : *Observations sur quelques fragments de verre antique découverts dans les Catacombes*. Mais il y a bien loin entre ces procédés d'un art dans l'enfance et les pratiques perfectionnées de la peinture sur verre proprement dite.

M. Raoul Rochette, d'après Buonarotti, Passeri et Winckelman, parle de fragments de *tableaux peints sur verre* remontant à une haute antiquité, et il en tire des conclusions que l'on a combattues avec raison, suivant nous. Que dirait-on, en effet, à celui qui voudrait prouver, d'après la découverte de caractères mobiles qui servaient aux enfants, dans leurs jeux, à composer des syllabes et des mots, que les Romains ont connu l'imprimerie, et que la fameuse découverte du XV^e siècle n'est qu'une réminiscence d'un procédé antique? Pourquoi tiendrait-on un autre langage à l'égard de ceux qui, avec des données aussi incomplètes que celles qu'ils possèdent, prétendent établir une théorie démentie par les faits? Il y a une infinie distance entre savoir colorer le verre et l'employer à former des verrières peintes, comme il y a un intervalle immense entre l'usage des caractères ou lettres mobiles et l'invention de l'imprimerie. Nous connaissons depuis longtemps les curieuses découvertes mentionnées par M. Bâtissier, dans son *Histoire de l'art monumental ;* nous les avions avant lui sommairement consignées dans notre *Essai sur la peinture sur verre* (1). M. Emile Thibaud, dans un essai du même genre; M. Eméric David, particulièrement, les a longuement étudiées et commentées ; nous sommes cependant bien éloigné de leur attribuer toute la signification que certains auteurs leur accordent. Il nous semble que la part de l'antiquité sera toujours fort belle, quoiqu'on ne puisse pas lui tout donner.

Le verre fut employé à la confection des tableaux en mosaïque dès le I^er siècle de l'empire romain. Auparavant on employait à cet usage de petits cubes de marbre de diverses couleurs, ou de terre cuite et vernissée. Plus tard, les Grecs disposèrent leurs mosaïques de manière que les figures se détachaient sur un fond d'or; et cette pratique s'est conservée longtemps en Italie, au moyen âge. La feuille d'or était fixée au moyen de gomme, puis recouverte de verre pilé que l'on faisait fondre par l'action du feu. Ces mosaïques parurent en France de bonne heure, et s'y conservèrent longtemps. Saint Grégoire de Tours, saint Fortunat de Poitiers, et plusieurs autres écrivains ecclésiastiques en parlent fréquemment dans leurs ouvrages. On a découvert assez souvent des mosaïques de pavé, dans les plus anciennes églises de notre pays : c'est ainsi qu'on a trouvé de beaux fragments d'une mosaïque composée de cubes de marbre blanc, de terre rouge et de lave noirâtre d'Auvergne, sur l'emplacement de l'ancienne église de Saint-Martin, à Tours.

Quand on a voulu déterminer l'époque précise à laquelle les anciens surent fabriquer le verre en lames légères, pour en garnir leurs fenêtres, on s'est trouvé arrêté par d'inextricables difficultés. Malgré les découvertes modernes, on n'est guère plus avancé qu'au moment où Leviel essayait de résoudre ce difficile problème. A partir du IV^e siècle de l'ère chrétienne, les écrivains ecclésiastiques nous fournissent de nombreux textes où ressort évidemment l'emploi du verre aux fenêtres des églises et des habitations : saint Jean Chrysostome, saint Jérôme, Lactance, Prudence, célèbrent à l'envi l'effet merveilleux des verrières. Aux V^e et VI^e siècles, saint Grégoire de Tours, saint Fortunat, et plusieurs autres emploient, en parlant du verre, des expressions qui ne permettent guère de douter que les vitres ne fussent colorées. S'il pouvait rester le moindre doute à cet égard, il suffirait de citer quelques-uns des vers de Sidoine Apollinaire adressés à Hespérius, au sujet d'une église bâtie à Lyon, par saint Patient :

Intus lux micat, atque bracteatum
Sol sic sollicitatur ad lacunar,
Fulvo ut concolor erret in metallo.
Distinctum vario nitore marmor
Percurrit cameram, solum, fenestras
Ac sub versicoloribus figuris
Vernans herbida crusta sapphiratos
Flectit per prasinum vitrum lapillos.
Sid. Apoll., lib. II, epist. 10.

Ce passage, élégamment traduit par MM. Grégoire et Collombet, du moins quant aux vers qui se rapportent directement à notre sujet : « Sous des figures peintes, un enduit d'un vert printanier fait éclater des saphirs, sur des vitraux verdoyants, » avait été signalé par M. Boué, curé de Saint-Just de Lyon, dans le V^e volume du *Bulletin monumental*, dirigé par M. de Caumont. L'épître de Sidoine Apollinaire, relative à la basilique des Machabées, avait été remarquée du savant Mabillon, dans la *Liturgia gallicana ;* il en fait valoir tout l'intérêt en parlant de la forme, de la disposition et de la décoration des églises

(1) Archéologie chrétienne, 1841.

des Gaules, dans le cours du VIᵉ siècle. Cette pièce est un des plus précieux documents que nous possédions sur notre archéologie chrétienne, à cette époque reculée.

Nous n'avons pas intention de mettre en évidence tous les passages de nos auteurs ecclésiastiques antérieurs au XIᵉ siècle, où le verre et les vitraux sont mentionnés ; ce serait un travail fastidieux et inutile. Nous préférons étudier la part que prit le moyen âge dans la découverte elle-même du vitrail à légendes et à personnages. Quels qu'aient été les procédés des anciens dans l'art de colorer le verre et de fabriquer des émaux, il paraît certain que les artistes du moyen âge recomposèrent, de toutes pièces, un art dont les secrets étaient perdus. C'est du moins ce qui apparaît clairement de certains passages de la *Diversarum artium schedula* du moine Théophile. Rien ne trahit mieux l'inexpérience des peintres-verriers du XIIᵉ siècle que les aveux qu'ils font ingénument sur leur manière d'opérer. Ainsi, ils comptaient sur les incertitudes et, pour ainsi dire, sur les hasards heureux d'une recuisson longtemps prolongée pour obtenir différentes teintes du verre jaune ou pourpre (1). Pour l'exécution des émaux verts et bleus, ils recherchaient avidement les débris de mosaïques antiques : « On trouve, dit Théophile, dans les antiques édifices des païens, parmi les ouvrages de mosaïque, différentes espèces de verre, savoir : du blanc, du noir, du vert, du jaune, du saphir, du rouge, du pourpre ; il n'est pas transparent, mais opaque comme du marbre. Ce sont des espèces de petites pierres carrées, dont on fait des incrustations dans l'or, l'argent et le cuivre..... On trouve aussi divers petits vases de ces mêmes couleurs, qui sont recueillis par les Français, très-habiles dans ce travail. Ils fondent dans leurs fourneaux le saphir en y ajoutant un peu de verre clair et blanc, et ils fabriquent des feuilles de saphir précieuses et assez utiles dans les fenêtres. Ils en font autant du pourpre et du vert (2). »

Un autre fait, non moins curieux, vient établir le peu de popularité des procédés de coloration du verre, même à la fin du XIIᵉ siècle. Lorsque, à cette époque, l'abbé Suger voulut embellir son église de Saint-Denis de vitres en couleur, il fut obligé d'avoir recours au talent de maîtres-verriers de diverses nations : *Vitrearum novarum præclaram varietatem..... magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus* (3). S'il faut s'en rapporter à ce passage assez obscur, interprété dans le même sens par tous les anciens historiens de l'abbaye, les verriers persuadèrent à Suger que la belle coloration des vitres en bleu était due à un mélange de saphirs pulvérisés et incorporés au verre : *Inde quia magni constant, mirifico opere, sumptuque profuso, vitri vestiti, et saphirorum materia, tuitioni et refectioni eorum ministerialem magistrum..... constituimus* (1). Un examen récent de fragments des vitraux de Saint-Denis, appartenant à l'époque de l'abbé Suger, a fait justice de cette ruse, et prouvé que ces prétendus saphirs consistaient dans une couverte d'émail appliquée derrière le verre et coloré en bleu par le moyen du cobalt.

Il est manifeste, d'après cela, que les procédés de la peinture sur verre étaient loin d'être généralement connus sous le règne de Louis le Gros, et que les personnages les plus savants de ce siècle pouvaient être aisément trompés. Il paraît en ressortir que l'emploi des vitraux représentant des scènes historiques complètes ne doit pas être attribué au perfectionnement des procédés techniques et matériels, mais à une cause éminemment supérieure.

On a disserté longuement sur le point de savoir à quelle époque précise les peintres-verriers ne se contentèrent plus d'user de verres colorés pour en composer des mosaïques brillantes, mais abordèrent la représentation de la figure humaine, et reproduisirent des sujets historiques, des feuillages et divers motifs d'ornementation. Faut-il s'en rapporter au témoignage de Félibien, qui prétend que l'on commença par faire les premières lignes avec des couleurs à la détrempe, appliquées sur des verres teints dans la masse ? Quelques fragments ainsi peints, et découverts il y a peu de temps à la Sainte-Chapelle de Paris, viendraient en confirmation de son témoignage. Néanmoins on procéda autrement dès le principe, et on découvrit bientôt l'art de fixer des couleurs fusibles au feu du fourneau, pour dessiner les figures, les personnages et les ornements des vitraux. Les faits, douteux quant à l'époque, observés à la Sainte-Chapelle, ne sont nullement propres à infirmer d'autres faits très-positifs.

On a remarqué, avec beaucoup de raison, qu'il existe dans le développement des arts libéraux un point d'arrêt qui forme, durant de longs siècles, comme une limite infranchissable. Pendant longtemps des hommes, même d'un génie supérieur, explorent tout ce qui se trouve en deçà de la ligne extrême, et quand celle-ci est franchie, on est étonné et l'on en cherche vainement la raison dans une de ces mille petites causes qui ont agi cent fois inutilement. N'est-ce pas regarder les événements avec des yeux d'enfant ? Elevons nos regards plus haut, élevons en même temps notre intelligence, et peut-être comprendrons-nous comment la Providence, en gouvernant le monde, sus-

(1) Theoph., monach. et presb., *Div. art. schedula*, publié et traduit par M. le comte de l'Escalopier. — M. Robert Hendrie a publié en Angleterre un ms. de Théophile plus complet que ceux connus de M. le comte de l'Escalopier. L'édition anglaise contient quarante-trois chapitres nouveaux complétement inédits. *Voyez* à la fin de ce volume.

(2) Theoph. *ibid.*, lib. II, cap. 12, passage cité par M. l'abbé Texier de Limoges, dans son *Hist. de la peinture sur verre en Limousin.*

(3) Sugerii abbatis, *de Administrat. S. Dionys.*

(1) *Ibid.*

cite de temps en temps de ces hommes privilégiés que nous saluons du beau nom d'hommes de génie, pour reculer plus loin les bornes de nos connaissances.

Il est toutefois des découvertes que l'on ne saurait attribuer à un homme, ni à une nation : elles semblent appartenir à la société chrétienne du moyen âge. C'est ainsi que l'architecture de nos immortelles basiliques du XIIIe siècle n'a pas été trouvée un beau jour par un homme de génie dans une construction connue : elle a fleuri dans les terres chrétiennes avec une vigueur à peu près égale partout et en même temps. C'est ainsi que la peinture sur verre est née dans un siècle profondément imprégné du génie chrétien, sans que l'on puisse signaler le moment où elle a commencé.

Laissons ces antiquaires froids et sans convictions religieuses s'ébattre en mille dissertations contradictoires où ils s'efforcent de démontrer par des observations incomplètes, et d'après quelques faits de progrès matériel, que le grand art de la peinture sur verre a subi ses phases de développement sous l'influence de telle ou telle cause particulière. Laissons-les mesurer l'épaisseur des plombs, la largeur de chaque fragment de verre, le nombre des pièces qui entrent dans un panneau ; ils font, pour ainsi dire, l'anatomie de nos antiques verrières, espérant trouver la vie dans les organes flétris d'un cadavre. Pour comprendre le perfectionnement successif de l'art de la peinture vitrifiée, comme de la peinture murale, comme de tous les arts chrétiens, ne suffit-il pas de voir le développement et la pompe de nos grandes fêtes catholiques ? Chez les anciens, Grecs et Romains, les solennités du culte étaient extérieures ; le peuple se pressait en plein air autour des portiques des temples sans y pouvoir pénétrer ; quelques rares privilégiés approchaient de l'enceinte sacrée. Les chrétiens, au contraire, ont un Dieu qui se laisse approcher ; la foule est conviée à toutes les solennités comme à des fêtes de famille ; tout le monde, sans exception, entre dans l'église pour y adorer et prier. Les mystères d'un demi-jour convenaient à cette religion qui affranchit l'âme en la dégageant des vaines préoccupations de la terre, et la transporte dans les régions célestes. Si, à l'époque primitive, l'architecture de nos temples n'était pas embellie par les riches vitraux de couleur, elle établissait des fenêtres rares, petites et étroites. Le style romano-byzantin conserve le même esprit religieux, quoiqu'il ne possède pas les ressources que le style ogival aura en sa possession.

Au XIIIe siècle, en effet, les cathédrales et les abbatiales s'élancent vers le ciel, s'agrandissent, et montrent leurs voûtes légères soutenues sur des murailles transparentes. Ne dirait-on pas que l'enceinte est entièrement formée de larges fenêtres, pour permettre à l'œil d'aller contempler la profondeur du ciel, le séjour radieux de nos immortelles espérances ? L'art a voulu borner le regard, mais il a cherché à le fixer sur une image de choses invisibles qu'il ne voyait que dans la pensée et l'espérance. Le ciel est toujours visible aux fenêtres, avec son bleu si doux à l'œil, avec sa transparence éblouissante, et dans cette région lumineuse apparaissent les images de Dieu le Père, de Jésus-Christ, du Saint-Esprit et des saints, qui forment la cour du paradis.

On a dit, en employant une expression vulgaire, que le télescope faisait entrevoir au milieu des étoiles, et à des distances incommensurables, quelques astres pâles et lointains, en faisant une trouée dans le ciel. Ne pourrait-on pas appliquer plus justement ce mot aux belles verrières de nos basiliques, qui percent le ciel, pour ainsi dire, et nous y montrent des scènes de gloire, de charité, de splendeur, de bonheur et de paix, auxquelles chacun de nous aspire de toute la force de son âme ?

L'abbé Suger, en parlant des vitraux dont il faisait décorer son église, et des autres œuvres d'art dont il aimait à l'embellir, usait d'un mot qui résume admirablement bien l'esprit de l'Eglise : *De materialibus ad immaterialia excitans.* « L'art élève notre esprit des choses matérielles aux choses immatérielles. »

II.

Dans son *Histoire de la peinture*, Eméric David émet une opinion généralement adoptée par les antiquaires sur les commencements de la véritable peinture sur verre, celle qui admet des personnages dans ses compositions. Suivant ce savant écrivain, on pratiquait l'art de peindre sur verre, même avant le XIe siècle. Quoique les monuments gardent le plus profond silence sur les faits de cette haute antiquité, nous partageons pleinement l'opinion d'Eméric David. Nous avons vu dans la magnifique collection de M. Henri Gérente, que la mort a enlevé trop tôt aux arts, le dessin de plusieurs fragments de tableaux sur verre qui remontent pour le moins aux premières années du XIe siècle. Ce sont jusqu'à présent les spécimens les plus anciens que nous connaissions ; ils ont été retrouvés au milieu de verrières plus récentes. Pour en avoir quelque idée, il suffit de regarder les miniatures des manuscrits contemporains : c'est le même dessin, les mêmes poses, les mêmes draperies, la même expression.

Les passages de la *Diversarum artium schedula* dans lesquels le moine-artiste Théophile parle de la peinture sur verre, ont été très-bien compris et résumés par le même auteur. « Il ne faut pas croire cependant, dit M. E. David, que les artistes ne fussent parvenus au XIe siècle qu'à tracer des hachures en noir sur des verres de diverses couleurs. Ils peignaient également sur du verre teint et sur du verre sans couleur. Dans le premier cas, ils exprimaient les formes des corps par des traits et des hachures qui offraient tantôt des tons noirs ou bleuâtres, tantôt deux et jusqu'à

trois nuances de la teinte fondamentale. Dans le second, ils épargnaient convenablement le fond pour ménager des clairs, et ils formaient ensuite les traits et les hachures, ou avec des tons noirs, ou avec des nuances de la teinte principale, de même que dans l'opération précédente. Les couleurs étaient puisées dans des verres teints réduits en poudre avec des préparations métalliques, et elles s'incorporaient au feu avec la matière qui servait de support. » Dès le moment où écrivait le moine Théophile, c'est-à-dire au XII^e siècle, on connaissait la manière de peindre en émail sur les verres blancs ; il intitule même un des chapitres de son livre : *De la couleur avec laquelle on peint le verre.* On a généralement attribué l'art d'émailler le verre à une époque voisine de la Renaissance ; mais voilà que le témoignage positif d'un écrivain du moyen âge détruit cette opinion erronée. On pourrait encore trouver dans ce curieux ouvrage des indications relatives à d'autres branches de l'art, propres à rectifier certaines assertions fort hasardées : ainsi il y est question de la peinture à l'huile et de quelques autres procédés auxquels on a voulu reconnaître une origine moderne.

En parlant de la peinture sur verre et des tableaux vitrifiés, le moine Théophile ne semble pas la considérer comme une invention nouvelle. Il en fait connaître les divers procédés, suivant qu'il les avait appris, soit dans ses voyages, car il parle souvent de la manière d'opérer en France, en Allemagne, en Italie et en Espagne, soit dans son expérience personnelle. Quoiqu'il fasse mention de certaines recettes qui nous paraissent aujourd'hui à peu près impraticables, il donne constamment des preuves de connaissances étendues et approfondies sur les différentes branches de l'art qu'il cultivait.

Quoique la plupart des œuvres en verre du XII^e siècle aient malheureusement disparu, nous pouvons cependant nous en faire une juste idée par les beaux fragments qui nous en restent. Quelques-unes des verrières que l'abbé Suger avait fait exécuter pour Saint-Denis subsistent toujours ; on en retrouve encore à la cathédrale du Mans, à celle d'Angers et dans quelques autres rares édifices.

En considérant les anciennes verrières de Saint-Denis et de Saint-Julien du Mans, on se convainc promptement que les artistes du XII^e siècle avaient bien compris les ressources de la peinture sur verre et en avaient tiré le meilleur effet possible. Chaque verrière se présente comme une immense mosaïque transparente, où les couleurs sont distribuées d'une manière harmonieuse, sans ces contrastes heurtés si pénibles à l'œil. La lumière s'y décomposait comme dans un prisme, et se répandait dans la vaste enceinte de l'église en un jour demi-voilé, doux et mystérieux. On voit que le peintre-verrier ne néglige jamais l'effet de la décoration ; le vitrail n'est pas une œuvre à part dans l'édifice ; c'est un accessoire important qui fait valoir l'intention générale de l'architecte. La nature y est sacrifiée souvent à l'effet d'ensemble : on ne craint pas de représenter des formes architecturales voisines et même des formes identiques, comme des claveaux, des colonnes et leurs chapiteaux, avec des couleurs variées et totalement dissemblables. Qu'importe aux artistes de ce temps que dans un même panneau il y ait des portes rouges ou vertes, des murailles jaunes ou violettes, des toits bleus ou bruns, pourvu que le résultat soit irréprochable sous le rapport décoratif ? De loin les détails se perdent dans un ensemble éblouissant à la fois et doux au regard. Ajoutons qu'au XII^e siècle la teinte des verres n'a rien de trop éclatant, et cela en raison de leur épaisseur, de leur puissante coloration et des couvertes sagement distribuées sur les parties trop diaphanes.

Nous ne pouvons pas indiquer tous les caractères qui distinguent les vitraux du XII^e siècle des vitraux du XIII^e, et de ceux d'une date plus récente. Les fragments de vitres coloriées du XI^e siècle que nous avons entrevus offrent des personnages dont le corps est maigre, démesurément allongé, et dont la pose est fortement cambrée ; les vêtements sont adhérents aux membres, et les draperies, à la partie inférieure, ont leurs plis séparés par un point noir terminé en un ou deux crochets. Cette manière de peindre les vêtements donne aux figures un air étrange et un aspect sauvage. Au XII^e siècle, le dessinateur est plus habile : il couvre ses personnages de vêtements plus amples, tout en ménageant les plis, généralement peu nombreux et mal suivis. L'étude des verrières de Saint-Denis et du Mans, toutefois, démontre qu'il y eut une véritable transition entre les vitres du XII^e siècle et celles du XIII^e, non pas quant au système de décoration, mais quant au dessin et à la manière de grouper les personnages. Les ornements, en effet, quoique différents, pour la plupart, à ces deux grandes époques de la peinture vitrifiée, sont cependant distribués de la même façon et compris d'après les mêmes idées. Ce qui montre mieux encore que des principes identiques régnaient dans l'esprit des peintres-verriers au XII^e et au XIII^e siècle, c'est que dans la décoration on retrouve les mêmes motifs, sans aucune modification ni altération. Chose plus remarquable encore, les formes architecturales, dans les vitraux du XIII^e siècle appartiennent plutôt au XII^e siècle qu'au style ogival primitif : preuve convaincante que les traditions premières persistaient toujours et se transmettaient fidèlement dans les ateliers. N'est-ce pas ainsi qu'après le règne de saint Louis on retrouve fréquemment, sur les bordures des vitraux de la fin du XIII^e siècle et d'une partie du XIV^e, les fleurs de lis de France et les tours de Castille ? Ces signes héraldiques dans l'origine eurent une signification positive, comme les armoiries que nous voyons sur les vitres à la même époque, et par la

transmission des traditions artistiques et probablement des cartons anciens, les fleurs de lis et les tours ne représentent plus qu'un motif d'ornementation. C'est sans doute par une raison analogue que les pleins cintres, les colonnes ornées, les chapiteaux à feuillages fantastiques, les frontons abaissés, les moulures fortes du style romano-byzantin, dominent dans le vitrail, tandis que des formes différentes, des ogives fortement prononcées, des colonnes à fût simple ou annelé, à chapiteaux ornés de feuillages imités de la nature et à crochets recourbés, dominent dans toute la construction du XIII^e siècle. On ne saurait invoquer de preuves plus puissantes pour démontrer la persistance de l'influence exercée par un style sur celui qui lui succède, et qui reçoit en héritage de bons principes et de beaux modèles.

Nous ne nous arrêterons pas à faire l'exposé des procédés techniques usités au XIII^e siècle, comme au XII^e, pour la coloration du verre au fourneau de fabrique, pour la cuisson des verres colorés au pinceau ou émaillés, pour la composition des cartons, la division du travail et la mise en plomb; on trouve des détails de cette nature dans les ouvrages les plus élémentaires sur l'archéologie du moyen âge (1). Nous préférons exposer brièvement quelques considérations générales.

On a prétendu que les verrières du XIII^e siècle n'avaient qu'une importance minime dans l'histoire des arts chrétiens; qu'elles offraient simplement un moyen brillant de fermer les fenêtres et d'empêcher un jour trop éclatant de détruire l'harmonie des lignes dans l'œuvre de l'architecte; que les tableaux qui s'y développent n'ont aucun intérêt, ou un intérêt fort restreint dans l'iconographie, qui nous offre ses principaux modèles dans la statuaire et la sculpture des portails; enfin, qu'elles offraient, à peu près exclusivement, des modèles de décoration monumentale, sans mériter d'attirer l'attention plus que les systèmes décoratifs usités à toutes les époques artistiques et dans tous les temps. Il serait trop long de répondre à ces singulières allégations, qui sont encore aujourd'hui plus ou moins partagées par certains archéologues, même de ceux qui jouissent de quelque réputation. Nous ne saurions admettre, et tous les antiquaires chrétiens qui ont étudié cette partie des arts du moyen âge sont du même avis, que les magnifiques verrières qui font le plus pompeux ornement de nos cathédrales doivent être considérées seulement comme un moyen de clôture propre à ne laisser pénétrer sous les voûtes qu'un demi-jour favorable à l'effet des lignes architecturales. Les courtes réflexions que nous avons émises dans les pages précédentes nous dispensent de revenir sur le même sujet. Il est évident que les artistes chrétiens ne travaillaient pas à développer de hautes idées de symbolisme, les faits les plus saillants de la Bible et de l'Evangile, la vie de la sainte Vierge et des apôtres, les légendes des saints, uniquement pour que leurs splendides compositions flattassent l'œil du spectateur: il y a une pensée plus élevée pour inspirer leur génie et conduire leur pinceau. Le beau travail du P. Charles Cahier sur le vitrail qu'il a intitulé: *La Nouvelle Alliance*, dans la publication des verrières du XIII^e siècle de la cathédrale de Bourges, est la plus complète réfutation de cet étrange paradoxe. Nous pourrions apporter un nouvel argument en faveur de la thèse si éloquemment soutenue par les PP. Martin et Cahier en décrivant la verrière symbolique de la chapelle de la Sainte-Vierge à Tours. Nous ne nions pas, tant s'en faut, que les verrières en mosaïque et légendaires du XIII^e siècle produisent un magique effet de décoration: nous en avons fait souvent l'aveu, et nous en conviendrons toujours. Quand on regarde ces vitraux à grande distance, de manière à n'y pouvoir distinguer aucun des traits historiques, aucun personnage, on est encore frappé de la puissance de leur coloration, de l'harmonieuse distribution des couleurs, de l'ensemble de la composition. Ce n'est pas un des moindres mérites des peintres-verriers de ces siècles reculés, d'avoir si heureusement combiné les détails de leur composition, que le vitrail produise constamment un effet admirable, à quelque point de vue qu'on se place pour le regarder. Quand on le voit de près, l'attention est vivement sollicitée par les scènes qui s'y déploient dans un grand nombre de médaillons gracieusement posés au milieu des feuillages; quand on le voit de loin, le regard est fortement impressionné par le luxe des mille couleurs que nous offre la nature, mélangées avec tant d'adresse, que l'unité se retrouve toujours dans la variété. Les artistes du XV^e siècle furent très-habiles dans le dessin, quand on compare leurs tableaux à ceux du XII^e et du XIII^e siècle; mais peut-on établir la comparaison entre leurs œuvres et celles de leurs devanciers sous les autres rapports? Autant les vitraux du XIII^e siècle sont hauts en couleur, d'un ton chaud et harmonieux, autant les vitraux du XV^e siècle sont pâles, d'un ton froid et souvent discordant. Proclamons-le donc sans cesse, les verrières du XIII^e siècle doivent être rangées au nombre des œuvres les plus étonnantes du moyen âge: elles appellent l'attention de l'artiste, de l'antiquaire, de l'historien, du liturgiste et du théologien. Le symbolisme y trouve ses plus mystérieuses compositions; l'art y déploie ses plus riches trésors de verve, de poésie et d'enthousiasme; l'iconographie y contemple ses plus féconds modèles; l'archéologie y trouve une mine inépuisable de renseignements de tout genre.

Nous ne connaissons pas d'étude plus instructive pour l'antiquaire qui cultive le symbolisme et l'iconographie, que la comparaison des sujets sculptés aux portails et aux di-

(1) Voir *Archéologie chrétienne*, 4^e édit., chez Mame, à Tours.

verses parties d'une église avec ceux qui sont peints dans les verrières. On y reconnaît la marche de l'art, mieux peut-être que partout ailleurs, parce que le double système de décoration par la sculpture et la peinture recevait sa direction d'artistes différents. La même pensée repose au fond de chaque système, très-diversement interprétée, mais toujours reconnaissable sous une expression modifiée à l'infini.

Il nous semble, après avoir patiemment examiné de nombreux vitraux et les plus célèbres portails des cathédrales de France, tels que Chartres, Bourges, Amiens, Reims, Paris, qu'on se ferait une étrange illusion si, comme l'ont avancé quelques auteurs, on s'imaginait que les arts du dessin, dans leur application à la représentation humaine, étaient dans une complète enfance au XIIIe siècle. Il y a certaines statues, à Chartres, par exemple, où les formes sont très-correctes : on y remarque une grande perfection de dessin, une pose charmante, des airs de tête naturels et gracieux, des draperies simples, nobles et bien ajustées, une expression heureuse, un caractère distingué, un style large, une facture libre et bien sentie. Ces œuvres irréprochables ne sont pas communes ; où trouve-t-on si communément les chefs-d'œuvre ? Les vitraux nous présentent également, dans certaines compositions, des groupes entiers où la critique la plus sévère et le goût le plus épuré n'ont rien à reprendre. Distribution des personnages, mouvement des figures, élégance des draperies, tout est sagement combiné : les accessoires, employés avec réserve, sont combinés de manière à faire valoir convenablement la mise en scène générale. S'il est rare de rencontrer beaucoup de groupes entiers où l'exécution réponde au but que l'artiste se propose d'atteindre, il arrive beaucoup plus souvent qu'on ne le pense vulgairement de trouver des figures isolées remarquables par les qualités que nous venons d'énumérer. On a essayé de tourner en ridicule la forme de certaines figures exécutées avec naïveté dans nos vieilles verrières; de quoi ne se moquent pas certains esprits étroits et frivoles? Mais un examen plus attentif et plus impartial n'a pas tardé à faire découvrir des formes charmantes, fines, délicates, correctes, aussi belles que ce que nos artistes les plus éminents peuvent produire de plus parfait; malheureusement on a peine à se débarrasser des préjugés : il est plus commode de blâmer que d'étudier; on a commencé par critiquer amèrement des objets que l'on ignorait, en s'appuyant sur des jugements antérieurs complétement erronés; aujourd'hui l'heure de la réhabilitation a sonné pour l'œuvre du moyen âge.

Prétendre que toutes les œuvres créées et exécutées par le moyen âge sont également parfaites, serait, en sens opposé, tomber dans le même défaut que nous combattons. C'est aux artistes studieux, après avoir longuement médité l'archéologie, à discerner le bon du mauvais, à faire la part de la timidité, et du manque de ressources, de la négligence et de l'incorrection. Ne sont-ce pas là les seuls principes qui doivent actuellement diriger les artistes dans la reproduction des verrières du XIIIe siècle? Agir autrement, ne serait-ce pas volontairement renoncer au progrès qui s'est accompli dans certaines branches de l'art ? Aussi, les artistes qui aspirent à orner nos églises de vitraux dignes de nos belles verrières antiques, comme les Lobin de Tours, les Maréchal de Metz, les Lusson du Mans, ont admirablement compris qu'il fallait s'inspirer aux sources pures du moyen âge, conserver le style d'autrefois, s'astreindre aux bonnes traditions archéologiques, tout en gardant son originalité propre et en demeurant l'homme de son siècle.

Nous parlerions autrement s'il s'agissait d'une simple restauration d'un vitrage ancien : il est incontestable que le peintre-verrier du XIXe siècle doit suivre pas à pas, imiter, que dis-je, copier son modèle. Il serait, en effet, souverainement déraisonnable de rompre l'unité, l'harmonie, le ton général du travail primitif par des reprises discordantes, quelque belles d'ailleurs qu'on les suppose.

On peut rattacher sans peine ce que nous venons de dire à l'étude des types consacrés en iconographie. C'est aux époques hiératiques qu'on les observe dans toute leur pureté, alors qu'aucun élément étranger n'est venu troubler les traditions primitives. Le dépérissement de l'art chrétien ne saurait être attribué à une autre cause qu'à la décadence des sévères et saintes règles laissées à ce sujet par l'antiquité ecclésiastique. Comment l'art religieux n'eût-il pas fait un triste naufrage, quand on abandonna les types sacrés pour se lancer à la poursuite d'un ignoble naturalisme, que l'on prônait comme le suprême triomphe de l'art humain ? N'est-ce pas par une conséquence nécessaire de cette déplorable apostasie, que nous voyons encore tous les jours de nos propres yeux de si révoltantes images des sujets les plus vénérables, les plus sacrés ? Ah! ce n'est pas ainsi qu'en agissaient les humbles et fervents artistes qui se consacraient à la décoration de nos monuments, de nos sanctuaires, de nos autels : ils respectaient avant tout les types hiératiques adoptés par l'Eglise dans la représentation de Jésus-Christ, de la sainte Vierge, des apôtres et des saints. Ce n'est que depuis l'époque dite de la Renaissance que nos yeux sont attristés en regardant ces profanes tableaux où ils ne reconnaissent plus l'auguste visage du Sauveur, la figure modeste de la plus pure des vierges, la physionomie pensive et recueillie des apôtres, des martyrs, des vierges, des évêques et des confesseurs.

Dans toutes nos verrières, les types sont scrupuleusement reproduits d'après les mêmes données. Ce serait une erreur, cependant, d'en inférer que les mêmes cartons ont servi à l'exécution d'un grand nombre de vitraux, disséminés dans de lointains édi-

fices. On a observé, et cette remarque est fort intéressante, que dans aucune de nos cathédrales où des vitres antiques sont conservées on ne retrouve de verrières identiquement semblables. Les mêmes légendes y sont représentées, c'est vrai, mais avec des circonstances différentes, des détails particuliers, un style même un peu modifié, et des motifs extrêmement variés. N'est-ce pas là une nouvelle preuve de l'intarissable fécondité du XIIIe siècle, fécondité qui est le vrai cachet des siècles éminemment artistiques?

III.

Nous devons indiquer brièvement les caractères des vitraux peints aux trois époques principales du style ogival.

Pour ceux du XII[e] et du XIII[e] siècle, nous en avons parlé suffisamment dans notre article précédent, ainsi qu'à l'article VITRAUX A LÉGENDES. *Voy.* LÉGENDE.

Au XIV[e] siècle, une grande révolution s'opéra dans la peinture sur verre. Déjà Florence avait vu naître Cimabué, le restaurateur de la peinture en Italie. Les élèves de ce peintre célèbre répandirent partout les principes du dessin plus correct et mieux en rapport avec la nature. Le dessin, ainsi restauré, exerça une grande influence sur l'art de la peinture sur verre. On commença à faire des applications du clair-obscur, des ombres et du reflet dans les membres et les grandes draperies. Les vitraux offrirent encore des médaillons sur des fonds de mosaïque, mais les sujets y furent parfois mieux disposés, quelquefois aussi moins bien traités qu'au XIII[e] siècle. Les grandes figures isolées commencèrent aussi à prévaloir. Ces figures colossales furent entourées d'une simple frise, qui suivait tout le panneau; elles étaient appuyées sur des piédestaux en forme de balustres, où l'on trouve écrit souvent soit le nom du personnage, soit celui du donateur, soit un passage de l'Ecriture. Au-dessus de la tête, on dessinait une espèce de trèfle au simple trait rouge ou blanc, suivant la couleur générale du fond. Vers le milieu du XIV[e] siècle, on imita sur le verre quelques détails de l'architecture ogivale : ce fut d'abord une flèche en verres de couleur, très-surbaissée, se rapprochant plus du fronton romano-byzantin que du clocheton ogival. Cette flèche est ornée, comme celles en pierre, de feuilles grimpantes.

Les amortissements des grandes fenêtres, dans leur partie cintrée, qui auparavant n'étaient remplis que de verre nu de différentes couleurs, sans autre ordre que celui des vides que formait l'ordonnance de la pierre, commencèrent à être ornés de têtes de chérubins, de corps ailés de séraphins, ou de fleurons d'une certaine étendue. On vit s'accroître de jour en jour l'usage de représenter au pied des images des saints les portraits des fondateurs des églises ou des donateurs des vitraux : on y voit aussi fréquemment leurs armoiries.

Au XIV[e] siècle, vers la fin, on fit la découverte et l'application des émaux colorés. C'était un pas immense qui devait amener bientôt une transformation dans l'art de peindre sur verre.

Charles V fut un protecteur zélé de la peinture sur verre. Il accorda des priviléges considérables aux peintres-verriers, et leur fit exécuter de nombreux travaux, soit pour les églises, soit pour les maisons royales. Ses successeurs héritèrent de ses bonnes dispositions, et dès lors les artistes les plus distingués ne dédaignèrent pas de dessiner des cartons pour les vitraux.

Au XV[e] siècle, les tableaux sur verre sont dessinés avec la plus grande délicatesse, et l'on remarque de notables progrès dans la composition. Les artistes soignèrent tous les détails avec un soin minutieux, sans avoir égard à la perspective, par un défaut commun à tous les tableaux du temps. Le cadre des personnages ou des tableaux est ordinairement très-riche, et formé de dessins d'architecture avec des guirlandes et des feuillages.

Le progrès dans l'art du dessin se continue au XVI[e] siècle. Raphaël avait communiqué une impulsion immense, et quoi qu'on puisse dire en faveur des anciens maîtres qui l'ont précédé, qui l'ont peut-être surpassé en quelques points et sous quelques rapports, en fait d'art chrétien, il n'est pas moins vrai de dire que ses œuvres eurent une réputation prodigieuse, et par conséquent exercèrent la plus puissante influence. La peinture sur verre le disputa à la peinture à l'huile par le fini du trait, la fraîcheur du coloris, le charme des demi-teintes, la finesse des contours, l'harmonie des couleurs, l'illusion de l'optique. Mais il faut l'avouer, la peinture sur verre au XV[e] et au XVI[e] siècle a perdu de sa puissance d'effet. Les mosaïques du XIII[e] siècle, d'un ton vigoureux, l'emportent sur les charmants tableaux du XVI[e], qui pâlissent de loin.

IV.

Ceux qui voudront avoir des connaissances plus étendues sur les vitraux peints consulteront les ouvrages suivants : *Monographie de la cathédrale de Bourges*, Vitraux du XIII[e] siècle, par les PP. A. Martin et Ch. Cahier; *Verrières du chœur de l'église métropolitaine de Tours*, par MM. les chanoines Bourassé et Manceau; *Vitraux de la cathédrale de Tournay*, par MM. Capronnier, Descamps et Le Maistre d'Anstaing; *Considérations sur les vitraux anciens et modernes*, par M. E. Thibaud; *Histoire de la peinture sur verre*, par M. de Lasteyrie; *Histoire de la peinture sur verre*, par M. Winston (en anglais); *Manuel de la peinture sur verre*, par M. Reboulleau.

VIVE ARÊTE. — Une *vive arête*, c'est une arête taillée nettement. Ainsi, les nervures prismatiques du style ogival flamboyant sont taillées avec beaucoup de netteté, et les arêtes en sont très-vives. Le profil en est fort compliqué.

VOILES. — Relativement aux voiles qui

fermaient l'entrée des églises et le sanctuaire, nous ne pouvons donner de meilleurs renseignements qu'en transcrivant ici une note du P. Lebrun à son édition des œuvres de saint Paulin. *Voy.* Courtines et Rideaux.

« Solemne olim fuit vela liminum foribus appendere. Paulinus, *Nat.* vi :

. . . . . Qui pulchra tegendis
Vela ferant foribus.

Imo tota templi facies cum portis ornata erat. Machabæorum I, cap. iv : *Et ornaverunt faciem templi coronis aureis, et scutulis, et dedicaverunt portas et pastophoria, et imposuerunt eis januas.* Crebra velorum ante regias seu majores templi portas mentio apud Anastasium Bibliothecarium in Leone III de templo sancti Petri : « Fecit vela alba holoserica majora tria, quæ pendent ante regias in introitu. » Idem ibidem de templo sanctæ Mariæ ad Præsepe : « Fecit velum aliud majus album, quod pendet ante regias majores in introitu. » Ibidem de templo B. Mariæ : « Fecit super ipsas regias velum modicum fundatum, etc., et alia Tyria super regias majores in ingressu basilicæ cum periclysi de fundato. » Item : « velum rubeum, quod pendet ante regias majores. »

« Non in limine tantum erant vela, sed et ante sacrarium. Sic olim in templo Salomonis erat velum ante Sancta sanctorum, II Paralip. iii ; Josephus, lib. viii *Antiq.*, cap. 2, *Velum adyti,* de quo Paulinus, carmine 15 :

Tunc et discusso nudata altaria velo
Amisere sacri relligionem adyti.

« Clemens, si forte, epist. 2 ad Jacobum : « Cura sit ostiariis, ne quis negligens aut ignarus ad velum januæ domus Domini manus incondite tergat, quia velum atrii domus Domini sanctum est. » Hieronymus, epist. 3, ad Heliodorum : « Nepotianus erat sollicitus, si niteret altare, si parietes absque fuligine, si janitor creber in porta, vela semper in ostiis, si vasa loculenta. »

« In altaribus quoque vela erant et pallæ. Mach. I, cap. iv, v. 51 : *Et posuerunt super mensam seu altare panes, et appenderunt velamina.* Clemens Romanus, uti vulgo profertur, epistola 2 ad Jacobum : « Pallæ altaris solæ in ea pelvi laventur. » Theodoretus, lib. i *Histor.* cap. 31 : « Ornabatur autem et divinum altare regiis velis et donariis aureis gemmatis. » Fortunatus, lib. ii, carmine 3, de oratorio crucis apud Turones per Gregorium Turonensem excitato :

Denique sancta cruci hæc templa Gregorius offert,
Dum pallas coperit signa gerendo crucis ;

id est, dum pallas cruce insignitas cooperit, quod ex mente ejus est, dum altare pallis cruce insignitis cooperit, quæ *pallas* mox *velæ* vocat.

Atque aicata cruci condita vela placent.

Anastasius in Stephano IV : « Super altare in ecclesiæ sancti Laurentii coopertorium fecit, et inter columnas altaris dextra lævaque vela alba. » Item : « In circuitu altaris fecit tetravela octo, quatuor ex albis, quatuor ex coccino. » Concilium Toletanum xii, cap. 7 : « Qui insana temeritate abrepti altaria nudantes, sacratis vestibus exuunt. »

« Vela templorum sæpius sanctorum imaginibus erant insignita, maxime eorum quibus offerebantur. Evodius, lib. ii, cap. 4, *de Miraculis sancti Stephani,* meminit veli divinitus oblati cum imagine sancti Stephani crucem gestantis, et draconem pede calcantis, quod ad memoriam sancti Stephani suspensum est. »

VOLUMEN. — Ce mot correspond au mot français *livre,* et signifie un *rouleau,* du latin *volvere,* parce que les anciens écrivaient sur des peaux, des papyrus, etc., en longues bandes, qu'ils roulaient ensuite autour d'un bâton. On trouve fréquemment la figure de Notre-Seigneur dans les Catacombes, ayant en main un *volumen,* ou ayant à ses pieds un petit coffret où l'on en voit plusieurs, placés suivant la coutume ordinaire.

VOLUTE. — On donne le nom de *volute* à tout ornement ou partie d'ornement qui s'enroule en spirale sur lui-même. La volute entre dans la décoration des chapiteaux ionique, corinthien et composite. Elle sert aussi d'ornement au modillon et à la console. Le centre de l'enroulement, ordinairement rempli par un petit fleuron ou rosette, s'appelle *œil* de la volute, et sa cannelure se nomme *canal.*

Les volutes n'existent guère dans l'architecture du moyen âge, à moins que l'on ne regarde les feuilles recourbées en *crochet* comme des espèces de volutes.

Dans certains édifices romano-byzantins, comme à l'Abbaye-aux-Dames, à Caen, il y a des volutes formées par des cornes de bélier. Ne devrait-on pas trouver dans ces cornes de bélier l'origine véritable de la volute?

VOUSSOIR. — *Voussoir* est synonyme de Claveau (*Voy.* ce mot). On appelle ainsi toute pierre cunéiforme qui entre dans la construction d'un arc ou d'une voûte.

VOUSSURE. — La voussure est l'intrados décoré de figures de ces grands arcs qui couronnent les portes d'église. A partir du xii^e siècle, les voussures des portails principaux furent chargés de statues et de statuettes, et cette coutume n'a pas cessé d'être en usage jusqu'au xvi^e siècle.

VOUTE. — La construction des voûtes appareillées constitue une des principales découvertes de l'art de bâtir, et l'on peut dire que les progrès de cet art se peuvent surtout constater par le perfectionnement apporté dans la manière et les procédés de cette construction. On y trouve, en effet, tous les genres de difficulté que peut présenter à l'architecte la science si compliquée de l'art de bâtir, et mille problèmes que connaissent ceux-là seulement qui ont étudié la question au point de vue pratique. Les architectes versés dans l'étude des monuments religieux du moyen âge savent par quelles phases a successivement passé la science pratique de l'érection des arcs et des voûtes. D'abord

lourdes et grossières, et ne recouvrant que d'étroits espaces, comme les absides, elles ne se développèrent qu'au XI^e siècle. Mais alors la forme de la voûte en plein cintre leur occasionna de nombreuses déceptions. Cette espèce de voûte, élevée au-dessus d'une large nef, pèse considérablement sur ses points d'appui, et les pousse au vide, vers leur sommet. Beaucoup d'églises romano-byzantines de la seconde époque ont ainsi perdu leurs voûtes, qui n'ont pas tardé à s'écrouler sous le poids de leur masse et par l'écartement des murailles. L'expérience éclaira. On bâtissait des voûtes d'arête dès le commencement du XI^e siècle : il y en a de cette forme sur les bas-côtés de la region absidale de l'église de Preuilly et de celle de Saint-Étienne de Nevers. Dans ces mêmes églises, les voûtes des collatéraux de la nef majeure sont en quart de cercle dont le sommet vient s'appuyer en arc-boutant sur la muraille du grand comble. C'était un progrès, et on y découvre une préoccupation de solidité qui montre que les constructeurs comprenaient la pesanteur considérable de la voûte en berceau. Bientôt, à la fin de ce même XI^e siècle et au commencement du XII^e surtout, on fit un pas immense dans l'art de bâtir les voûtes : on établit des arcs-doubleaux d'une grande force et des nervures en *croisées d'ogives*. Le problème était résolu, et à part certaines améliorations de détail qui eurent lieu plus tard et successivement, le système de la construction des voûtes était généralisé, c'est-à-dire, qu'il avait ses principes, ses règles, ses procédés, sa théorie, en un mot. Beaucoup d'églises du XII^e siècle ont été conservées jusqu'à nos jours, et leurs voûtes sont dans un état surprenant de conservation. Qu'on examine les voûtes savantes élevées au milieu du XII^e siècle, et qu'on dise si les savants et ingénieux *maîtres-maçons* qui les ont bâties ne connaissaient pas tous les secrets de cette délicate et importante partie de la science de la construction? Y a-t-il rien de plus élégant et de plus solide à la fois que les voûtes de Saint-Maurice d'Angers, de la salle de l'hôpital Saint-Jean à Poitiers, de l'église de Saint-Maurice de Chinon, au diocèse de Tours? Tous ces édifices furent élevés, dans leurs parties les plus remarquables, au milieu même du XII^e siècle. Au XIII^e siècle, les voûtes s'élevèrent à une hauteur considérable. Pour éviter les inconvénients de la poussée, quoique le poids des voûtes fût habilement réparti sur les piliers et colonnes, par le moyen des arcs-doubleaux et des croisées d'ogives, on construisit à l'extérieur des contre-forts et des arcs-boutants, qui vinrent s'appuyer précisément à l'endroit où la poussée pouvait avoir lieu et où il y avait à craindre quelque écartement. *Voy.* ARC-BOUTANT, CONTRE-FORT.

Au XV^e siècle, les nervures des voûtes se compliquèrent considérablement, non pas pour le besoin de la construction, mais pour l'ornementation. Les Anglais ont construit, sous ce rapport, de vrais chefs-d'œuvre, comme la chapelle de Windsor, la chapelle du collége du Roi, à Cambridge, et diverses parties accessoires dans plusieurs grandes cathédrales. *Voy.* CATHÉDRALES, SALLES CAPITULAIRES, CLOITRES. Nous avons parlé déjà des voûtes avec quelques détails aux articles où sont indiqués les caractères archéologiques des diverses périodes architectoniques.

Nous devons maintenant faire connaître les différentes espèces de voûtes.

Les premières voûtes que l'on connaisse sont celles qui existent dans les monuments égyptiens. L'origine de ces voûtes est simplement une portion de sphère creusée dans le rocher ou dans un bloc de pierre qui recouvre des espèces de petites chapelles ou petits temples. D'autres voûtes sont faites avec plusieurs pierres posées les unes sur les autres en encorbellement, c'est-à-dire de manière que l'extrémité de chaque pierre dépasse celle sur laquelle elle est posée. Ces pierres restaient quelquefois entièrement brutes ; parfois l'extrémité en encorbellement était taillée, de sorte que l'ensemble de la voûte était en plein cintre ou en ellipse, ou affectait toute autre forme circulaire. On conçoit que les voûtes de ce genre ne pouvaient pas avoir une grande portée : le système de construction s'y opposait. Le monument connu des antiquaires sous le nom de *tombeau d'Atrée* est un des plus curieux, en ce genre, que l'antiquité grecque nous ait légués. Mais les Etrusques et les Romains passent, avec raison, pour avoir construit les premiers, des arcs et des voûtes appareillés. Vitruve nous apprend que les Latins appelaient les voûtes *fornicationes* et *concamerationes*. Chez les Grecs, elles étaient désignées sous le nom de ἄψις, ψάλις, πυ-ρθεῖσα, καμάρα, οἶκος κεκαμάρμενος, στέγη καμαρωτή, στέγη περιφερής.

Les *maîtresses voûtes* sont les principales voûtes d'une église.

Une *petite voûte* est celle qui ne couvre qu'un passage, une porte, une rampe, ou toute autre partie de petite dimension.

Une *voûte double* est celle qui est construite au-dessus d'une autre, pour raccorder la décoration intérieure avec l'extérieure, ou pour tout autre but que se propose l'architecture : telle est celle du dôme des Invalides à Paris, et de Saint-Pierre à Rome.

On appelle *voûte cylindrique* ou *annulaire*, celle dont la douelle a le contour de la surface d'un cylindre ou d'un anneau, ou en demi-cercle, et qu'on appelle aussi quelquefois *voûte en berceau*, ou *berceau droit*, ou *voûte en plein cintre*

Une *voûte conique* est celle dont la douelle a la forme de la surface d'un cône, et que les ouvriers appellent *voûte en canonnière* et *trompe*.

Une *voûte hélicoïde* ou *en vis* est celle qui est cylindrique ou annulaire, mais dont l'axe s'élève en tournant autour du noyau.

On désigne sous le nom de *voûtes mixtes* ou *irrégulières*, celles qui tiennent des es-

pèces précédentes, auxquelles il faut toujours les rapporter; telles sont les voûtes connues sous les noms de *voûte biaise, voûte en limaçon, voûte rampante, voûte de cloître, voûte d'arête*, etc.

Une *voûte sphérique* est celle qui est circulaire par son plan et son profil, et que les ouvriers appellent *cul-de-four*.

Une *voûte biaise* est celle dont les murs ne sont pas d'équerre avec la face.

Une *voûte en limaçon* est toute voûte sphérique ou elliptique, surbaissée ou surmontée, dont les assises ne sont pas posées de niveau, mais en spirale.

La *voûte rampante* est celle qui est inclinée à l'horizon: telles sont celles qui suivent la pente d'un escalier.

Une *voûte en arc de cloître* est celle qui est formée par quatre portions de cercle dont les angles sont rentrants; on l'appelle aussi *voûte d'angle*.

On appelle *voûte d'arête* celle qui est formée par la rencontre de deux berceaux qui se croisent.

Une *voûte en cul-de-four* ou *calotte* est celle dont le plan et le profil sont circulaires.

Une *voûte en plein cintre* est celle dont la courbure est toujours en demi-cercle, ou une portion du cercle.

Une *voûte surbaissée* ou *elliptique*, ou en *anse de panier*, est celle dont la courbure est une portion d'ellipse.

Une *voûte surmontée* est celle qui a plus de hauteur que le demi-cercle.

On appelle *voûte d'ogive* celle qui est formée d'arcs de cercle qui se coupent; elle est composée de différentes nervures, qu'on appelle *formeret, arc-doubleau, croisée d'ogive, lierne, tierceron, pendentif*. Voy. Nervures.

Une *voûte à compartiments* est celle dont la douelle est enrichie de sculptures ou de peintures.

X

XYLOIDIQUE. — Après tant d'autres auteurs, M. Amaury Duval propose une explication nouvelle de l'origine du style ogival. Suivant lui, l'architecture chrétienne devrait être appelée, non pas gothique, mais *xyloïdique*, attendu que les monuments qui en sont l'expression « ne sont rien que la copie des anciennes églises, primitivement construites en bois. »

Z

ZIGZAG. — Le *zigzag* est un ornement courant très-usité dans les édifices de la période romano-byzantine. On dit *chevron* plus convenablement que Zigzag (*Voy.* ce mot). Lorsque ces ornements sont disposés de sorte que le sommet d'un chevron est opposé au sommet d'un autre chevron, on dit qu'ils sont *contre-chevronnés*.

ZODIAQUE. — Sur les pieds-droits du portail de quelques églises du XIIe et du XIIIe siècle, on voit sculptés les signes du zodiaque.

Nous avons déjà parlé de ce sujet assez longuement. *Voy.* Allégorie.

ZOOLOGIE MYSTIQUE. (*Voy.* Animaux symboliques, Tétramorphe.)

Il suffit d'ouvrir nos livres saints pour nous convaincre que les auteurs sacrés se sont souvent servis des animaux comme symboles des vertus ou des vices. Le Sage engage à jeter les yeux sur la prévoyante fourmi; David demande les ailes de la colombe, afin de s'envoler jusque dans le sein de Dieu et de s'y reposer. Pour indiquer au juste qu'il n'a rien à craindre de la ruse ni de la force de ses ennemis, il lui annonce qu'il marchera sur l'aspic et le basilic, et qu'il écrasera le lion et le dragon. Isaïe, voulant exprimer la douceur et la patience du Sauveur, le représente comme un agneau qui n'ouvre pas la bouche pour se plaindre devant celui qui lui enlève sa toison. L'Evangile consacre les mêmes symboles. Jésus-Christ recommande à ses disciples la prudence du serpent et la simplicité de la colombe; il leur déclare qu'il les envoie comme des agneaux au milieu des loups, et quand il nous parle de sa tendresse, il la compare à celle de la poule inquiète qui veut réunir ses poussins sous ses ailes.

Consultons les saints Pères: Tertullien, saint Basile, saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire, et en général tous ceux qui ont écrit sur les œuvres de la création admettent les mêmes symboles et les développent, non point d'une manière arbitraire, mais d'après des règles déterminées. « Je connais les lois des allégories, dit saint Basile, en exposant le symbolisme animal; ce n'est pas moi qui les ai établies, mais je parle d'après ceux qui nous les ont transmises après les avoir méditées: *Novi leges allegoriarum, et si non a me inventas, ab aliis tamen elaboratas teneo.* » (S. Basil., *Hexamer.* hom. 9.)

Dans le grand livre de la nature, commenté par les Pères, les chrétiens purent reconnaître non-seulement les admirables perfections du Créateur, mais encore les vertus qu'ils avaient à pratiquer pour lui être agréables. La prévoyance de l'abeille et de la fourmi, la soumission du chameau, la sobriété de l'âne, l'hospitalité exercée par la corneille, la piété filiale de la cigogne, la reconnaissance et la fidélité du chien, la vigilance de l'oie et du coq, la confiance de l'alcyon, l'humble travail du bœuf, la discipline de la grue, la douceur et la patience de

l'agneau, l'innocence, la candeur et la simplicité de la colombe, la vigilance maternelle du rossignol, la force de l'éléphant, le courage du lion, l'amour généreux qu'éprouvent pour leurs petits l'hirondelle, la poule, l'ours et le tigre lui-même, furent pour l'âme fidèle de continuels sujets de méditation.

Le cerf, emblème de l'amitié constante, et qui se réfugie sur les montagnes élevées, ***montes excelsi cervis***, pour éviter les traits du chasseur, apprit au chrétien à élever, dans les dangers, ses pensées vers le ciel.

Le phénix, qui renaît de ses cendres, et le paon, qui se revêt de plumes nouvelles, furent les emblèmes de la résurrection et de l'immortalité : ***Florebit enim sicut phœnix, id est de morte.*** (Tertull. *de Resurrect.*)

L'aigle, qui va porter son nid sur les lieux les plus élevés, et qui établit sa demeure dans les rochers, fut le symbole de la vie contemplative que les orages de ce monde ne sauraient troubler. (S. Grég. *Moral.* lib. XXXI, cap. 22.)

On pourra consulter, sur la zoologie mystique, l'*Iconographie chrétienne* de M. l'abbé Crosnier, chap. 32; — un article intitulé : *Quelques points de zoologie mystique*, par l'abbé Cahier, et inséré dans les *Annales de Philosophie chrétienne*, 3ᵉ série, tom. VII, pag. 119; — un travail très-remarquable de madame Félicie d'Ayzac, intitulé : *Mémoire sur trente-deux statues symboliques observées dans la partie haute des tourelles de Saint-Denis*; — des extraits des *Bestiaires* du moyen âge et de curieuses figures gravées dans les *Mélanges d'histoire et d'archéologie*, tom. II.

FIN DU DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

Appendices.

I.

RÉSUMÉ DES CARACTÈRES ARCHITECTONIQUES,

OU

PETIT COURS D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE,

APPLIQUÉ SURTOUT A L'ARCHÉOLOGIE DES ÉGLISES.

INTRODUCTION.

Suivant l'institution primitive, Dieu ne devait pas avoir dans l'univers d'autre temple que celui que ses propres mains avaient construit et orné si magnifiquement, c'est-à-dire, le monde lui-même, avec ses merveilles. L'homme, pur et innocent, en devait être le prêtre, et il était chargé d'offrir au Créateur l'hommage intelligent de la nature entière. Ce temple, assurément, était bien digne de Celui qui devait y être adoré, ou du moins dans notre faiblesse nous ne saurions rien concevoir de plus solennel ; les proportions ne diminuent pas l'idée que nous devons avoir de sa suprême grandeur, et la richesse des ornements ne permet pas à l'âme de tomber dans une froide indifférence. Quel temple, en effet, que celui qui a pour aire la terre tapissée de fleurs et de verdure, pour colonnes les montagnes chargées de forêts sombres, pour voûte le firmament azuré, pour flambeaux les astres du ciel !

Mais quand le péché eut forcé Dieu à briser lui-même les plus beaux ornements de son œuvre, quand l'homme surtout eut subi les effets de sa dégradation, alors s'opéra dans la nature un changement déplorable. L'intelligence et le cœur de l'homme s'éprirent pour les choses sensibles, et la vue des objets de la nature, bien loin de porter sa pensée et ses affections vers l'Auteur de l'univers, ne servit qu'à donner un nouvel aliment à ses convoitises terrestres. Ce fut alors que les hommes pieux, fidèles à rendre à Dieu le culte qui lui est dû, sentirent la nécessité de séparer de l'espace universel un espace particulier qu'ils sanctifièrent et où ils appelèrent les bénédictions du ciel. Cette tentative était-elle sacrilége aux yeux de Celui que *le ciel et l'univers ne sauraient contenir, qui appuie ses pieds sur la terre comme sur un escabeau, et qui de sa substance remplit l'immensité?* Non, Dieu approuva cet acte, et lui-même il donna plus tard le plan

du premier sanctuaire qui fut consacré par les Israélites à l'exercice de son culte.

Ce premier sanctuaire, dont le nom est demeuré en vénération chez les juifs et les peuples chrétiens, fut le tabernacle. Chez les uns, comme chez les autres, c'est le *tabernacle d'alliance ;* chez les Israélites il renfermait les tables de la loi, la manne et l'arche sacrée ; chez les chrétiens il contient l'eucharistie, ce pain descendu des cieux, gage de la loi de grâce. Le tabernacle hébraïque n'était pas un temple proprement dit; il était portatif, parce que la nation juive n'avait pas encore de demeure permanente. Plus tard, après de longues années de gloire et d'épreuves, mais toujours de bénédiction, le peuple choisi, sous la direction de Salomon, construisit un temple d'une incomparable beauté, la merveille de l'Orient et l'honneur de la nation. Dieu daigna montrer encore qu'il approuvait cette innovation pieuse en remplissant de sa gloire le temple de Jérusalem, le jour même où il reçut une solennelle dédicace. Ce temple, consacré d'une manière si éclatante, témoin de tant de prodiges, fut longtemps le seul lieu de la terre vraiment saint et béni, le seul où Dieu reçût des honneurs dignes de sa souveraine majesté, le seul où l'on pouvait plus spécialement recueillir les fruits admirables de la grâce et du salut.

Enfin brillèrent sur le monde ces jours de bénédiction, ces jours de rédemption si impatiemment attendus ; les prophètes les avaient salués de loin à travers les siècles, de leurs ardents soupirs et de leurs vœux enflammés, sans pouvoir être témoins des miracles de la régénération du monde. Le sang d'une auguste victime a racheté l'univers : *le décret de damnation porté contre le genre humain a été déchiré.* Alors la miséricorde divine ne fut pas spécialement manifestée à une seule nation de la terre ; alors le temple de Jérusalem ne fut pas le seul lieu où Dieu voulut être invoqué pour accorder ses bienfaits. *Dans tous les lieux du monde on offre la victime sans tache*, suivant le langage inspiré d'un prophète; depuis l'Orient jusqu'à l'Occident, depuis les plages brûlées du Midi, jusqu'aux régions glacées du Nord, partout s'élèvent des temples à la gloire de Dieu, et à l'honneur de Jésus-Christ, son Fils unique, notre Sauveur.

A partir de la prédication apostolique, nous voyons s'opérer dans la société une de ces étonnantes transformations qui ne peuvent en aucune façon être expliquées par la philosophie humaine. La religion chrétienne changea complétement l'organisation sociale du monde antique. Ce travail ne s'acheva pas en quelques années ; trois siècles furent nécessaires pour l'accomplissement entier d'un tel prodige. Pendant de longues années les chrétiens, proscrits et persécutés, furent obligés de se réfugier dans les entrailles de la terre. C'est dans la profondeur des catacombes romaines et des cavernes que nous devons aller chercher les premiers monuments de l'antiquité chrétienne. Enfin, la conversion de Constantin ouvrit au christianisme une voie où il fit naître des merveilles de toute espèce dans les différentes branches des beaux-arts.

C'est un grand et beau spectacle de pouvoir contempler la marche et les développements de l'architecture appliquée à la construction des églises, sous l'influence des idées chrétiennes. L'art de bâtir, dans le cours des siècles, subit diverses phases de perfectionnement ou de dégénérescence : c'est une étude profondément instructive de pouvoir en saisir les causes et les effets. On a dit et répété souvent que la science de l'histoire était très-propre à former le jugement et le cœur, et que celui qui la possédait pouvait s'approprier l'expérience des hommes et des faits; nous ajouterons que celui qui s'applique à connaître les différentes évolutions de l'architecture chrétienne, à ses périodes de gloire et de décadence, peut pénétrer bien avant dans la connaissance de l'état religieux, intellectuel, scientifique et moral des peuples de l'Europe. Toutes les sciences humaines sont tributaires du grand et difficile art de construire, et, sans parler de l'empreinte laissée par le génie chrétien dans les édifices du moyen âge, ce serait déjà se proposer un noble but que de chercher à se rendre compte du mouvement immense qui fut communiqué à certains siècles privilégiés. Nous osons dire que l'architecture fut l'art par excellence des siècles de foi, et que le christianisme s'est plu à lui donner une partie de la séve divine qu'il fait couler dans toutes ses œuvres et ses institutions. Nos immenses cathédrales, cette expression sublime de l'art de bâtir au XIII^e siècle, ne sont pas des œuvres mortes, où l'œil regarde des formes roides, compassées, froides, monotones; on y sent, pour ainsi dire, palpiter la vie ; elles sont remplies de cette *mens divinior* dont on sent malgré soi la présence ; les dispositions principales sont animées d'un symbolisme expressif; tout y brille de l'éclat que sait communiquer à ses produits l'inspiration chrétienne ! Au point de vue religieux, comme au point de vue artistique, rien n'est plus digne d'admiration que les splendides monuments de l'ère ogivale !

CHAPITRE Ier.

Des catacombes et des cryptes.

Sous la ville de Rome, et sous les campagnes environnantes, se trouvent creusées dans le sol une quantité prodigieuse de galeries souterraines qui s'entre-croisent dans toutes les directions. Ces excavations durent leur origine au besoin que l'on eut d'employer dans les constructions le *tuf volcanique*, comme ciment très-solide pour unir les appareils de maçonnerie. A mesure que la ville s'agrandit et s'emplit de monuments, les travaux d'extraction de la pouzzolane, ou tuf volcanique, se développèrent, et les voies souterraines acquirent des dimensions extraordinaires. Les anciens Romains les appelaient *sablonnières* ou *carrières*, ainsi que cela ressort de nombreux passages des historiens

latins. On redoutait le voisinage des ouvertures des carrières, parce que souvent, aux approches de la nuit, elles donnaient asile aux voleurs et aux assassins qui tombaient à l'improviste sur les passants. Cicéron, dans sa harangue pour Cluentius, parle d'un meurtre commis près des carrières de sable.

Dès que le christianisme eut pénétré à Rome, il y fut persécuté par les édits cruels des empereurs. Comme les premiers convertis appartenaient en grand nombre à la classe du peuple, ils cherchèrent dans la profondeur des catacombes un refuge contre leurs oppresseurs. Beaucoup d'entre eux appartenaient aux malheureux employés au travail des carrières; ils étaient donc propres à servir de guides à leurs frères, et à les mener dans des souterrains inaccessibles aux regards et aux poursuites des tyrans. C'est pendant trois siècles, à peu près entiers, sauf quelques rares et courts instants durant lesquels le feu de la persécution s'apaisait, que les chrétiens, avec leurs pontifes et leurs familles, vécurent dans les entrailles de la terre.

On conçoit sans peine que ce long séjour des chrétiens dans les catacombes a contribué à déposer dans une foule d'endroits des monuments vénérables d'antiquité ecclésiastique. Aussi la plupart de nos croyances peuvent-elles trouver d'éloquents témoignages de confirmation parmi les débris amassés dans les étroites et obscures galeries des cimetières sacrés.

Nous employons ici ce mot de *cimetières* pour passer à un autre ordre de considérations. Les chrétiens ensevelirent les martyrs et les membres de leurs familles dans les lieux où ils passaient eux-mêmes leur vie, et où chaque jour se célébraient les augustes mystères de la religion. Il suffit aujourd'hui d'entrer dans quelqu'une des catacombes pour se faire une juste idée du nombre des sépulcres et de la manière dont ils sont disposés. La plupart des tombeaux portent une inscription, ou bien le monogramme du Christ, ou encore quelques emblèmes d'une signification chrétienne. On a découvert dans un certain nombre d'inscriptions grecques et latines de magnifiques expressions au sujet de la foi catholique : plusieurs sont pleines de poésie et respirent cette sensibilité douce et pieuse qui est un des plus beaux présents que le christianisme ait faits à l'humanité. La religion païenne était trop froide pour faire germer dans le cœur des sentiments comme celui qu'une mère fit graver sur la tombe d'un enfant chéri, mort à trois ans et ravi à son amour à l'aurore de la vie :

O mon très-doux fils, tu vis dans l'éternité,
Tu n'oublieras pas ta mère, de même que
Ta mère ne t'oubliera jamais.
Repose en paix en Jésus.

On a extrait des caveaux des catacombes beaucoup de corps saints que nous vénérons comme des reliques. Ici, comme en toutes choses, brille la sagesse de l'Eglise romaine. Ce sont uniquement les ossements des martyrs que l'on expose sur les autels à la vénération publique, et leur sépulture est évidemment désignée par des signes spéciaux, comme la *fiole de sang*, ou même une inscription particulière.

C'est avec un sentiment bien vif de respect et de foi que l'on contemple ces tombes des saints. Comment ne pas éprouver en son cœur un peu de l'énergie de la foi de ces courageux athlètes, quand on considère leur dévouement, leur courage et leur mort?

Outre ces tombeaux, généralement d'une simplicité presque grossière, mais élevés de la main des hommes du peuple, il en existe de plus somptueux. Ce sont des *sarcophages* en marbre. Ces tombeaux sont extrêmement curieux pour l'histoire des arts chrétiens et pour suivre la marche des beaux-arts, considérés en général. Ce sont les plus intéressantes compositions de la sculpture à la fin du III[e] siècle ou au commencement du IV[e]. Les sujets qui y sont le plus souvent reproduits sont des scènes empruntées à la Bible ou à l'Evangile. Notre-Seigneur y est très-fréquemment représenté sous les traits du *bon pasteur*. On y voit aussi le portrait de la sainte Vierge, tenant entre ses bras son divin enfant. Ces portraits ne sont pas authentiques probablement ; on ne saurait cependant se refuser à y reconnaître des traces de la tradition qui a dû se conserver parmi les chrétiens sur la personne adorable du Fils de Dieu et sur sa bienheureuse Mère.

Il est impossible d'exprimer convenablement les impressions que l'âme éprouve quand on parcourt les souterrains des catacombes. On se représente aisément ces temps de ferveur et d'enthousiasme religieux, quand les premiers chrétiens étaient sans cesse exposés à la fureur des tyrans, et qu'ils venaient retremper leur ardeur et leur foi au milieu des saintes assemblées qui se tenaient dans les allées obscures des grottes souterraines. Rien n'était plus propre à exercer sur leur esprit une de ces impressions puissantes qui élèvent le courage jusqu'à l'intrépidité, que le spectacle qui s'y montrait à leurs yeux. Au milieu de l'assemblée chrétienne, l'évêque célébrait le divin sacrifice sur un autel qui n'était autre chose qu'un tombeau. Quel était donc celui qui reposait dans ce tombeau? C'était un des chrétiens qui venait de mourir dans les supplices, en confessant la foi de Jésus-Christ; c'était un des frères, des amis, des compagnons de ceux qui étaient réunis pour prier. Quel sublime spectacle! le sang d'un Dieu, en coulant sur l'autel venait se mêler au sang du martyr qui gisait sous le même autel! Il suffit d'avoir encore quelques restes de foi chrétienne pour comprendre les émotions qui naissaient de la vue de ces rapports mystérieux des tombes et des autels!

Chapitre II.

Des basiliques et des premières églises.

A peine Constantin le Grand fut-il monté sur le trône des Césars, que l'Eglise vit ces-

ser ces temps d'épreuves et de souffrances où ses enfants étaient décimés par la persécution. Les évêques, délivrés de toute inquiétude, purent offrir aux regards étonnés du monde la majesté du culte chrétien. Ils eurent à leur disposition les temples, trop longtemps souillés par les superstitions de l'idolâtrie; mais ils ne consentirent pas à consacrer au vrai Dieu des édifices bâtis à l'honneur du démon. D'ailleurs, les temples païens étaient trop étroits pour enfermer la multitude des fidèles, et cela se conçoit aisément par la différence des doctrines religieuses. Le paganisme ne laissait approcher des autels que les sacrificateurs, les grands et les initiés, tandis que le christianisme, embrassant l'humanité tout entière, et surtout la classe si nombreuse et trop souvent si souffrante du peuple, appelait auprès du sanctuaire la multitude, sans acception de condition, de fortune et de rang. C'est pour cela que les évêques préférèrent de vastes édifices dont la destination, jusque-là purement civile, ne présentait aucun empêchement à leur dédicace au culte chrétien. Les *basiliques* commerciales furent donc choisies pour être appropriées aux cérémonies et à la liturgie de la religion nouvelle.

Nous devons d'abord donner une idée exacte de la disposition de la basilique civile, et de sa transformation en église.

Les basiliques avaient un usage multiple : elles servaient surtout à rendre la justice, et souvent elles étaient employées aux usages du commerce, comme bourses, bazars ou halles. L'édifice était divisé en trois nefs, dont celle du milieu était plus large que les deux bas-côtés. En face de la nef centrale était le *tribunal* ou *abside*, où siégeait le juge principal. Autour du trône du président étaient des siéges accessoires pour les juges assesseurs. A la partie supérieure des trois nefs était un espace réservé aux gens de la justice, avocats, greffiers, etc., nommé *transsept*. La multitude se plaçait dans les collatéraux de manière à pouvoir suivre les débats et la procédure.

Rien n'était plus simple que l'appropriation de cette basilique au service du culte chrétien. L'évêque, assisté de son clergé, se plaça au fond l'abside, l'autel fut élevé en avant et presque au milieu du transsept, lequel fut réservé aux chantres et aux clercs mineurs, et prit le nom de chœur. Les fidèles se rangèrent dans les nefs mineures, les hommes à droite, les femmes à gauche. Cette séparation des sexes fut longtemps observée à l'intérieur de nos églises. Les catéchumènes, les pénitents publics et les étrangers se plaçaient à la partie inférieure de la nef majeure, et sortaient de l'église après l'homélie ou l'instruction qui se faisait après la lecture de l'Evangile.

Les chrétiens ne tardèrent pas à introduire dans le plan de la basilique des modifications importantes, inspirées par le besoin ou les convenances de la liturgie. Nous mentionnerons seulement ici une modification extrêmement intéressante qui trouve sa raison dans le symbolisme chrétien. Les branches du transsept s'étendirent latéralement de manière à représenter dans le plan géométral la figure exacte d'une croix. Cette forme n'a pas disparu de nos églises depuis le siècle de Constantin, et c'est une donnée essentielle de la disposition des grands édifices religieux. Une autre modification qui a exercé une haute influence sur les développements postérieurs de l'architecture sacrée, c'est l'introduction ou plutôt l'invention d'une nouvelle forme architecturale. Jusqu'alors les constructeurs avaient constamment appuyé l'architrave sur le tailloir du chapiteau des colonnes : la ligne horizontale reliait ainsi les principaux membres de l'édifice dans l'unité. Les architectes chrétiens employèrent l'arc pour réunir les piliers les uns aux autres. Nous ignorons par quels motifs précisément ils se décidèrent à quitter l'architrave antique pour adopter une disposition différente. On a donné de ce changement des raisons plus ou moins vraisemblables qu'il est inutile de relater ici. Quoi qu'il en soit, l'arcade sur colonnes apparut pour la première fois dans nos constructions religieuses comme forme régulière et systématique. A travers tous les siècles du moyen âge, cette disposition architectonique a pris de magnifiques accroissements jusqu'à ce que nous ayons vu se formuler clairement le principe admirable qui préside à l'arrangement des travées dans nos cathédrales ogivales.

C'est ainsi que, par une filiation merveilleuse, nous trouvons les développements de nos églises en germe dans les premières constructions chrétiennes. Les transformations se font successivement, et comme jamais il n'y a brusque interruption entre une forme importante et une autre forme également caractéristique, nous trouvons des lignes de transition qui servent à indiquer le passage insensible d'une forme systématique à une autre.

Chapitre III.

Architecture romano-byzantine.

Dès que la religion chrétienne fut à même d'appliquer son génie propre à la construction des monuments sacrés, nous voyons apparaître une architecture accompagnée de caractères particuliers. De même que l'Eglise, suivant le cours ordinaire des choses, fut obligée d'exprimer ses dogmes dans la langue vulgaire, malgré la difficulté qu'elle rencontrait dans divers mots dont la signification avait besoin d'être modifiée, de même elle fut contrainte d'employer les procédés généraux de l'art de bâtir pour élever ses édifices. Ces premiers édifices, précisément à cause de la prédominance des éléments de l'architecture romaine, furent appelés *romans* par les archéologues: et comme de nouveaux principes venus de Byzance ou Constantinople, ne tardèrent pas à introduire de profondes modifications dans l'art de l'Occident, les constructions bâties sous cette double in-

fluence furent appelées *romano-byzantines.*

Le règne de l'architecture romano-byzantine fut très-long, et les antiquaires en ont partagé la durée en trois époques. La première s'étend depuis le v° ou vi° siècle jusqu'à la fin du x°; elle renferme plusieurs siècles, mais malheureusement les édifices érigés sous ses inspirations sont excessivement rares. La seconde comprend le xi° siècle tout entier, et la troisième le xii° siècle.

Nous ne nous arrêterons pas à indiquer les caractères architectoniques qui distinguent les églises de l'époque primordiale, antérieure au xi° siècle. Les monuments échappés au ravage du temps et à la destruction des hommes sont du plus haut intérêt, il est vrai; mais c'est à peine si l'on en compte cinq ou six dans toute la France. Ces vieux débris échappés aux atteintes de la vétusté, se recommandent à un double point de vue : ce sont d'antiques témoins de la foi de nos pères, en même temps que de précieux spécimens de leur science dans l'art de bâtir. L'église de la Basse-OEuvre, à Beauvais, Saint-Jean, à Poitiers, l'église de Savenières, en Anjou, celle de Bavant, en Touraine, sont les monuments les plus authentiques que l'on puisse attribuer à cette époque reculée.

Au commencement du xi° siècle, il se manifesta dans toutes les provinces de France, et dans presque toutes les contrées de l'Europe centrale, un vaste mouvement de renaissance dans les beaux-arts. Cette rénovation fut surtout sensible dans les monuments d'architecture. On a remarqué que nulle œuvre mieux que celles qui sont élevées par l'art de bâtir n'était propre à refléter l'état des connaissances humaines, dans un siècle donné, parce que l'architecture rend tributaires toutes les connaissances dont s'honore l'esprit humain.

Il est impossible de parcourir nos antiques cités de la France sans rencontrer fréquemment de grandes et belles églises bâties selon les principes de l'architecture romano-byzantine secondaire. A partir du xi° siècle, les églises sont élevées sur un plan assez vaste : on remarque déjà les nefs latérales accompagnant la grande nef et tournant autour du sanctuaire. Cette importante modification au plan primitif des basiliques rend nécessaire l'établissement des chapelles accessoires. C'est donc à partir de cette époque que nous observons dans nos églises l'existence de plusieurs chapelles bâties auprès du sanctuaire et du chœur. La chapelle centrale, construite en prolongement de l'axe même de l'église, fut dédiée à la Vierge, et elle était accompagnée de deux, de quatre, ou de six autres chapelles, suivant la grandeur et l'importance du monument.

Les arcades sont toutes à plein cintre. Les portes, les fenêtres, les arcs de communication de la voûte majeure aux nefs mineures, les arcs-doubleaux de la voûte, en un mot, toutes les ouvertures et tous les arceaux, sans exception, sont en plein cintre, formé de pierres taillées en claveaux : c'est un caractère à peu près infaillible. La forme de l'arc pointu ou *ogive* n'apparaît qu'à une époque moins reculée, surtout employée comme système d'architecture.

Nous appellerons encore l'attention sur un autre caractère également d'une grande valeur. Les colonnes sont surmontées de *chapiteaux* que l'on appelle *historiés.* Ces chapiteaux sont ornés de figures grossièrement sculptées, quelquefois isolées, le plus souvent en groupes, représentant des scènes historiques empruntées aux livres de l'Ancien Testament ou à l'Evangile. On y remarque aussi des figures grotesques et des représentations de monstres fantastiques, comme des griffons, des chimères, etc.

Au xii° siècle, un nouvel élément s'introduit dans l'architecture, c'est l'arcade aiguë ou *ogive.* Ce qui caractérise éminemment les édifices construits à cette époque, c'est que le plein cintre et l'ogive se montrent simultanément dans un même monument. Les voûtes sont toujours ogivales, tandis que les arcades peuvent être encore circulaires. C'est ce mélange de formes nouvelles avec les formes du xi° siècle qui aide à reconnaître les églises du xii° siècle des églises antérieures ou postérieures. Le style qui domine à cette époque s'appelle *style de transition,* parce qu'il est composé de formes diverses empruntées à une période architectonique qui expire et à une autre qui prend naissance.

Nous ne regardons pas les monuments religieux de la période romano-byzantine comme la plus belle expression du génie chrétien dans l'art de bâtir, et cependant les œuvres des xi° et xii° siècles produisent un effet solennel et vraiment imposant. La perspective en est riche et savante, les colonnes sont groupées avec élégance, les arcades se dessinent dans des proportions heureuses, les fenêtres versent à l'intérieur une lumière abondante, les voûtes s'étendent avec hardiesse sur toute l'étendue des nefs, en un mot, tous les principes de la grande architecture sont noblement compris et formulés. S'il y a quelque chose de lourd et d'écrasé dans la plupart des constructions de cette période, il n'en demeure pas moins avéré que les artistes éminents qui les conçurent et les élevèrent surent aborder et résoudre les problèmes les plus ardus de la science. L'œil de l'homme instruit découvre dans chaque partie de leurs travaux gigantesques l'empreinte d'un génie inventif et rempli de ressources. La solidité n'est jamais sacrifiée au désir de l'embellissement, et c'est peut-être cette préoccupation excessive de durée et de solidité qui a communiqué aux églises romano-byzantines un aspect général de sévérité et de gravité qui les rendent moins agréables aux yeux prévenus de la multitude.

CHAPITRE IV.

De l'architecture ogivale.

Dès la fin du XIIe siècle et le commencement du XIIIe, une immense et admirable révolution s'opéra dans l'architecture sacrée. Les caractères principaux subirent une modification profonde et donnèrent aux édifices un aspect particulier qui les distingue des constructions antérieures. Ce qui mérite surtout notre attention et doit être signalé, c'est que l'architecture ogivale est une œuvre éminemment chrétienne, nous oserons ajouter, et française. On peut, jusqu'à un certain point du moins, soutenir que l'architecture romano-byzantine n'est pas entièrement originale, et qu'elle a beaucoup emprunté à l'art de bâtir tel qu'il fut pratiqué chez les Grecs et les Romains. Mais on ne saurait prétendre que l'architecture ogivale n'appartient pas exclusivement aux nations chrétiennes.

Nous n'ignorons point que certains auteurs à idées étroites ont avancé que notre architecture ogivale était d'origine arabe ou sarrasine. Ce sont de ces hommes qui ont la triste manie de n'admirer que ce qui vient de loin et de l'étranger. Un objet d'art sera magnifique s'il est dû aux Maures, aux Arabes, aux Persans, voire même aux Indous; mais il ne méritera pas même la faveur d'un regard, s'il provient des chrétiens, de nos ancêtres, de nos compatriotes. Nous ne saurions trop énergiquement flétrir de semblables aberrations. Nous avons le droit de nous montrer fiers des œuvres de nos pères, et nous ne pouvons pas répudier le magnifique héritage qu'ils nous ont légué dans toutes les branches des beaux-arts.

L'architecture ogivale a régné depuis le commencement du XIIIe siècle jusqu'au commencement du XVIe. C'est alors que l'architecture dite *de la Renaissance* lui succéda. Cette longue période de trois siècles a été remplie par un nombre prodigieux d'édifices de toutes les dimensions. Mais, comme toutes les œuvres humaines, l'architecture ogivale, si improprement appelée *gothique*, a subi diverses phases de progrès et de décadence. Mais rien n'est plus glorieux que la marche par elle constamment suivie. C'est de cette architecture que l'on peut dire que ses derniers efforts furent encore des efforts de géant, et que ses dernières inspirations furent des chefs-d'œuvre.

On a partagé la période ogivale en trois époques principales, bien caractérisées et faciles à reconnaître aux yeux de l'archéologue. La première, nommée *Style ogival à lancettes*, s'étend depuis le commencement du XIIIe siècle jusqu'au commencement du siècle suivant; la seconde, appelée *Style ogival rayonnant*, comprend toute la durée du XIVe siècle; enfin la troisième, nommée *Style ogival flamboyant*, renferme tout le XVe siècle, et se prolonge jusque dans la première moitié du XVIe. Il ne faut point oublier, dans cette classification, afin d'être exact, que la durée de chaque époque n'est pas brusquement bornée à la fin de chaque siècle, sans aucune hésitation. Il est évident, pour quiconque réfléchit un instant à la marche que suivent les beaux-arts dans leurs développements, qu'il y a toujours, entre un style qui finit et un autre style qui commence, une espèce de transition où sont fondues dans un mélange tout à fait caractéristique les formes du premier et celles du second.

Les dénominations adoptées pour désigner les trois époques de l'architecture ogivale sont empruntées à la forme des fenêtres. Les courts détails dans lesquels nous allons entrer en feront connaître la justesse.

Le *style ogival à lancettes*, au XIIIe siècle, a été regardé avec raison par les antiquaires comme le plus haut degré de perfection du genre. Ce n'est point aux détails plus ou moins riches, plus ou moins heureux, gracieux, abondants ou délicats, qu'il faut demander un point de départ pour porter un jugement sur un mode quelconque d'architecture. Il faut s'attacher de préférence aux lignes d'ensemble, aux dispositions générales, à l'harmonie, à l'ordonnance, à ce cachet de grandeur et de distinction qui sont complétement en dehors du fini de certaines parties purement accessoires. Rien n'est comparable, comme effet d'ensemble, à nos grandes cathédrales du XIIIe siècle. Il n'est personne insensible à cette grandeur majestueuse qui règne dans leur vaste enceinte, et qui est si bien en rapport avec la croyance catholique, qui reconnaît et adore Dieu présent dans nos temples. Qu'il nous suffise de nommer ici les cathédrales dont la réputation est européenne, comme Notre-Dame d'Amiens, Notre-Dame de Reims, de Chartres, de Rouen, de Paris, Saint-Etienne de Bourges, Saint-Pierre de Beauvais, Saint-Gatien de Tours, Saint-Pierre de Troyes, etc., etc.

Les fenêtres, au XIIIe siècle, sont allongées en forme de *fer de lance*, et c'est pour cela qu'on les appelle *fenêtres à lancettes*. Ces fenêtres sont quelquefois simples et isolées, quelquefois *géminées*. On a peine à rien concevoir de plus gracieux que les *lancettes géminées* surmontées d'une petite rosace ou d'un quatrefeuilles.

Les chapiteaux des colonnes sont caractéristiques : ils sont composés d'une corbeille de feuillages indigènes. Le trait qui sert à les faire reconnaître au premier aspect, c'est que les feuillages supérieurs sont à leur extrémité recourbés en volutes, et forment ce qu'on appelle vulgairement des *feuilles à crochets*. Cette forme, facile à saisir, constitue un caractère d'une valeur d'autant plus grande qu'elle n'a guère été usitée en dehors du XIIIe siècle.

Nous aurions de belles observations à consigner ici sur la perfection des voûtes, la disposition curieuse des voussures des portes, et sur toutes les parties extérieures, comme les tours, les flèches, les contre-forts, les arcs-boutants et les clochetons. Qu'il

nous suffise d'appeler l'attention sur ces membres d'architecture que l'art ogival a su conduire à la plus exquise perfection. Il n'est personne qui n'ait été quelquefois en sa vie frappé de l'aspect de gravité solennelle que produit l'extérieur des gigantesques cathédrales. L'homme se sent pour ainsi dire anéanti quand il considère l'ampleur des proportions de ces constructions colossales. Il en résulte pour l'âme un double sentiment, en rapport avec la destination des monuments religieux, d'abord de respect pour Dieu, et ensuite de bassesse et d'humilité pour soi-même.

Au XIVe siècle, l'édifice sacré reçoit quelques modifications importantes : ainsi le plan n'admettait de chapelles accessoires qu'autour du chevet seulement, tandis qu'à partir de cette époque elles s'épanouissent tout autour des nefs secondaires. Le style du XIVe siècle a été nommé *rayonnant*, parce que les fenêtres sont terminées par des formes de quintefeuilles, de rosaces, de quatrefeuilles et autres dessins composés de rayons. C'est, mieux encore qu'au XIIIe siècle, le règne des splendides roses qui brillent avec tant d'éclat aux frontispices des cathédrales.

Les changements opérés dans les détails et le mode de travail ne sont bien sensibles que pour des yeux exercés. Les chapiteaux des colonnes sont toujours ornés de feuillages indigènes ; mais le faire artistique n'est plus le même qu'à l'âge précédent. Il en est de même pour les moulures, qui reçoivent certaines modifications.

Au XVe siècle, l'art subit une altération profonde, précisément dans les contours des moulures. Jusque-là toutes les moulures, au moins envisagées comme ensemble, sont arrondies et groupées de manière à mettre le tore en saillie ; mais, à partir de ce siècle, les mêmes moulures sont prismatiques, maigres, anguleuses, réunies en faisceau, de manière à laisser difficilement la lumière se jouer dans les interstices.

Les fenêtres sont *flamboyantes*, c'est-à-dire traversées de nombreux meneaux dirigés en haut comme des flammèches : quelquefois elles présentent des figures fantastiques, des cœurs allongés, des fleurs de lis, des lobes capricieux, etc.

C'est à partir du XVe siècle que les détails sont ciselés avec une affectation qui va toujours croissant, jusqu'à la naissance d'un autre genre d'architecture. Les artistes semblent mettre plus d'importance à soigner les mille végétations qui composent le système d'ornementation des portails, qu'à réunir tous les membres du monument dans une belle harmonie régie par les lois rigoureuses de l'unité. Le XVe siècle a produit des chefs-d'œuvre, mais ils sont moins nombreux qu'aux deux précédentes époques. La dernière portion du XVe siècle et le commencement du XVIe ont élevé des édifices tellement surchargés d'ornements, que les antiquaires, pour les distinguer, ont quelquefois employé le nom de *style ogival fleuri*, pour en mieux faire ressortir la différence.

La Renaissance a présidé à l'érection d'un assez grand nombre de monuments. Mais les édifices de cette sorte appartiennent généralement plutôt à l'architecture civile qu'à l'architecture religieuse. Nous citerons comme dignes d'être connus les monuments suivants : l'église de Montrésor, le château de Chambord, le château de Blois, le château d'Ussé, d'Ozay-le-Rideau, etc., etc.

CONCLUSION.

Dans tout ce qui précède, nous n'avons fait connaître que le corps du temple chrétien : notre œuvre serait incomplète si nous ne cherchions à faire connaître l'âme qui l'anime en quelque sorte. Oui, dans un temple chrétien, il y a autre chose que la forme extérieure. Une église n'est pas seulement une immense accumulation de pierres, ou même, si vous l'aimez mieux, une magnifique production de l'art architectural : aux yeux de la foi, c'est encore la maison de Dieu et la porte du ciel : image frappante et fidèle de ce temple éternel, de cette Jérusalem céleste où nous sommes appelés à passer les jours de notre éternité.

Nous disons que l'Eglise est la porte du ciel, et cela est vrai dans l'acception la plus rigoureuse du mot. Est-ce que ce n'est pas par l'Eglise que nous entrons au ciel ? N'est-ce pas dans l'Eglise que nous recevons le premier germe de la vie spirituelle par le baptême ? N'est-ce pas là, sur les fonts sacrés, que nous perdons cette tache originelle qui nous rendait les ennemis de Dieu, et que nous sommes revêtus de la robe d'innocence, en Jésus-Christ, sauveur et médiateur ? N'est-ce pas encore dans l'Eglise que nous recevons sous toutes les formes cette parole vivifiante de Dieu, qui, d'hommes terrestres et charnels, nous transforme en hommes spirituels et célestes ? N'est-ce pas dans l'Eglise que nous nous déchargeons des souillures que nous contractons malheureusement trop souvent dans le cours de notre vie ? En un mot, n'est-ce pas dans l'Eglise que notre transformation spirituelle s'opère, et que nous sommes mis en état d'entrer dans la compagnie sainte des fidèles adorateurs de Dieu ? Oui, l'Eglise est un vaisseau mystique qui nous transporte de la terre au ciel, qui nous fait passer de la région de la mort à la région de la vie.

Ce n'est assurément pas avec moins de raison que nous disons que l'Eglise est l'image de la Jérusalem céleste. Est-il possible d'y entrer sans se sentir pénétré de cette crainte respectueuse qui faisait dire à Jacob : *C'est ici la maison de Dieu ?* Quand on se recueille dans une église, on sent quelque chose du voisinage du ciel, les bruits de la terre viennent à peine interrompre le silence du sanctuaire : c'est à peine même si les pensées de la terre peuvent venir dans l'esprit, dans ce calme mystérieux. Dans l'église qu'entendez-vous, sinon les louanges de Dieu, les chants sacrés, et des dis-

cours éloquents sur Dieu et sur les choses de Dieu ?

Ces considérations, quelque courtes qu'elles soient, sont bien propres à faire impression sur le cœur du chrétien. Quand nous entrons dans les églises, soyons toujours animés de sentiments convenables à la dignité du lieu. Adressons des prières ferventes à l'auteur et au consommateur de tout don parfait, afin qu'en cette vie il daigne nous accorder sa grâce et nous conduire heureusement dans cette patrie des cieux, où il règne avec les élus.

FIN DU PREMIER APPENDICE.

II.

TABLEAU SYNOPTIQUE

DES CARACTÈRES PRINCIPAUX DES STYLES D'ARCHITECTURE

AUX DIFFÉRENTS SIÈCLES DU MOYEN AGE.

ARCHITECTURE ROMANO-BYZANTINE.

FORMES CARACTÉRISTIQUES.	*Primordiale antérieure au* x*e siècle.*	*Secondaire du* xi*e siècle au* xii*e.*	*Tertiaire ou de transition du* xii*e siècle au* xiii*e.*
APPAREIL.	Pierres carrées ou cubiques de petite dimension, rappelant l'*opus minutum* des Romains, séparées par des couches épaisses de mortier. Ce petit appareil est quelquefois interrompu par des briques. — Le moyen et le grand appareil sont moins usités.	Dans les premiers temps on retrouve encore le petit appareil carré, réticulé, en arete de poisson, etc. — On employa de bonne heure le moyen et le grand appareil, surtout dans le centre de la France.	Le petit appareil ne se montre plus que dans des circonstances exceptionnelles. On emploie le grand appareil.
PLAN.	Forme basilicale, avec ou sans transsepts. — Abside circulaire.	Forme basilicale régulière. Chœur allongé. Collatéraux prolongés autour de l'abside. Chapelles accessoires autour du chœur.	Même forme qu'à l'époque précédente. — Dimensions souvent plus développées.
COLONNES.	Rondes, très-souvent remplacées par des piliers massifs et carrés.	De proportions variables. Fût allongé. Les colonnes commencent à se grouper.	Généralement réunies en faisceaux. — Fût orné de sculptures élégantes.
CHAPITEAUX.	Consistant en quelques moulures grossières ou sorte de corniche sans grâce et sans correction.	Chapiteaux historiés, à feuillages, mais le plus souvent chargés de figures et de scènes historiques.	Comme au siècle précédent. — Les feuillages fantastiques dominent. — Bandelettes perlées. — Beaucoup d'élégance.
MODILLONS.	L'entablement est réduit à quelques moulures larges et plates.	La corniche est soutenue sur des modillons ou corbeaux composés de figures grimaçantes ou de fantaisies singulières.	*Item.* — Les modillons sont quelquefois remplacés par des dents de scie. — Cette dernière forme alterne avec la forme précédente.
ARCADES.	A plein cintre d'une forme assez barbare. — Quand elle est correcte, on y trouve des briques accolées et séparées par des claveaux en pierre.	A plein cintre savamment tracées. — Claveaux taillés régulièrement.	*Item.* — L'arcade en tiers-point ou ogive commence à se montrer. C'est le signe de la transition.
FENÊTRES.	A plein cintre, sans colonnes à l'intérieur ou à l'extérieur. — Archivoltes en pierres symétriques, quelquefois séparées par des briques.	De grandeur médiocre, le plus souvent accompagnées de colonnettes à chapiteaux feuillés. — L'archivolte est ordinairement simple, quelquefois ornée. — On voit des fenêtres géminées, surmontées d'une ouverture circulaire, qui est le prélude des roses.	A plein cintre, quelquefois en ogive, ornées comme au siècle précédent. — Les roses commencent à s'annoncer par des ouvertures circulaires divisées par des meneaux.

Formes caractéristiques	*Primordiale antérieure au xe siècle.*	*Secondaire du xie siècle au xiie.*	*Tertiaire ou de transition, du xiie siècle au xiiie.*
Portes.	A plein cintre, de la plus grande simplicité. L'arcade qui les surmonte est formée comme celle des fenêtres.	A plein cintre, accompagnées de colonnes et d'ornements nombreux.— L'archivolte est généralement d'une grande richesse d'ornementation. — On y voit souvent plusieurs voussures concentriques et rentrantes.	Tantôt à plein cintre, tantôt à ogive. — La voussure est ornée de sculptures nombreuses. On y voit apparaître pour la première fois des statuettes. — Les parois latérales sont garnies de statues de grande dimension, à taille élancée, à vêtements brodés et orientaux.
Voutes.	Rares. — En moellons irréguliers noyés dans du mortier de sable et de chaux.	A plein cintre, en berceau ou d'arête, en moellon, souvent consolidées par des arceaux croisés.	Généralement en ogive, construites d'une manière irréprochable. — Nervures rondes peu nombreuses.
Tours et Flèches.	Les tours sont très-rares. — Carrées, lourdes, percées de fenêtres rondes sur les côtés, couvertes d'un toit pyramidal obtus. — Jamais de flèches.	Ordinairement carrées, percées de fenêtres et ornées d'arcades sur chaque face ; — elles prennent de l'élancement et sont surmontées de flèches en pierre de forme pyramidale, quadrangulaire ou polygonale.	Tours semblables à celles du xie siècle. — Flèches souvent octogones.
Contre-forts et Clochetons.	Pas de contre-forts ni de clochetons. — Murailles épaisses et planes.	Contre-forts en éperons ; quelquefois ornés de colonnes sur les côtés. — Les arcs-boutants sont très-rarement usités ; ils sont semi-circulaires.	*Item.* — Assez nombreux. — Contre-forts détachés surmontés de clochetons quadrangulaires.
Ornementation.	Très-sévère. — Quelques formes empruntées à l'art gallo-romain. — Moulures en terre cuite incrustées.	Les ornements sont très-variés. On distingue principalement des formes géométriques. — Tores rompus, chevrons brisés ou opposés, méandres, losanges, étoiles à quatre rayons, torsades, entrelacs, etc.	Ornements semblables à ceux du siècle précédent, mais généralement plus délicatement ciselés. — Emploi fréquent des formes arrondies, des feuillages, des rinceaux, des enroulements. Statuaire.
Edifices types.	Saint-Jean à Poitiers ; la Basse-Œuvre à Beauvais.	Saint-Etienne à Caen ; Preuilly en Touraine ; Notre-Dame de Cunault en Anjou.	Notre-Dame, à Châlons-sur-Marne ; la Charité-sur-Loire ; Saint-Maurice d'Angers.

ARCHITECTURE OGIVALE.

Formes caractéristiques.	*Primordiale ou à lancettes.*	*Secondaire ou rayonnante.*	*Tertiaire ou flamboyante.*
Plan.	Le plan est modifié par le prolongement constant des collatéraux autour du chœur dans les églises de grande dimension. — Chapelles autour du chœur.	Agrandissement du chœur. — Les chapelles latérales sont placées le long des bas-côtés de la nef. — La chapelle abside, dédiée à la sainte Vierge, est souvent très-développée.	Le plan ne varie pas jusqu'à la Renaissance ; il se conserve comme au xive siècle.
Colonnes.	Cylindriques, quelquefois cantonnées de quatre colonnettes ou tores majeurs. — Colonnettes groupées en faisceaux.	*Item.* — Les colonnettes ont un fût moins développé. Groupées et généralement plus maigres qu'au xiiie siècle.	Piliers chargés de moulures prismatiques.
Chapiteaux.	A feuillages roulés en volute, dits vulgairement à crochets.	Ornés de feuilles variées, de chêne, de rosier, etc. ; disposées en guirlandes.	Rarement les chapiteaux existent ; les moulures prismatiques se continuent le long des arcades et jusqu'à la clef de voûte. — Quand les chapiteaux existent, ils sont formés de feuillage profondément découpés.

Formes caractéristiques.	*Primordiale ou à lancettes.*	*Secondaire ou rayonnante.*	*Tertiaire ou flamboyante.*
Arcades.	Toujours en ogive, quelquefois surélevées, accompagnées de moulures toriques.	Moins élancées qu'au XIIIe siècle, dont les impostes et le sommet représentent à peu près les points d'un triangle équilatéral.	Modifiées souvent en ogive, en accolade ou à contre-courbe. — Elles sont encore spacieuses. — Quelquefois surbaissées.
Fenêtres.	En ogive étroite et allongée en forme de fer de lance. Lancettes géminées, surmontées d'un trèfle, d'un quatrefeuilles ou d'une rosace.	En ogive, largement ouvertes, traversées par plusieurs meneaux et surmontées des formes rayonnantes, des trèfles, des quatrefeuilles et des rosaces.	En ogive, très-larges; traversées de nombreux meneaux prismatiques et surmontées de formes flamboyantes et fantastiques.
Roses.	Traversées par des rayons simples, trilobés au point où ils touchent à la circonférence.	Rayons très-nombreux. — Formes très-élégantes et très-compliquées, arrondies et rayonnantes.	Meneaux flamboyants, conduits avec beaucoup d'adresse. — Formes pleines de goût et de caprice.
Portes.	La façade principale présente trois portes. — Voussure profonde garnie de statuettes avec dais et pinacles. — Parois latérales garnies de grandes statues. — L'ogive de la porte est surmontée d'un fronton triangulaire. — Ouverture principale partagée par un meneau central.	Peu différentes de celles du XIIIe siècle. — Le fronton est garni de belles crosses végétales et souvent découpé à jour. — Le travail devient plus large et plus abondant.	Les portes sont ornées d'une grande quantité de moulures et couronnées de frontons en forme d'accolade. — Gros bouquets de feuilles grimpantes sur les angles des frontons. — Cintres des portes surbaissés. — Panneaux figurés pour la décoration.
Voûtes.	Les voûtes sont d'une construction hardie et légère. — Ossature peu compliquée. — Nervures arrondies; arcs-doubleaux dans les basses nefs. — Clefs ornées.	Comme au XIIIe siècle.	Les nervures des voûtes sont formées de faisceaux de moulures prismatiques; souvent elles forment un véritable réseau à l'intrados de la voûte. — Clefs de voûte ciselées avec une grande finesse, allongées en pendentifs, réunies les unes aux autres par des lignes composées des mêmes moulures que les nervures elles-mêmes.
Tours et Flèches.	Les tours sont élevées, percées d'ogives à lancettes ou ornées d'ogives aveugles appuyées sur de grêles colonnettes. — Flèches octogones d'une noble simplicité.	Tours, comme à l'époque précédente. — Flèches plus élancées et plus ornées. — Les faces en sont quelquefois découpées à jour, de formes rayonnantes. — A la base de la flèche on voit des balustrades composées le plus souvent de quatrefeuilles enchaînés.	Tours en général moins sveltes qu'au XIVe siècle, mais couvertes d'une grande quantité de ciselures. — Flèche à pans nombreux, dont les arêtes sont ornées de crosses végétales élégamment posées. — Balustrade formée de figures flamboyantes. — Les tours se terminent souvent, à cette époque, par une coupole hémisphérique.
Contre-forts.	Carrés: plus ou moins saillants, les uns accolés aux murs, les autres couronnés de clochetons pyramidaux et supportant des arcs-boutants.	Comme au XIIIe siècle.	Les clochetons, de forme octogonale et aiguë, offrent leurs angles garnis de crosses végétales.
Ornements.	Les moulures géométriques de la période romano-byzantine disparaissent entièrement. — Trèfles, quatrefeuilles, rosaces, violettes, fleurons, pinacles, etc. — Les statues ont moins de roideur et plus de mouvement et d'expression.	Les moulures du XIVe siècle sont les mêmes qu'au siècle précédent, mais généralement traitées d'une façon plus légère. La touche du ciseau est entièrement différente.	Les ornements sont très-sensiblement modifiés par l'adoption des dessins contournés, des moulures prismatiques, des feuillages frisés, et par quelques autres innovations.
Édifices types.	Cathédrale d'Amiens; cathédrale de Reims.	Partie de la cathédrale de Troyes, de Tours et de Bourges.	Nef de la cathédrale de Nantes; Notre-Dame de Saint-Lô; Auxerre.

ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE.

A l'époque dite de la Renaissance, on abandonne l'ogive pour revenir au plein cintre. La révolution ne fut pas immédiate : une transition remarquable se distingue au mélange des caractères propres du style ogival qui expire, et des formes nouvelles qui se développent. Généralement les fenêtres sont flamboyantes ; les portes à plein cintre, ornées d'arabesques et de dessins gracieux ; les voûtes de grande portée sont en ogive, tandis que les voûtes étroites sont à plein cintre et couvertes de caissons sculptés. Les chapiteaux des colonnes sont formées de moulures caractéristiques.

EDIFICES TYPES : Eglise de Montrésor, en Touraine ; partie supérieure de l'église de Saint-Pierre, à Caen ; tour magnifique de Sully-la-Tour, dans le département de la Nièvre.

FIN DU DEUXIÈME APPENDICE.

III.

TABLEAU MÉTHODIQUE

PROPRE A FACILITER L'ÉTUDE RAISONNÉE DE L'ARCHÉOLOGIE SACRÉE A L'AIDE DE CE DICTIONNAIRE.

Pour étudier l'archéologie sacrée d'une manière méthodique et suivie, il faut en parcourir les différentes branches dans un ordre naturel et logique. On pourra se procurer cet avantage, avec ce DICTIONNAIRE, en réunissant sous des chapitres distincts les articles variés, disséminés dans les deux vol. du Dictionnaire, et relatifs à un même objet. L'indication des *Chapitres* et des *Articles* qui s'y rapportent forme la matière du présent *Tableau méthodique*. Nous avons adopté l'ordre des chapitres que nous avons suivi dans notre Traité élémentaire d'Archéologie sacrée, publié en 1840, sous le titre d'*Archéologie chrétienne*. Les divers traités qui ont été publiés depuis sur la même science ont tous, sans exception, adopté la même méthode. — *Nota*. Pour comprendre l'étendue et la division des *Articles*, il faut consulter la *Table analytique*, ci-après.

INTRODUCTION.

Antiquités. — Archaïsme. — Archéographie. — Archéologie. — Architecture. — Art. —Du Beau dans les arts. — De la Bienséance dans les arts. — Dessin. — Esthétique. — Hiératique. — Style.

GÉNÉRALITÉS. — Construction. — Edifice. — Eglise. — Fondation. — Fondateur. — Membre d'architecture. — Maçonnerie. — Monument. — Ornement. — Ordonnance. — Restauration. — Réparation. — Substruction.

CHAPITRE Ier.

Art religieux et monumental chez les plus anciens peuples.

Abord des monuments. — *Adytum*. — *Ædes* et *Ædicula*. — Assyrie. — Tour de Babel. — Bétyles. — *Cella*. — Egyptien (de l'art). — Hébraïque (Style). — Hadrianée. — Hiéroglyphe. — Hypogée. — Ninive. — Temple. — Temple de Salomon. — Architecture (Notice sur l'architecture et les monuments des plus anciens peuples : Hébreux, Phéniciens, Assyriens, Egyptiens, Indiens, Chinois, Mexicains). — Sépultures.

CHAPITRE II.

Monuments celtiques.

Alignements. — Allée couverte. — Celtique. — Dolmen. — Druidique. — Galgal. — Grotte aux fées. — (Pierres) levées. — Lichaven. — Menhir. — Tombelle. — A l'article DRUIDIQUE, on trouvera une longue notice sur les monuments des Gaulois comparés à ceux des plus anciens peuples de l'Asie, et spécialement des Hébreux ; il y est question des *pierres posées*, des *dolmens*, des *cromleachs*, des *pierres branlantes*, des *peulvans* ou *menhirs*, des *enceintes sacrées*, du *culte des arbres*, de celui des *fontaines*, etc

CHAPITRE III.

Architecture classique.

ORDRES. Composite. — Corinthien. — Dorique. — Ionique. — Ordres d'architecture. — Toscan.

Analyse des membres d'architecture. Abaque. — Acanthe. — Aétos. — Agrafe. — Amortissement. — Ante. — Antéfixes. — Appareil. — Architrave. — Astragale. — Attique. — Baguette. — Boudin. — Cannelures. — Cavet. — Chapiteau. — Congé. — Console. — Corniche. — Cymaise. — Dé. — Denticule. — Doucine. — Entablement. — Filet. — Frise. — Fronton. — Fût. — Gorge. — Imposte. — Jambage. — Joint. — Larmier. — Linteau. — Listel. — *Maceria*. — Métope. — Module. — Moulures. — Ove. — Stylobate. — Scotie. — Soffite. — Soubassement. — Tailloir. — Tore. — Tympan. — Trumeau. — Talon. — Triglyphe. — Volute, etc.

CHAPITRE IV.

Architecture gallo-romaine.

Appareil. — Brique. — Tuiles. — Amphithéâtre. — Aqueduc. — L'architecture gallo-romaine ou *latine*, dans les monuments religieux des Gaules, a exercé une influence marquée sur les édifices chrétiens durant la première époque de l'architecture romano-byzantine. On peut consulter l'article GOTHIQUE, où il est question de l'art gallo-romain et de celui des Goths aux Ve et

VI^e siècles. *Voy*. encore ÉGLISE, BASILIQUE, ROMANO-BYZANTIN *primordial*, MOSAÏQUE. ARCS DE TRIOMPHE, SÉPULTURES.

CHAPITRE V.

Art chrétien primitif. — Catacombes. — Basiliques.

Abord des monuments. — Parvis. — Agapes. — *Atrium*. — Basilique. — Catacombes (*Voy*. la table analytique). — Cénacle. — ΙΧΘΥΣ. — *Labarum*. — *Martyrium*. — Mémoire ou *Confessio*. — Monogramme. — Navire (symbole). — *Presbyterium*. — Vases du sang des martyrs. — A l'article ÉGLISE, on trouvera de longs détails sur les églises antérieures aux époques désignées dans les classifications ordinaires. Il y est question des églises les plus anciennes construites en Orient et en Occident.

CHAPITRE IV.

Architecture byzantine.

Voy. BYZANTIN. — Coupole. — Dôme. — L'art byzantin a exercé une grande influence sur nos monuments religieux, et dans les parties essentielles de la construction, et dans l'ornementation. *Voy*. AGE *des édifices*. Le signe le plus saillant des influences byzantines se retrouve dans les dômes, qui surmontent l'intertranssept d'un grand nombre d'églises, au XII^e siècle. A l'art. BYZANTIN, on trouvera d'assez amples détails sur cette matière. On devra consulter, pour l'art byzantin, les articles nombreux relatifs aux ornements caractéristiques. *Voy*. le chap. 14.

CHAPITRE VII.

Classification des styles d'architecture suivis au moyen âge.

Voy. AGE DES MONUMENTS. — Analogie. — Caractères. — Classification. — Epoques. — Ce chapitre est très-important, en ce qu'il sert de base à la description d'un grand nombre d'édifices dont l'époque n'est connue que par l'analogie et les caractères architectoniques. Nous avons discuté, à ce sujet, les opinions diverses émises par les antiquaires. *Voy*. surtout les articles AGE *des monuments* et ANALOGIE. Dans les autres articles ci-dessus indiqués, nous avons exposé les divisions archéologiques admises généralement pour les édifices construits durant tout le moyen âge.

CHAPITRE VIII.

Style romano-byzantin.

Abside. — Aiguille. — Ambulatoire. — Arc. — Arc triomphal. — Cancel ou Chancel. — Carlovingien (Style). — Lombard (Style). — Mérovingien (Style). — Normand (Style). — Roman (Style). — Saxon (Style).

Pour étudier le style romano-byzantin, commencez par l'article ROMAN et ROMANO-BYZANTIN, et ensuite, pour les caractères particuliers, *voy*. PLAN, APPAREIL, MOULURES, ORNEMENTS, PORTES, FENÊTRES, ARCADES, MODILLONS, CORNICHES, COLONNE, FUT, CHAPITEAU, GALERIE, VOUTES, TOURS, CLOCHER, CHARPENTE, STATUAIRE, ORNEMENTATION SCULPTURALE.

Monum. types. *Voy*. ABBATIALE (Église). — Capitulaire (Salle). — Cathédrales (*Voy*. la *Table analytique*). Nous avons donné un catalogue des principaux monuments de la France aux articles OGIVAL et ROMANO-BYZANTIN. *Voy*. encore la *Liste alphabétique des monuments décrits ou cités dans le* DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

CHAPITRE IX.

De l'ogive et du style ogival.

Abside. — Aiguille. — Ambulatoire. — (Style) anglais. — Arc. — Arc-boutant. — Arc-doubleau. — Arc brisé. — Gothique. — Ogive. — Tudor (Style).

Pour étudier avec fruit le style ogival, *voy*. OGIVE, OGIVAL, LANCETTE (*Style à*), FLEURI (*Style ogival*), FLAMBOYANT (*Style ogival*), PERPENDICULAIRE (*Style ogival*). *Voy*. ensuite pour les caractères particuliers : PLAN, APPAREIL, ORIENTATION, AXE, MOULURES, ORNEMENTS, PORTES, PORTAILS, FENÊTRES, ARCADES, CORNICHES, FEUILLES ENTABLÉES, COLONNES, CHAPITEAUX, GALERIE, VOUTES, TOURS, CLOCHERS, AIGUILLES, CHARPENTE, CONTRE-FORTS, ARCS-BOUTANTS, CLOCHETONS, PINACLES, DAIS, CLÔTURES DE CHOEUR, etc.

Monum. — Cathédrales (*Voy*. la *Table analytique* pour le catalogue des cathédrales décrites dans ce *Dictionnaire*).

CHAPITRE X.

De la Renaissance.

RENAISSANCE. Sous ce titre général de Renaissance, nous avons traité des causes et de l'origine de la Renaissance en architecture; de la Renaissance française; des lieux où elle s'est d'abord et principalement développée; des monuments où elle est le mieux caractérisée. Nous avons également indiqué, pour les églises, les caractères propres de l'architecture dite *de la Renaissance*, aux arcades, fenêtres, portes, colonnes, chapiteaux, voûtes, ornementation, etc. Quant aux ornements particuliers à la Renaissance, *voy*. le chapitre 14, *des ornements d'architecture gothique*.

CHAPITRE XI.

Mobilier des églises.

Abat-voix de chaire. — Ambon. — Ameublement. — Armoire. — Autel, chez les anciens, chez les juifs, chez les chrétiens aux diverses époques archéologiques; accessoires des autels. — Bancs. — Bannière. — Baptistère. — Bassin. — Bâton cantoral. — Bénitier. — Burettes. — Buffet d'orgue. Calice. — Candélabre. — Chaire. — Chalumeau. — Chandelier. — Châsse. — Bourdon, cloche. — Ciboire. — Colombe. — Confessionnal. — Contretable d'autel. — Couronne. — Couverture d'autel. — Crédence. — Croix. — Custode. — Dais. — — Diptyques. — Evangéliaire. — Fonts baptismaux. — *Flabellum*. — Grille. — Haute lice. — Inventaire. — Jubé. — *Labrum*. — Lampadaire. — Lampes. — Lanterne. — Lutrin. — Marchepied. — Miséricorde de stalle. — Meubles. — *Monstrance*. — Or-

gues. — Ostensoir. — Paix (Instruments de). — Prie-Dieu. — Prothèse. — Pyxide. — Reliquaire. — Rideau. — Retable. — Stalles. — Tabernacle. — Tableau. — Tapis. — Tapisserie. — Trésor. — Tribune. — Triptyque. — Voile.

CHAPITRE XII.

Accessoires. — Symbolisme. — Iconographie.

Achéiropoiètes (Figures). — Agneau. — *Agnus Dei*. — Aigle. — Allégorie. — *Alpha*. — Amande mystique. — Ancre. — Animaux symboliques. — Attribut. — Auréole. — Calligraphie. — Camaïeu. — Détrempe. — Devises. — Dragon. — Emblème. — Encaustique. — Fresques. — Gloire. — Grisaille. — Iconoclaste. — Iconographie. — Images. — *Instrumenta Christi*. — Instruments de martyre. — *Labarum*. — Lions au portail. — Main. — Miniatures. — Monogramme. — Nimbe. — Polychromie. — Sculpture. — Sibylles. — Statuaire. — Symbolisme. — Tige de Jessé. — Tétramorphe. — *Vesica piscis*. — Zoologie mystique.

Inscriptions murales, — Paléographie. — Ecriture.

CHAPITRE XIII.

Ornements sacerdotaux

Amict. — Aube. — Bague ou Anneau. — — Broderie. — Chape. — Chasuble. — Crosse. — Dalmatique. — Étoffes. — Étole. — Infule. — Manipule. — Mitre. — Orfroi. — *Pallium*. — Rational. — *Redimiculum*. Tiare. — Bâton cantoral. — *Voy.* d'abord VÊTEMENTS; à cet article nous disons que les ornements sacerdotaux sont étudiés dans ce *Dictionnaire* au point de vue archéologique exclusivement. On y entre dans des détails liturgiques, seulement autant que l'exige la clarté du sujet.

CHAPITRE XIV.

Ornements d'architecture caractéristiques.

Annelets. — Arabesques. — Câble. — Caisson. — Calendrier. — Chardon (Feuilles de). — Ball-Flower. — Bas-relief. — Billette. — Bosse (Ronde-). — Bouquet. — Chou (Feuilles de). — Coquille. — Corbeau. — Créneaux. — Crête. — Crochet (Feuilles à). — Cul-de-lampe. — Dais. — Dentelle. — Dents de scie. — Dessins courants. — Diamant (Pointes de). — Diapré (diaper-work.) — Écailles. — Échiquier. — Enroulement. — Entablées (Feuilles). — Entrelacs. — Etoiles. — Facotte. — Festons. — Feuillages. — Feuilles. — Finial. — Flabelliforme (Ornement). — Fleurs. — Fleurs de lis. — Fleurette. — Flore murale. — Fleuron. — Frette crénelée. — Galons. — Gargouille. — Godron. — Grotesque. — Guirlande. — Guillochis. — Imbrication. — Jérusalem céleste. — Lobe. — Losange. — Lapidaires (Signes). — Méandre. — Merlon. — Meurtrières. — Mascaron. — Modillon. — Nattes. — Nébules. — Ornement. — Orle. — Ornementation. — Prismatique. — Quart de rond. — Quatrefeuilles. — Quintefeuilles. Rinceau. — Ruban. — Rudenture. — Sculpture. — Scie (dents de). — Trèfle. — Triplet. — Têtes-plates. — Tiercefeuille. — Torsade. — Torse (Colonne). — Trilobé. — Trompe. — Vigne. — Violette. — Zodiaque. — Zigzag, etc.

CHAPITRE XV.

Monuments religieux accessoires.

Campanile. — Charnier. — Caveau acoustique. — Chapelles. — Chalcidiques. — Baldaquin. — Beffroi. — Cimetière. — Claustraux (Bâtiments). — Clôture de chœur. — Cloître. — Conventuel. — Crypte. — Cryptoportique. — Diaconie. — *Diaconicum*. — Ecran ou *Screen*. — Edicule. — Egout. — Enfeu. — Eperon. — Epi. — Escalier. — Fanal de cimetière. — *Fanum*. — Fontaine d'église. — Girouette. — Horloge. — Hôtel-Dieu. — Iconostase. — *Impluvium*. — Jubé. — Lacrymatoire. — *Labrum*. — Labyrinthe dans les églises. — Lanterne de cimetière. — Laraire. — *Lavatorium*. — Litre. — *Martyrium*. — Mémoire ou *Confessio*. — Maladrerie. — Naos. — Narthex. — Niche. — Oriflamme. — Ossuaire. — Obédience. — Oratoire. — Portique. — *Presbyterium*. — Prieuré. — Porche. — Pyramide. — Pyramidion. — Pronaos. — Préau. — Rotonde. — Sacristie. — Sarcophage. — Tombeau. — Tombale (pierre), (Cuivres funéraires). — Tour. — Tourelle. — *Triclinium*. — Tambour. — Vases du sang des martyrs. — Vestibule, etc.

CHAPITRE XVI.

Arts variés.

Calligraphie. — Damasquinure. — Email. — Ferrures. — Filigrane. — Glyptique. — Ivoire. — Marqueterie. — Miniatures. — Numismatique. — Mosaïque. — Nielle. — Orfévrerie. — Peintures. — Polychromie. — Serrurerie. — Sceaux ou Sphragistique. — Sphyrélaton. — Toreutique. — Statuaire. — Sculpture. — Verreries. — Verrières. — Vitraux aux différentes époques du moyen âge. — Pavé des églises; carreaux; pierres tombales; cuivres funéraires. — Tapisseries. — Céramique. — (Pour la peinture, *voy.* chapitre 12). — Blason (Notions générales), etc.

CHAPITRE XVII.

Moyens de construction.

Architecte. — Construction. — Bâtisseurs. — Ecole. — Francs-maçons. — Maçon. — Maître-d'œuvre. — Synchronisme.

CONCLUSION.

Dans un grand nombre d'articles, nous avons eu l'occasion de développer des idées générales sur le but que l'on doit se proposer en étudiant l'archéologie sacrée. *Voy.* ART, *voy.* aussi la *Préface*. Nous terminerons ce *Tableau méthodique* en citant ce passage des psaumes de David, qui exprime bien le motif de l'espèce de culte que nous avons voué aux arts chrétiens du moyen âge.

DOMINE, DILEXI DECOREM DOMUS TUÆ. ALTARIA TUA! DOMINE VIRTUTUM.

FIN DU TROISIÈME APPENDICE.

ESSAI
SUR DIVERS ARTS,

EN TROIS LIVRES,

PAR

THÉOPHILE, PRÊTRE ET MOINE,

FORMANT UNE ENCYCLOPÉDIE DE L'ART CHRÉTIEN AU XII^e SIÈCLE.

ÉDITION NOUVELLE ET TRÈS-COMPLÈTE,

AVEC TRADUCTION ET NOTES,

Par M. l'Abbé J.-J. BOURASSÉ, Chanoine de l'Église métropolitaine de Tours, correspondant des Comités historiques etc.

PRÉFACE.

L'ouvrage du moine Théophile, *Essai sur divers arts*, est le plus intéressant et le plus complet que le moyen âge nous ait transmis sur la pratique des arts consacrés à l'embellissement des édifices sacrés. Il se divise en trois livres, contenant ensemble cent quatre-vingt-quinze chapitres, sans compter une introduction qui précède chaque livre.

Le livre I^er, composé de quarante chapitres, traite de la préparation, du mélange et de l'emploi des couleurs, dans la peinture sur mur, sur bois et sur parchemin. C'est un traité pratique de la peinture telle qu'on l'exécutait pour la décoration des églises, des panneaux de menuiserie et des manuscrits. On y trouve de très-curieuses indications sur l'emploi de l'or, de l'argent et de l'étain, pour orner, ou, suivant une expression moderne, pour illustrer les livres. La peinture murale n'était pas toujours à fresque; Théophile décrit minutieusement des procédés qui peuvent servir à expliquer plusieurs questions jusqu'à présent restées obscures dans l'histoire de ce bel art. Ce n'est pas sans surprise que l'on a remarqué que notre auteur donne des renseignements sur la manière de peindre à l'huile. D'après Vasari, la découverte de la peinture à l'huile était attribuée généralement à Jean Van-Eyck, plus connu sous le nom de Jean de Bruges, vers 1410. Il ressort évidemment du texte de Théophile et des notes savantes de M. Robert Hendrie, que l'art de peindre à l'huile, en se servant de siccatifs et de vernis convenables, était connu du temps de Théophile, et que la découverte en remonte à une époque même bien plus reculée.

Le livre II^e, composé de trente-un chapitres, traite de la fabrication du verre, des vitraux de couleur, des vases de verre, des vases émaillés. Il y a des observations, pour la science et pour l'art, du plus haut intérêt. Théophile y donne d'excellents conseils, dont nos artistes modernes pourraient tirer profit. « Usez, dit-il, du verre jaune avec réserve dans les vêtements; ne l'employez que pour les nimbes, et n'en mettez qu'aux endroits où il aurait fallu poser de l'or dans la peinture ordinaire. » « Croceo vitro non multum uteris in vestimentis, nisi in coronis et in eis locis ubi aurum ponendum esset in pictura. » (Lib. II, cap. 21.) Dans ce même livre, il est question *des vases de terre peints de diverses couleurs de verre*. Ce sont là les poteries émaillées qui ont été si célèbres dès la plus haute antiquité ; nous en avons vu des échantillons peints par les Egyptiens et les Etrusques. Ces poteries émaillées ont fait, trois siècles plus tard, la gloire de Bernard Palissy, qui retrouva et perfectionna, par la force de son génie, l'art de les orner de peintures vitrifiables. Elles feront aussi la gloire des Avisseau et des Landais, de Tours, qui ont ressuscité, il y a quelques années, d'une manière si admirable, l'art oublié des Byzantins et de Palissy.

Le livre III^e, composé de cent onze chapitres, plus de treize chapitres qui ne sont pas marqués à la table du livre III^e dans le manuscrit de la Bibliothèque Harléienne, en tout cent vingt-quatre chapitres, est consacré aux travaux d'orfévrerie. L'auteur semble avoir traité cette matière avec une prédilection particulière. N'est-ce pas, comme l'a prouvé M. l'abbé Texier, parce que l'art de l'orfévrerie était resté, au moyen âge, éminemment un art monastique? On y voit des détails nombreux sur toutes les branches de cet art important. L'auteur indique d'abord comment la maison ou fabrique doit être disposée et distribuée. Il continue par la description des instruments variés et nombreux qui doivent être mis entre les mains des ouvriers. Le laboratoire est construit et

muni d'outils convenables. Quel sera le premier ouvrage indiqué par Théophile? Ici, nous reconnaissons le caractère de l'auteur. Ce n'est pas seulement un artiste qui écrit, c'est avant tout un prêtre et un moine. Le calice est le vase le plus précieux de l'orfévrerie religieuse : il est destiné à la célébration des mystères; il doit contenir le sang de la victime immolée mystiquement chaque jour sur l'autel à la voix du prêtre. Théophile commence par énumérer tous les procédés qui servent à la fabrication et à l'ornementation du calice. Il enseigne comment il faut purifier l'argent de tout alliage étranger, comment il faut battre au marteau la coupe, le nœud, la tige et le pied; comment on peut l'embellir au moyen de la nielle, et l'enrichir au moyen de la dorure. Ce n'est pas tout encore : l'or sera aussi la matière du calice. Ce métal plus précieux réclame des ornements proportionnés à sa beauté et à sa rareté. C'est pourquoi le calice d'or sera décoré de pierreries, de perles et d'émaux incrustés. Tous les procédés relatifs à ces divers travaux sont indiqués et décrits minutieusement.

Le manuscrit de Théophile, publié par M. le comte Charles de l'Escalopier, Paris, 1843, s'arrête au chapitre 80, *de Organis* (*des Orgues*). M. Robert Hendrie a été assez heureux pour découvrir au *British Museum*, Bibliothèque Harléienne, un manuscrit bien plus complet que tous ceux connus antérieurement. Ce précieux codex renferme d'assez nombreux chapitres jusqu'alors inédits sur les accessoires de l'orgue, sur la fusion des cloches, sur les ouvrages d'étain et de fer, la sculpture en ivoire, le travail des pierres précieuses et des perles, etc.

Nous reproduisons dans cette édition, la dernière et la plus complète de toutes, le texte du manuscrit du *British Museum*, d'après l'ouvrage de M. R. Hendrie, auquel nous avons ajouté cinq chapitres, d'après l'édition de M. le comte de l'Escalopier, quoique ces chapitres paraissent être une addition faite par un copiste au texte original. A la suite du texte, nous avons placé des notes nombreuses et étendues. C'est une traduction des notes de l'auteur anglais, notes rédigées avec soin et remplies de faits curieux. La traduction, que nous donnons en regard du texte latin, a été faite de manière à reproduire aussi exactement que possible la pensée de l'auteur. L'exactitude doit être le premier mérite de la traduction d'un ouvrage de cette nature. Le livre du moine Théophile n'est pas une œuvre littéraire : ce n'est pas le livre d'un poëte ni d'un orateur. C'est un recueil de formules, remarquables seulement par leur précision. Si nous avions remplacé certaines expressions de notre auteur, ou changé la construction de plusieurs phrases, nous aurions réussi, peut-être, à rendre le style plus agréable et le récit plus court. Mais nous avons préféré traduire mot pour mot les recettes pratiques du moine artiste, et ne rien mettre d'arbitraire dans la reproduction d'un ouvrage de ce genre.

Nous avons maintenant à rechercher quel était ce moine industrieux et à quelle époque il a vécu. Nous donnerons ensuite une notice sur les principaux manuscrits de l'Essai sur divers arts, *Schedula diversarum artium*.

Une obscurité profonde enveloppe la personne de Théophile. Lessing, séduit par une apparente ressemblance, était porté à attribuer la *Diversarum artium schedula* à Tutilon, moine de Saint-Gall, qui vivait à la fin du IX^{e} siècle. Lessing n'a pas cité un seul passage du texte de Théophile qui servît de fondement à son opinion et qui militât en faveur d'une telle antiquité. Son argument principal repose sur l'analogie des noms propres; mais il ne suffit pas, observe judicieusement M. Guichard, que, dans une vieille chronique, Tutilon soit qualifié de peintre, *picturæ artifex*, pour être fondé à le regarder comme l'auteur du *Traité sur divers arts*.

Une circonstance importante dans cette question, c'est que tous les manuscrits connus de Théophile proviennent d'Allemagne. Mathias Farinator, auteur du *Lumen animæ*, le premier qui ait cité des passages de l'ouvrage de Théophile, dit que le manuscrit lui a été communiqué par un monastère d'Allemagne.

On peut conjecturer que Théophile vécut et travailla en Allemagne, ou au moins dans une contrée voisine de l'Allemagne. Le titre de *Tractatus Lumbardicus*, que porte une copie de son *Essai*, a fait croire au comte Cicognara qu'il était Italien; il aurait alors vécu dans la partie septentrionale de l'Italie, depuis longtemps peuplée par des tribus de race germanique. L'emploi d'un certain nombre de mots appartenant à l'idiome allemand viendrait confirmer cette opinion, si l'on doit y attacher, comme il est vraisemblable, plus d'importance qu'à celui d'expressions grecques. Enfin, une copie récente de la *Diversarum artium schedula* à la Bibliothèque Nani, à Venise, lui donne le nom de Rugerus. Il est donc très-probable que notre auteur portait ce dernier nom, et qu'il était au moins d'origine germanique. Cette dernière opinion est adoptée aujourd'hui par les hommes les plus érudits, tels que Lessing, Morelli, M. le comte de l'Escalopier, M. l'abbé Texier, et M. Robert Hendrie. Le nom de Théophile n'est pas un nom propre; c'est un nom de religion, comme le dit avec raison M. Texier. *L'humble moine, qui s'oublia si complétement en un traité qui pouvait donner la gloire; dont le travail artistique n'était qu'une prière, l'humble prêtre, qui se regardait comme indigne du nom et de la profession monastique, a caché sa personnalité sous une appellation allégorique; il se nomme Théophile, comme l'*Ame dévote *de saint François de Sales s'appelle* Philothée. (*Annales archéolog.*, tom. VI, pag. 153.)

En quel temps vécut Théophile ou Ruge-

rus ? question plus difficile encore à résoudre que la précédente. M. Guichard, dans l'introduction à l'édition de M. de l'Escalopier, suivi en cela par M. Didron et M. l'abbé Texier, pense que ce fut au commencement du XIIIe siècle, ou plutôt à la fin du XIIe. M. R Hendrie, au contraire, soutient que ce fut au XIe siècle. Indiquons brièvement les raisons alléguées de part et d'autre.

Jusqu'à présent, les arguments fournis par la science paléographique ne sont pas péremptoires, et ne peuvent pas l'être, parce que l'original de l'ouvrage est perdu ou inconnu, et que les copies connues, comme nous le dirons bientôt, ne remontent pas au delà de la fin du XIIe siècle ou du commencement du XIIIe. C'est donc dans le texte lui-même qu'il faut aller chercher les renseignements.

Le traité de Théophile est l'œuvre d'une époque de transition, de renouvellement; il fut écrit dans un de ces âges émus, où, à la vue d'un avenir nouveau, le passé se résume et s'analyse dans un travail encyclopédique. Tel est le caractère du XIIe et du XIIIe siècle. C'est le temps où Pierre Lombard résume la science théologique dans un traité qui lui vaudra le titre de Maître des Sentences; c'est le temps où Vincent de Beauvais classe les connaissances humaines dans le plan magnifique d'une vaste encyclopédie. Le traité de Théophile est une encyclopédie ou une Somme artistique.

A ces raisons M. Guichard en ajoute une autre. Au livre IIIe, chapitre 60, le moine décrit l'encensoir battu, *thuribulum ductile*. Tracez-y, dit-il, des tours, savoir : en haut, une octogone avec huit fenêtres ; au-dessous, quatre carrées, à deux fenêtres allongées, *fenestræ productæ;* au milieu de celles-ci, sur la colonne centrale, sera une petite fenêtre ronde, *fenestrella rotunda*. Ces *fenestræ productæ* ne seraient-elles pas des fenêtres en ogive, et cette *fenestrella rotunda* une rosace ? Ces formes indiqueraient évidemment l'ère ogivale.

A cette argumentation, qui ne saurait dépasser la probabilité, M. Texier ajoute des observations techniques qui ont un plus grand poids. Nous avons eu l'occasion, dit-il, d'examiner nombre de reliefs ciselés en métal, de la fin du XIIe siècle, ajustés sur le bois. Lorsque ces travaux n'ont pas eu à subir un remaniement moderne, nous avons remarqué qu'un cuir était tendu entre le bois et le métal. Nous citerons pour exemple la grande châsse émaillée de Saint-Viance. Ouvrez Théophile : au chapitre 17 du livre Ier, il vous apprendra à ajuster les tables d'autel et à les tendre d'un cuir non tanné de cheval, d'âne ou de bœuf. Un reliquaire roman, de la fin du XIIe siècle, provenant du palais de Notre-Dame, abbaye cistercienne, renfermait une inscription sur bois de sapin, doré au moyen de feuilles d'or appliquées. On sait que nombre de manuscrits étaient ornés d'applications d'or, exécutées par le même procédé, concurremment avec d'autres décorations obtenues au moyen de l'or en coquille. Théophile possédait les deux manières. Au chapitre 12 du livre Ier, il enseigne à battre l'or et à le débiter en feuilles ; au chapitre 30, il vous apprendra à le moudre.

On sait que les incrustations d'émail sur métal doré, de l'orfévrerie romane, étaient presque toujours polies après cuisson, par un procédé mécanique. Ce polissage était-il antérieur ou postérieur à la dorure ? S'il était antérieur, d'où vient que la mise au feu n'avait pas fait *travailler* l'émail ? Postérieur, comment un polissage sur face lisse avait-il pu respecter la dorure ? Théophile résout le problème : il apprend à dorer au moyen de l'amalgame de mercure et d'or. Soumises à une chaleur modérée, inoffensive pour l'émail, les pièces *enduites* de cette composition étaient bientôt débarrassées du mercure qui s'élevait en légères vapeurs.

Passons à l'examen des vitraux. A la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, un modelé en bistre accuse l'intention de rendre plus exactement les formes; des hachures, enlevées en clair sur le fond de couleur, produisent un effet lumineux très-piquant. Théophile (liv. II, chap. 19), apprend à peindre le verre ; au chapitre 20, il enseigne à peindre les figures par des teintes de plus en plus serrées. Tous ses préceptes, pour la peinture de la figure et des fonds, indiquent le verrier du commencement du XIIIe siècle. Il sait ombrer les figures, enlever en clair, dégrader les teintes et donner de la lumière (chap. 19, 20 et 21. *Voy.* les ANNAL. ARCHÉOL., tom. VI).

Telles sont les principales raisons développées par M. Guichard et M. Texier pour prouver que l'*Essai sur divers arts* appartient à la dernière partie du XIIe siècle. Examinons maintenant celles que M. R. Hendrie fait valoir à l'appui de son opinion, qui attribue l'œuvre de Théophile au XIe siècle.

Ce fut probablement vers le milieu du Xe siècle, dit M. R. Hendrie, que fut écrite la compilation d'Eraclius *de Artibus Romanorum;* il porte, en effet, tous les caractères de cette époque. La basse latinité qu'on remarque dans le style, les plaintes que fait l'auteur sur la décadence et l'oubli dans lesquels étaient tombés les arts, viennent confirmer cette supposition.

Jam decus ingenii quod plebs Romana probatur
Decidit, ut periit sapientium cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit ?
Quas isti artifices immensa mente potentes
Invenere sibi, potens est ostendere nobis.

Qu'Eraclius ait vécu après le VIIIe siècle, cela est prouvé par les citations qu'il emprunte aux écrits de saint Isidore, mort en 636; qu'il ait écrit avant la fin du Xe siècle, cela n'est pas moins évident par l'absence de tout signe de la science arabe qui s'infiltra, à la fin de ce même siècle, dans les arts de l'Europe.

L'art d'Eraclius est celui de l'école de Pline, augmenté, il est vrai, par les inventions des Byzantins, mais cependant toujours essentiellement romain. Depuis le temps où Pline

composait ses ouvrages, l'art de fabriquer et de peindre le verre et la porcelaine a fait de grands progrès ; les chapitres d'Eraclius sur cet objet sont intéressants, Théophile en cite quelques-uns. On trouve dans le traité d'Eraclius la preuve que l'on savait déjà préparer à l'huile divers subjectiles sur lesquels on peignait ensuite avec des couleurs également broyées à l'huile.

Une nouvelle impulsion fut donnée aux arts au commencement du XI[e] siècle. On dirigea tous les efforts de l'esprit vers les sciences et la littérature, que les besoins de l'Eglise et les disputes des théologiens rendaient nécessaires, telles que la théologie, la jurisprudence, la géométrie, la logique, la rhétorique, la musique ou psalmodie, l'architecture et la peinture. Dunstan, Aldred et Lanfranc, en Angleterre, le roi Robert, en France, le souverain pontife Grégoire VII, à Rome, encouragèrent les arts, en faisant construire et orner des églises. Le respect pour les reliques inspira l'exécution et la décoration de somptueux reliquaires : on ferma les églises avec des portes de bronze et même d'argent, suivant Ciampini (*Vet. monim.*, tom. I, cap. 4). Les ornements pour les autels, les lutrins en bronze doré et d'autres objets destinés à l'ornementation du chœur, favorisèrent prodigieusement l'art de la fonte des métaux, de la ciselure, de l'émaillerie, de la nielle, de la damasquinure, et produisirent souvent des œuvres d'une perfection étonnante. (*Vita B. Richardi a S. Viton. Virdun.*, cap. 6 ; *Acta SS. Ord. S. Benedict.*, tom. VIII, pag. 541 ; Em. David, *Hist. de la peinture*, pag. 215.)

C'est à cette époque, la première moitié du XI[e] siècle, qu'il faut rapporter le *Traité sur divers arts*, de Théophile.

Lorsque les Grecs peignaient les monuments de l'Europe, que les Toscans se distinguaient dans l'art d'émailler, les Arabes dans celui de travailler les métaux, les Italiens dans les ouvrages d'orfévrerie, les Français dans les travaux en verre, les Espagnols dans les découvertes de la chimie, les Allemands industrieux dans la pratique ou la connaissance de tous les arts ; au moment où tous ces artistes, après la construction de l'église de Saint-Marc, à Venise, étaient occupés à la décorer, et qu'ils étaient partout occupés dans l'Europe occidentale à peindre les histoires sacrées sur les murailles des églises, à exécuter ces tableaux qui étaient le livre des ignorants, suivant l'expression d'un concile tenu à Arras en 1025, alors apparut le *Traité sur divers arts*.

C'est néanmoins, continue M. R. Hendrie, par l'analyse des procédés que l'on peut arriver à connaître avec quelque précision le temps où vécut Théophile. Lessing, Leiste, Raspe et Eméric David ont placé Théophile au X[e] siècle, période trop reculée, comme nous le pouvons reconnaître avec certitude par l'emploi de la nomenclature arabe. Le chapitre de Théophile sur la fabrication de l'or d'Espagne (liv. III) le montre avec évidence : il y est question du borax, sous le nom confus de *barabas* ou *parahas*. Plusieurs passages font voir qu'il possédait alors une connaissance incomplète des ouvrages arabes, connaissance qu'il avait reçue, sans doute, de Constantinople ou de l'Italie (1).

Il est remarquable (et cette preuve s'accorde pleinement avec ce qui a été observé ci-dessus) que, dans le *Traité sur divers arts*, il n'est jamais fait mention de la distillation, et qu'on n'y voit indiquée aucune substance qui en serait le produit. D'où nous pouvons conclure que Théophile ignorait cet art.

M. R. Hendrie, enfin, trouve dans la description de l'encensoir et de plusieurs autres objets, de style romano-byzantin, une induction tout opposée à celle de M. Guichard. Il y reconnaît l'œuvre du XI[e] siècle, et il conclut que l'opinion des archéologues français, que nous avons nommés plusieurs fois, fixe à une date comparativement trop récente l'époque à laquelle vivait et écrivait notre auteur.

Après ces savants distingués, nous aurons la hardiesse d'émettre notre sentiment. Nous sommes intimement convaincu, d'après les détails iconographiques donnés par Théophile pour la décoration des vitraux, des anses des calices, des patènes, pour les nimbes des personnes divines et des saints, pour la composition de l'encensoir, que cet artiste-écrivain vivait et travaillait au siècle que les archéologues modernes regardent comme celui de la transition de l'art romano-byzantin à l'art ogival, c'est-à-dire au XII[e] siècle. Nous irons plus loin : nous pensons que Théophile vivait au milieu de ce même siècle. Ses descriptions, en effet, indiquent un art plus avancé que celui du XI[e] siècle, à en juger par les modèles qui sont arrivés jusqu'à nous, et ne s'accorderaient pas avec la décoration en vigueur, même dès le commencement, durant l'ère ogivale. Il ne faudrait pas considérer l'usage du grand calice à anses, dont Théophile donne les procédés de fabrication, comme indiquant une époque plus ancienne que le XII[e] siècle, c'est-à-dire le temps où l'on distribuait encore aux fidèles la communion sous les deux espèces. Théophile consigne dans son livre des procédés usités aussi bien chez les Grecs que chez les Latins, et tout le monde sait que les Grecs ont toujours conservé et conservent encore actuellement l'usage du calice pour les fidèles. D'ailleurs, on a gardé les calices ministériels dans les églises latines, longtemps encore après que la coutume, sanctionnée par l'Eglise, se fut introduite de donner aux fidèles la communion sous l'espèce du pain seulement. Notons toutefois que la communion sous les deux espèces et l'usage du chalumeau pour prendre le précieux sang, ont continué, presque

(1) « Les œuvres des Arabes furent connues en Italie avant d'être connues en France et dans les autres contrées de l'Europe. » (Hoefer, *Hist. de la Chimie*, pag. 316.)

jusqu'à nos jours, dans certaines abbayes et dans quelques circonstances particulières.

Passons maintenant à l'examen des manuscrits de la *Diversarum artium schedula*. Le manuscrit qui fut entre les mains de Mathias Farinator, au XV^e siècle, et qui lui avait été procuré d'un monastère d'Allemagne, est présentement inconnu. Peut-être se trouve-t-il à la bibliothèque du Vatican, où gisent ignorés un grand nombre de documents précieux qui n'ont point encore été dépouillés.

Le manuscrit mentionné par Cornélius Agrippa, *de Vanitate scientiarum* (cap. 96) est maintenant à Wolfenbüttel, suivant Raspe, qui néanmoins ne donne aucune preuve de son assertion. Le manuscrit qui est à Wolfenbüttel, selon Lessing, appartient au X^e ou au XI^e siècle; nous verrons plus bas que cette appréciation de Lessing est erronée. Le troisième livre de ce manuscrit se termine par le premier chapitre sur les orgues.

Le manuscrit de Leipsick, qui a été considéré par Lessing comme antérieur à celui de Wolfenbüttel, ne date que du XIV^e siècle. Il renferme les trois livres, mais le troisième a été mutilé; il n'y a que les sept premiers chapitres de ce livre. Ce manuscrit provient du monastère d'Alten-Zell.

Un manuscrit fut découvert par Raspe, en 1779, dans la bibliothèque de l'Université de Cambridge; il le regardait comme étant du XIII^e siècle. Il contient seulement une partie du premier livre de Théophile, avec un Appendice composé de diverses pièces recueillies par le copiste, et appartenant à plusieurs auteurs. Une copie de ce manuscrit est au *British Museum*, Sloane, 715. Raspe dit que ce manuscrit est de format in-4°, et qu'il est d'une écriture du XIII^e siècle.

Une autre copie fut trouvée par Raspe à la bibliothèque du Collége de la Trinité; elle est aussi d'une écriture du XIII^e siècle. Ce manuscrit est présentement au *British Museum*. C'est celui qui a été publié par Raspe; il contient une partie du premier livre de Théophile, avec une collection de recettes à la fin, parmi lesquelles on trouve les cinq chapitres publiés par M. le comte de l'Escalopier. Ces chapitres ne sont pas de Théophile: nous les avons cependant nous-même reproduits à la fin du livre I^er. On ne les trouve ni dans le manuscrit de la Bibliothèque Harléienne, ni dans celui de Vienne, ni dans celui de Wolfenbüttel. C'est dans ce manuscrit que l'on trouve le livre I^er précédé du titre suivant: *Sic incipit Tractatus Lombardicus qualiter temperantur colores ad pingendum*. Que l'ouvrage de Théophile soit ou non *Lombard*, c'est une preuve de l'opinion du copiste au XIII^e siècle.

Une autre copie du XVII^e siècle fut indiquée par Morelli, comme existant à la bibliothèque Nani, à Venise: dans cette copie Théophile est nommé RUGERUS. Morelli prétend que cette copie a été faite d'après l'ancien manuscrit en parchemin de la Bibliothèque Impériale de Vienne: *Descripti ex antiquo codice membranaceo manuscripto augustissimæ bibliothecæ Cæsareæ Vindobonensis*. M. Guichard, en mentionnant ce manuscrit, a omis de citer la fin de la note de Morelli, et il met en doute l'exactitude de Morelli, qui nous apprend qu'il y avait deux manuscrits de Théophile à Vienne. (Morelli, *Cod. manuscript. lat. Biblioth. Nani*, pag. 35.)

La copie qui se trouve à la Bibliothèque Nationale, à Paris, dans la collection de Le Bègue, est une transcription remplie de fautes des 29 premiers chapitres du livre I^er seulement. Cette copie est d'une étendue égale au manuscrit du Collége de la Trinité, publié par Raspe, moins l'Appendice.

Quoique ni Lambecius, ni les autres bibliographes n'aient indiqué les manuscrits de Vienne, et qu'en conséquence, M. Guichard suspecte la vérité des renseignements donnés par Morelli, il est certain que l'assertion de Morelli est exacte, au témoignage du docteur Ferdinand Wolf, de la Bibliothèque Impériale de Vienne. Ce savant écrivait à M. R. Hendrie, dans une lettre, en date du 18 juin 1846: « Les dates données par Morelli sont exactes. Nous possédons deux manuscrits, dont un sur vélin (n° 2527) appartient au XII^e siècle, ou au plus tard au commencement du XIII^e. L'autre (n° 11236) est seulement une copie, faite, il est vrai, d'après un manuscrit différent du nôtre; elle est du XVII^e siècle et sur papier.

« L'ancien manuscrit est défectueux. Il commence par les trois prologues; puis vient la table des chapitres du premier livre. Le titre du 1^er chapitre est, *De temperamento colorum in nudis corporibus*; le dernier, le 28^e, est, *Quomodo colores in libris temperentur*. Le livre II renferme trente-cinq chapitres, dont le premier porte le titre suivant: *De constructione furni ad operandum vitrum*; le dernier: *De annulis*. Le livre III contient soixante-dix-huit chapitres; le premier: *De constructione fabricæ*; le dernier: *De organis*; mais quelques feuillets manquent à la fin.

« L'autre manuscrit, la copie moderne, donne aussi le prologue de chaque livre; ensuite l'index. Le premier livre contient quarante-deux chapitres; le premier: *De temperamento colorum*; le dernier: *De cerosa*. Le second livre est composé de trente-cinq chapitres en tout conformes au manuscrit précédent. Le troisième livre contient soixante-seize chapitres; le premier: *De constructione fabricæ*; le dernier: *De organis*, et il se termine ainsi: *A plectro autem inferius omnes unius mensuræ et ejusdem grossitudinis erunt*. FINIS. »

On voit que le manuscrit le plus moderne, comme celui de Wolfenbüttel, n'a pas le chapitre 40 du livre I^er, *De encausto*, qui se trouve dans les manuscrits de la Bibliothèque Harléienne et de celle de l'Université de Cambridge.

Mais, à présent, comment concilier les sentiments divergents de Lessing et de Leiste? Lessing affirme que le manuscrit de Wolfenbüttel est du XI^e siècle, et Leiste le fait remonter jusqu'au X^e siècle. D'un autre côté, ces mêmes écrivains assignent tous les

deux le XIII^e siècle ou le XIV^e comme date au manuscrit de Leipsick. Voici ce que Leiste a écrit à ce sujet : « Les deux manuscrits de Wolfenbüttel et de Leipsick sont de format in-4°, écrits sur parchemin, et se ressemblent quant aux caractères de l'écriture : il me semble qu'ils doivent être l'un et l'autre rapportés au même siècle. » Il suit de là que le manuscrit de Wolfenbüttel, que l'on avait cru d'abord du X^e ou du XI^e siècle, ne remonte pas au delà du XIII^e siècle.

Le plus important, le plus complet et le plus correct des manuscrits, sinon le plus ancien, reste maintenant à indiquer. C'est celui que M. Robert Hendrie a eu le bonheur de découvrir au *British Museum*, parmi les manuscrits de la Bibliothèque Harléienne. A cause de la classification imparfaite de ces manuscrits, à la fin du siècle dernier, il était resté inconnu. Il était classé parmi les livres de théologie sous le nom de *Théophile ecclésiastique*. Il n'est pas indiqué comme un ouvrage sur les arts, mais comme un livre de *Philosophie naturelle;* on ne pouvait donc guère s'attendre à y reconnaître le *Traité sur divers arts* du moine Théophile. Ce manuscrit est sur vélin, de format in-8°, et d'une écriture allemande du commencement du XIII^e siècle. Il renferme cent quinze feuillets, des écrits de Théophile, et cinq feuillets de recettes relatives aux arts, écrits d'une autre main, vers le même temps. Il y a ensuite un traité *de Unguentis :* c'est un recueil de recettes médicales. Malheureusement le titre et la préface du premier livre manquent. Dans une copie si remarquable et d'ailleurs si complète, on aurait trouvé peut-être des renseignements sur le nom et la patrie de l'auteur. C'est ce dernier manuscrit, publié par M. Robert Hendrie, qui est reproduit dans cette nouvelle édition.

Avant de clore cette préface, nous ferons connaître les manuscrits relatifs aux arts du moyen âge, recueillis par Le Bègue, actuellement déposés à la Bibliothèque Nationale, à Paris. Ils sont indiqués sous ce titre : *Magister Johannes* Le Bègue, *licenciatus in legibus, greffarius generalium magistrorum monetæ Regis. Parisiis, anno Domini* 1431, *ætatis suæ* 63. Ils renferment : *Tabula de vocabulis synonymis et æquivocis colorum, rerumque accidentium colorum; — Experimenta de coloribus ; — Experimenta diversa, aliaque de coloribus ; — Receptæ extrahendæ ab uno quaterno michi presentato per fratrem Dionysium,* etc. *In Janu.* 1409, *scriptæ. — Item, die Martis,* XI *Februarii,* 1410, *feci copiari in Bononia a receptis mihi presentatis per Thedericum de Flandria, quas receptas idem Theodoricus dixit habuisse in Londonia in Anglia. — Item de diversis a quodam libello magistri Johannis de Modena, pictoris habitantis in Bononia.* (Est-ce le peintre Jean, mort en Italie, qui décora l'église abbatiale du monastère de Saint-Gall, vers 990, et qui fut ensuite mandé à Aix-la-Chapelle par Othon III, pour décorer l'oratoire du palais? Othon appelle cet artiste évêque de Liége. (*Voyez* Em. David, pag. 156.) Cet écrivain parle d'un mélange d'huile et de vernis, qui doit être employé avec les couleurs.) — *Anno* 1411. *Johannes de.... Normannus, de azurro novo, lapidis lazulli ultramarini. — Liber Theophili admirabilis et doctissimi magistri, de omni scientia picturæ artis.* (C'est seulement un fragment du premier livre de Théophile.) — *Liber magistri Petri de Sancto Audomaro, de coloribus faciendis ; — Eraclii, sapientissimi viri, libri tres de coloribus et artibus Romanorum ; — Liber Johannis Archerius, A. D.* 1398. *Ut accessit a Jacobo Cona, Flamingo pictore ; — Capitula de coloribus ad illuminandum libros, ab eodem Archerio sive Alcherio, ut accepit ab Antonio de Compendio illuminatore librorum in Parisiis, et a magistro Alberto Pozotto perfectissimo in omnibus modis scribendi, Mediolani scholas tenente.* — Aultres escriptz en latin et françois, *per magistrum Johannem* Le Bègue, etc., *qui præsens opus seu capitula in hoc volumine aggregata propria manu scripsit, A. D.* 1431; *ætatis vero suæ* 63. *Illustra, Deus, oculum.*

A Tours, le 11 novembre, fête de saint Martin. 1851.

J.-J. Bourassé,
Chanoine de l'Eglise métropolitaine de Tours.

ESSAI

SUR DIVERS ARTS,

EN TROIS LIVRES,

par

THÉOPHILE,

APPELÉ AUSSI

RUGERUS,

PRÊTRE ET MOINE.

PROLOGUE DE THÉOPHILE.

Les arts s'apprennent graduellement et partie par partie. L'art de la peinture s'oc-

THEOPHILI,

QUI ET

RUGERUS,

PRESBYTERI ET MONACHI,

LIBRI III

DE DIVERSIS ARTIBUS,

seu

DIVERSARUM ARTIUM SCHEDULA.

PROLOGUS THEOPHILI (1).

Sensim per partes discuntur quælibet artes.
Artis pictorum prior est factura colorum.

(1) Præfatio libri primi non exstat in Manuscripto Harleiano: supplevimus ex Cod. Guelpherbytano.

Post ad mixturas committat mens tua curas.
Hoc opus exerce, sed ad unguem cuncta co-
[herce,
Ut sit adornatum quod pinxeris et quasi
[natum.
Postea multorum documentis ingeniorum
Ars opus augebit, sicut liber iste docebit.

Theophilus, humilis presbyter, servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi, omnibus mentis desidiam animique vagationem utili manuum occupatione et delectabili novitatum meditatione declinare et calcare volentibus, retributionem cœlestis præmii !

Legimus in exordio mundanæ creationis hominem, ad imaginem et similitudinem Dei conditum et inspiratione divini spiraculi animatum, tantæque dignitatis excellentia cæteris animantibus prærogatum, ut rationis capax, divinæ prudentiæ, consilii ingeniique mereretur participium, arbitriique libertate donatus solius conditoris sui suspiceret voluntatem et revereretur imperium. Qui astu diabolico misere deceptus, licet propter inobedientiæ culpam privilegium immortalitatis amiserit, tamen scientiæ et intelligentiæ dignitatem adeo in posteritatis propaginem transtulit, ut quicunque curam sollicitudinemque addiderit, totius artis ingeniique capacitatem quasi hæreditario jure adipisci possit.

Hujusmodi intentionem humana suscipiens solertia, et in diversis actibus suis insistens lucris et voluptatibus, per temporum incrementa, tandem ad prædestinata Christianæ religionis perduxit tempora, factumque est, ut quod ad laudem et gloriam nominis sui condidit dispositio divina, in ejus obsequium converteret plebs Deo devota. Quapropter quod ad nostram usque ætatem solers prædecessorum transtulit provisio, pia fidelium non negligat devotio; quodque hæreditarium Deus contulit homini, hoc homo omni aviditate amplectatur et laboret adipisci.

Quo adepto, nemo apud se, quasi ex se et non aliunde accepto, glorietur; sed in Domino, a quo et per quem omnia, et sine quo nihil, humiliter gratuletur, nec concessa invidiæ sacculo recondat, aut tenacis armariolo cordis occultet, sed omni jactantia repulsa, hilari mente simpliciter quærentibus eroget, metuatque evangelicam illius negotiatoris sententiam, qui domino suo reconsignare dissimulans mnam fœneratam, omni beneficio privatus, oris sui judicio nequam servi promeruit notam.

cupe d'abord de la composition des couleurs : leur mélange doit être ensuite l'objet de ses soins. En vous exerçant à ce travail, appliquez-vous à mettre en toutes choses une grande exactitude, de sorte que vos peintures soient naturelles et ne soient pas une simple décoration. Dans la suite, les nombreux enseignements des maîtres vous faciliteront la pratique de l'art : ce livre vous en donnera la preuve.

Théophile, humble prêtre, serviteur des serviteurs de Dieu, indigne du nom et de la profession de moine, à tous ceux qui veulent éviter ou surmonter l'oisiveté de l'esprit et les vaines distractions, par un travail manuel utile et par une agréable méditation des choses nouvelles, nous souhaitons et promettons la récompense éternelle !

Nous lisons au commencement du récit de la création du monde que l'homme, créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, animé du souffle divin, et, par l'excellence d'une telle dignité, élevé au dessus de tous les animaux, reçut en partage l'intelligence et la volonté, et qu'il fut gratifié du libre arbitre à la seule condition de respecter les lois et la volonté de son Créateur. Trompé, malheureusement, par la ruse du démon, il perdit le privilége de l'immortalité par sa désobéissance coupable; il transmit, cependant, à sa postérité la prérogative de la science et de l'intelligence, de manière que ceux qui ajoutent à ces dons naturels les soins et l'étude, peuvent acquérir, comme par droit d'héritage, la faculté de se livrer avec succès aux arts et aux travaux intellectuels.

L'industrie humaine, en vertu de cette tendance, sollicitée par le plaisir ou par l'amour du gain dans ses actes divers, transmit cette noble faculté, à travers la succession des âges, jusqu'aux temps prédestinés de la Religion chrétienne, de sorte qu'un peuple consacré à Dieu emploie au service divin ce que la Providence avait établi pour son honneur et pour sa gloire. C'est pourquoi la piété et la dévotion des chrétiens ne doivent pas négliger ce que la sage prévoyance de nos prédécesseurs a conservé jusqu'à nos jours. Que l'homme embrasse donc avec ardeur et qu'il s'efforce d'acquérir ce que Dieu lui a donné en héritage.

Ceux qui le posséderont ne doivent pas s'en glorifier comme d'un bien propre et qu'ils n'ont point reçu; qu'ils s'en félicitent humblement dans le Seigneur, de qui et par qui toutes choses arrivent, et sans lequel il n'y a rien. Qu'ils ne cachent pas ce bienfait dans les replis d'um cœur avare et jaloux; qu'ils en fassent part, au contraire, sans vaine jactance, avec un esprit simple et ouvert, à tous ceux qui s'adresseront à eux : qu'ils redoutent la sentence portée, dans l'Evangile, contre cet intendant qui ne rendit pas, avec intérêt, à son maître la somme qui lui avait été confiée, et mérita d'être flétri, de la bouche de son maître, du nom de mauvais serviteur.

Quam sententiam incurrere formidans, ego, indignus et pene nullius nominis homuncio, quod mihi gratis concessit, quæ

Craignant d'encourir ce terrible jugement, moi indigne, homme chétif et presque sans nom, j'offre gratuitement à tous ceux qui

modestement désirent l'apprendre, ce que m'a gratuitement accordé la bonté divine, qui répand ses faveurs abondamment et miséricordieusement sur tous les hommes. Afin qu'ils reconnaissent et admirent l'effet de la bonté et de la libéralité de Dieu, j'avertis mes disciples et je les assure, s'ils veulent y mettre de l'application, qu'ils obtiendront sûrement le même effet.

dat omnibus affluenter et non improperat, divina dignatio, cunctis humiliter discere desiderantibus gratis offero, et ut in me benignitatem Dei recognoscant largitatemque mirentur, admoneo, et ut idem, si operam addiderint, sibi præsto esse, procul dubio credant insinuo.

De même, en effet, qu'il est injuste et détestable pour tout homme de convoiter par ambition ou de ravir par violence un objet défendu, de quelque nature qu'il soit, de même aussi ce serait lâcheté et folie de mépriser ou de négliger ce qui nous appartient réellement comme l'héritage provenant de Dieu, notre père. Vous donc, qui que vous soyez, très-cher fils, à qui Dieu a mis dans le cœur le désir d'explorer le vaste champ de l'art, et d'y apporter intelligence et soin pour y recueillir ce qui vous plaira, ne méprisez pas des choses précieuses et utiles, sous le prétexte que le sol commun les pourra produire pour vous spontanément ou d'une manière inespérée; ne serait-il pas un spéculateur insensé, celui qui négligerait de recueillir et garder un trésor qu'il aurait trouvé tout à coup en creusant la terre? Si de vils arbrisseaux produisaient pour vous la myrrhe, l'encens et les baumes, ou que les sources de votre maison laissassent couler l'huile, le lait et le miel, ou bien encore que le nard, la cannelle et diverses espèces de parfums crussent dans votre jardin à la place de l'ortie, du chardon et d'autres herbes, est-ce que vous iriez parcourir les terres et les mers, méprisant ces productions comme vulgaires et sans valeur, pour en acquérir d'étrangères d'un prix égal et peut-être même inférieur? Cela, de votre avis, serait une grande folie. Quoique les hommes, en effet, aient accoutumé d'estimer au-dessus de tout et de garder avec une extrême précaution les objets qu'on acquiert seulement avec beaucoup de peine et à grands frais; si, cependant, quelquefois il leur arrive d'en rencontrer aisément de semblables ou de meilleurs, ils les gardent avec un soin égal, et peut-être plus grand encore.

Sicut enim homini quodcunque vetitum aut indebitum cujuscunque modi ambitione attemptare, sive rapina usurpare, iniquum est et detestabile; sic jure debitum et ex patre Deo hæreditarium intemptatum negligere aut contemptui ducere, ignaviæ adscribitur ac stultitiæ. Tu ergo quicunque es, fili carissime, cui Deus misit in cor campum latissimum diversarum artium perscrutari, et ut exinde, quod libuerit, colligas, intellectum curamque apponere, non vilipendas pretiosa et utilia quæque, quasi ea tibi sponte aut insperato domestica terra produxerit; quia stultus negotiator est, qui thesaurum subito fossa humo repererit, si illum colligere et servare neglexerit. Quod si tibi arbusta vilia myrrham, thus et balsama producerent, seu fontes domestici oleum, lac et mella profunderent, sive pro urtica et carduo cæterisque horti graminibus nardus et fistula diversorumque generum aromata crescerent, numquid his contemptis tanquam vilibus et domesticis ad extranea, nec meliora, sed fortassis viliora comparanda circuires terras et marai? et hoc te judice grandis foret stultitia. Quamvis enim soleant homines quæque pretiosa multo sudore quæsita, sumptuumque numerositate comparata, primo loco reponere, summaque tueri cautela: tamen si forte interdum gratis occurrerint aut inveniantur paria seu meliora, non dissimili, imo majori servantur custodia.

C'est pourquoi, très-cher fils, vous que Dieu favorise au point que l'on vous offre gratuitement ce que tant d'autres recherchent et trouvent par un travail opiniâtre, après avoir traversé les mers au péril de leur vie, après avoir souffert la faim, le froid, la longue contrainte de l'école et mille autres fatigues par le désir d'apprendre, saisissez avec empressement cet **Essai sur divers arts**, lisez-le avec une mémoire fidèle, embrassez-le avec un vif amour.

Quapropter, fili dulcissime, quem Deus omnino beatum fecit in hac parte, quæ tibi gratis offeruntur, quæ multi marinos secantes fluctus cum summo periculo vitæ, famis et frigoris arctati necessitate, aut diuturna doctorum fessi servitute, omnimodoque fatigati discendi desiderio, intolerabili tamen acquirunt labore; hanc **Diversarum artium schedulam** avidis obtutibus concupisce, tenaci memoria perlege, ardenti amore complectere.

Si vous l'étudiez avec attention, vous y trouverez tout ce que possède la Grèce sur les différents genres et les mélanges des couleurs; tout ce que connaît la Toscane dans le travail des incrustations et dans la variété des nielles; tout ce que pratique si habilement l'Arabie dans les ouvrages faits au moyen de la malléabilité des métaux, de leur fusion, ou de la ciselure; tout l'art de l'Italie à décorer d'or et d'argent toute sorte de vases, à sculpter les pierres précieuses et l'ivoire; ce que la France recherche dans la

Quam si diligentius perscruteris, illic invenies quicquid in diversorum colorum generibus et mixturis habet Græcia; quicquid in electorum operositate, seu nigelli varietate novit Tuscia; quicquid ductili vel fusili, seu interrasili opere distinguit Arabia; quicquid in vasorum diversitate, seu gemmarum ossiumve sculptura auro decorat Italia; quicquid in fenestrarum pretiosa varietate diligit Francia; quicquid in auri, argenti, cupri et ferri, lignorum lapidumque subtilitate solers laudat Germania.

décoration des fenêtres par les vitraux; ce que l'Allemagne industrieuse estime dans les ouvrages délicats d'or, d'argent, de cuivre et de fer, de bois et de pierres.

Quæ cum sæpe relegeris et tenaci memoriæ commendaveris, hac vicissitudine instructionis me recompensabis, ut, quoties labore meo bene usus fueris, ores pro me apud misericordiam Dei omnipotentis, qui scit me nec humanæ laudis amore, nec temporalis præmii cupiditate, quæ digesta sunt, conscripsisse, aut invidiæ livore pretiosum quid aut rarum subtraxisse, seu mihi peculiariter reservatum conticuisse, sed in augmentum honoris et gloriæ nominis ejus multorum necessitatibus succurrisse et profectibus consuluisse.

Lorsque vous aurez lu et relu souvent ces choses, et que vous les aurez gravées dans votre mémoire, en récompense de l'instruction que vous aurez puisée dans mes écrits, chaque fois que mon travail vous aura été utile, vous prierez pour moi Dieu miséricordieux et tout-puissant, qui sait que je n'ai point écrit ce livre par amour des louanges humaines, ni par le désir d'une récompense temporelle, que je n'ai rien caché de précieux ou de rare par un sentiment de jalousie, ou pour m'en réserver le secret à moi seul, mais que, pour l'accroissement de l'honneur et de la gloire de son nom, j'ai voulu subvenir aux besoins et aider aux progrès d'un grand nombre d'hommes.

INCIPIT LIBER PRIMUS.

CAPUT I.

De temperamento colorum in nudis corporibus.

Color qui dicitur membrina, quo pinguntur facies et nuda corpora, sic componitur. Tolle cerosam, id est album, quod fit ex plumbo, et mitte eam non tritam, sed ita ut est siccam, in vas cupreum vel ferreum, et pone super prunas ardentes, et combure donec convertatur in flavum colorem. Deinde tere eum, et admisce ei albam cerosam et cenobrium (*vel* sinopidem, *ex C. R.*), donec carni similis fiat. Quorum mixtura in tuo sit arbitrio; ut si, verbi gratia, rubeas facies habere vis, plus adde cenobrii; si vero candidas, plus appone albi; si autem pallidas, pro cenobrio modicum prasini.

CAPUT II.

De colore prasino.

Qui prasinus, est confectio quædam habens similitudinem viridis coloris et nigri, cujus natura talis est, quod non teritur super lapidem, sed missus in aquam resolvitur et per pannum diligenter colatur, cujus usus in recenti muro pro viridi colore satis utilis est.

CAPUT III.

De POSC *primo.*

Cum vero membrinam miscueris, indeque facies et nuda corpora impleveris, admisce ei prasinum et rubeum, qui comburitur ex ogra, et modicum cenobrii, et confice *posc*, ex quo designabis supercilia et oculos, nares, et os, mentum, et fossulas circa nares, et tempora, rugas in fronte et collo, et rotunditatem faciei, barbas juvenum et articulos manuum et pedum, et omnia membra quæ distinguuntur in nudo corpore.

CAPUT IV.

De ROSA *prima.*

Deinde misce cum simplici membrina modicum cenobrii et parum minii, et confice

LIVRE I^{er}.

CHAPITRE I^{er}.

Des proportions et du mélange des couleurs sur les corps nus.

La couleur appelée *couleur de chair*, qui sert à peindre le visage et les corps nus, est ainsi composée : prenez de la céruse, c'est-à-dire du blanc qui se fait avec le plomb, et mettez-la, sans l'avoir broyée, mais convenablement sèche, dans un vase de cuivre ou de fer, que vous poserez sur des charbons ardents; faites chauffer jusqu'à ce qu'elle devienne jaune ou glauque. Ensuite, broyez-la ; mêlez-y de la céruse blanche et du cinabre ou vermillon, jusqu'à ce qu'elle soit semblable à de la chair. Le mélange de ces couleurs doit être laissé à votre appréciation, de sorte que si vous avez à peindre, par exemple, des figures rouges, ajoutez du cinabre en plus grande quantité; si ce sont des visages blancs, mettez plus de blanc; si ce sont des figures pâles, en place de cinabre mettez un peu de vert foncé.

CHAP. II.

De la couleur vert foncé.

La couleur vert foncé est une espèce de préparation qui tient du vert et du noir. Elle se fait non en la broyant sur une pierre, mais en la mettant dans l'eau, où elle se dissout : on la passe soigneusement à travers un linge. On s'en sert assez avantageusement pour peindre en vert sur un mur neuf.

CHAP. III.

Du POSC, *première espèce, ou demi-ombre.*

Lorsque vous aurez préparé la *couleur de chair*, et que vous en aurez couvert les figures et les parties nues du corps, mêlez ensemble du vert foncé et du rouge, que l'on obtient en chauffant de l'ocre, avec un peu de cinabre, et composez-en le *posc*. Avec cette dernière couleur, vous indiquerez les sourcils et les yeux, les narines et la bouche, le menton et les fossettes autour des narines, les tempes, les rides du front et les plis du cou, l'ombre qui fera tourner le visage, la barbe des jeunes gens, les articulations des mains et des pieds, tous les membres, enfin, qui ressortent dans un corps nu.

CHAP. IV.

Du ROSE, *première espèce.*

Mêlez ensuite avec la couleur de chair simple un peu de cinabre et de vermillon, et

faites la couleur que l'on appelle *rose;* vous vous en servirez pour teinter légèrement en rouge les deux joues, la bouche, la partie inférieure du menton, le cou, les rides du front, le front lui-même et les tempes de chaque côté, le nez dans sa longueur, le dessus des narines de chaque côté, les articulations et les autres membres du corps nu.

colorem qui dicitur rosa, unde rubricabis maxillam utramque, os et mentum inferius, collum et rugas frontis modice, ipsam frontem super tempora ex utraque parte, nasum in longitudine et super nares ex utraque parte, articulos et cætera membra in nudo corpore.

CHAP. V.

Du CLAIR, *première espèce.*

Après cela, mêlez avec de la couleur de chair simple de la céruse pilée, et composez la couleur appelée *clair* ou *lumière.* Vous en éclairerez les sourcils, le nez dans sa longueur, le dessus de l'ouverture des narines de chaque côté, des traits légers autour des yeux, la partie inférieure des tempes, la partie supérieure du menton, près des narines et de la bouche des deux côtés, la partie superieure du front, entre les rides du front, mais légèrement, le milieu du cou, le tour des narines, les articulations des mains et des pieds à leur partie saillante, enfin, les mains, les pieds et les bras, au milieu et sur la partie ronde et saillante.

CAPUT V.

De LUMINA *prima.*

Post hæc misce cum simplici membrina cerosam tritam, et compone colorem qui dicitur lumina, unde illuminabis supercilia, nasum in longitudine et super foramina narium ex utraque parte, subtiles tractus circa oculos et tempora inferius, et mentum superius, juxta nares et os ex utraque parte, frontem superius, inter rugas frontis modice, et collum in medio, et circa aures, ac articulos manuum et pedum exterius, et omnem rotunditatem manuum, pedum et brachiorum in medio.

CHAP. VI.

De la couleur VENEDA *que l'on doit mettre dans les yeux.*

Mélangez ensuite du noir avec un peu de blanc ; cette couleur s'appelle *veneda;* remplissez-en les pupilles ou l'iris des yeux. Ajoutez-y encore un peu de blanc et couvrez-en les yeux de chaque côté de l'iris. Vous peindrez avec du blanc simple entre l'iris et la couleur elle-même, et vous laverez ensuite avec de l'eau.

CAPUT VI.

De VENEDA *in oculis ponenda.*

Deinde commisce nigrum cum modico albo, qui color vocatur *veneda,* et imple pupillas oculorum. Adde ei etiam de albo amplius, et imple oculos ex utraque parte, et album simplex linies inter pupillam et ipsum colorem, et cum aqua lavabis.

CHAP. VII.

De la couleur POSC, *seconde espèce, ou couleur d'ombre.*

Prenez ensuite du *posc,* dont il a été question ci-dessus, mêlez y une plus grande quantité de vert foncé et de rouge, de manière à en faire l'ombre de la couleur précédente. Remplissez-en l'espace intermédiaire entre les sourcils et les yeux ; le milieu, au dessous des yeux ; près du nez ; entre la bouche et le menton. Avec cette couleur peignez le poil follet ou la barbe des adolescents ; la moitié de la paume des mains, du côté du pouce ; les pieds, sur les petites articulations, et le visage des enfants et des femmes, depuis le menton jusqu'aux tempes.

CAPUT VII.

De POSC *secundo.*

Postea accipe *posc,* de quo supra dictum est, et admisce ei amplius de prasino et rubeo, ita ut umbra sit anterioris coloris, et imple medium spatium inter supercilia et oculos, et sub oculis medium, et juxta nasum, et inter os et mentum, granos seu barbulas adolescentum, et palmas dimidias versus pollicem, et pedes supra minores articulos, et facies puerorum et mulierum a mento usque ad tempora.

CHAP. VIII.

Du ROSE, *seconde espèce.*

Mêlez ensuite du cinabre avec la couleur rose. Vous en peindrez le milieu de la bouche, de manière à faire paraître saillante la partie supérieure et la partie inférieure. Faites des traits légers sur le rose au visage, au cou et au front. Vous en marquerez ensuite les articulations des mains, les jointures de tous les membres, ainsi que les ongles.

CAPUT VIII.

De ROSA *secunda.*

Deinde misce cum rosa cenobrium, et linies inde in medio oris, ita ut anterior superius inferiusque pareat, et fac subtiles tractus super rosam in facie, in collo et in fronte, et designabis inde articulos in palmis, et juncturas omnium membrorum et ungula.

CHAP. IX.

Du CLAIR, *seconde espèce.*

Si le visage est trop foncé pour qu'une

CAPUT IX.

De LUMINA *secunda.*

Et si facies tenebrosa fuerit ut ei non suf-

ficiat una lumina, adde ei amplius de albo, et super priorem linies subtiles tractus per omnia.

seule teinte de *clair* suffise, ajoutez à la couleur un peu de blanc, et sur la première teinte dessinez partout de légers traits.

CAPUT X.

De capillis puerorum, adolescentum et juvenum.

Post hæc misce modicum nigrum cum ogra et imple capillos puerorum, et discerne eos cum nigro. Adde amplius nigri cum ogra, et imple capillos adolescentum, et illumina cum prima. Adde amplius adhuc nigri et imple capillos juvenum, et illumina cum secunda.

CHAP. X.

Des cheveux des enfants, des adolescents et des jeunes gens.

Après cela, mélangez un peu de noir avec de l'ocre, peignez-en les cheveux des enfants, en les indiquant avec du noir. Ajoutez du noir à l'ocre, et peignez les cheveux des jeunes gens, en les éclairant avec le *clair* de la première espèce. Ajoutez de nouveau du noir à l'ocre, et peignez les cheveux des jeunes gens, en les éclairant avec le *clair*, seconde espèce.

CAPUT XI.

De barbis adolescentum.

Misce prasin et rubeum, et si vis rosæ modicum, et imple barbas adolescentum. Misce ogram et nigrum et rubeum, et imple capillos et illumina ogra modico nigro mixta, et ex eadem mixtura fac nigros tractus in barba.

CHAP. XI.

De la barbe des adolescents.

Mêlez du vert foncé, du rouge, et, si vous le voulez, un peu de rose, et peignez-en la barbe des adolescents. Mélangez de l'ocre, du noir et du rouge, et peignez-en les cheveux des jeunes gens ; éclairez-les avec de l'ocre mêlée avec peu de noir ; avec le même mélange faites des traits noirs dans la barbe.

CAPUT XII.

De capillis et barba decrepitorum et senum.

Misce modicum nigri cum cerosa, et imple capillos et barbas decrepitorum. Adde eidem colori amplius nigri et modicum rubei, et fac inde tractus, et illuminabis simplici cerosa. Commisce rursum cerosæ amplius nigri, et imple capillos et barbas senum, et fac tractus ex eodem colore, admixto ei nigro amplius et modico rubeo, et illumina eo unde decrepitos impleveras. Eo ordine, si vis, adhuc nigriores capillos et barbas compone.

CHAP. XII.

Des cheveux et de la barbe des vieillards et des hommes décrépits.

Mélangez un peu de noir avec de la céruse, et peignez-en les cheveux et la barbe des hommes décrépits. A la même couleur ajoutez du noir et un peu de rouge, et faites-en des traits ; vous ferez les clairs avec de la céruse pure. Mélangez ensuite plus de noir avec la céruse, et peignez-en les cheveux et la barbe des vieillards ; faites-y des traits avec la même couleur, à laquelle vous aurez ajouté plus de noir et un peu de rouge ; faites-y des clairs avec le mélange qui vous aura servi pour peindre les cheveux des hommes décrépits. De la même manière, si vous le voulez, en ajoutant du noir, faites des cheveux et de la barbe grisonnants.

CAPUT XIII.

De EXUDRA *et cæteris coloribus vultuum.*

Deinde admisce rubeo modicum nigri, qui color dicitur exudra, et fac inde tractus circa vultum, pupillas oculorum, et in medio oris, et subtiles tractus inter os et mentum. Post hæc cum simplici rubeo fac supercilia, et subtiles tractus inter oculos et supercilia et oculos inferius, in plena facie nasum in dextera parte (1), super nares ex utraque parte, et os inferius, et circa frontem et maxillas senum interius, et circa digitos manuum et articulos pedum interius, et in conversa facie circa nares in anteriori parte. Supercilia vero senum sive decrepitorum facies cum veneda, unde pupillas implesti. Deinde cum simplici nigro juvenum supercilia facies, ita ut superius aliquantulum rubei appareat, et oculos superius et foramina narium, et os ex utraque parte, et circa auriculas, manus et digitos exterius, et articulos et cæteros corporis tractus. Omnes vero

CHAP. XIII.

De la couleur EXUDRA *et des autres couleurs qui servent à peindre les figures et les corps nus.*

Mêlez ensuite un peu de noir au rouge ; cette couleur s'appelle *exudra* ; servez-vous-en pour faire des traits autour des prunelles des yeux et au milieu de la bouche, et des traits légers entre la bouche et le menton. Après cela, avec du rouge pur faites les sourcils et des traits légers entre les yeux et les sourcils et les yeux à la partie inférieure, sur le nez, à droite, dans une figure de face (si la figure ébauchée ou achevée regarde à droite), ou à gauche (si la figure est tournée à gauche) ; sur le dessus des narines, de chaque côté, sur la partie inférieure de la bouche ; sur le front et la partie interne des joues des vieillards ; sur les doigts des mains et les orteils, à la partie interne ; dans une figure vue de côté, autour des narines à la partie antérieure, et l'ouverture des narines. Quant aux sourcils des vieillards et des hommes décrépits, vous les

(1) Si ad dexteram partem respiciens pertracta vel figurata sit facies ; aut in sinistra, si ad sinistram vertatur. *Ex Cod. Reg.*

ferez avec la couleur *veneda*, qui vous a servi à peindre l'iris des yeux. Ensuite, avec du noir pur, vous ferez les sourcils des jeunes gens, de manière qu'on voie un peu de rouge en dessus, les paupières supérieures, l'ouverture des narines, la bouche de chaque côté ; vous en mettrez autour des oreilles, des mains et des doigts, à la partie externe ; vous ferez de même pour les articulations et les autres lignes du corps. Faites avec du rouge tous les traits autour des corps nus ; vous marquerez les ongles avec du rose à l'extérieur.

tractus circa nuda corpora fac cum rubeo, et ungues designabis cum exteriori rosa.

CHAP. XIV.

Du mélange des diverses couleurs pour les vêtements des images qui se font sur plafond ou lambris.

Mêlez du *menesch* avec du *folium*, ou du noir et un peu de rouge, et couvrez le vêtement. Mêlez encore un peu de noir, et faites les traits des plis des draperies. Mélangez ensuite de l'azur avec un peu de *menesch* ou du *folium*, ou avec la couleur qui vous a servi à couvrir le vêtement ; puis, faites les clairs une première fois, et avec de l'azur pur faites les clairs extérieurs. Après quoi, mêlez un peu de blanc avec l'azur, et faites des traits rares et légers.

Couvrez le vêtement avec du rouge, et si le rouge est pâle, ajoutez-y un peu de noir. Mélangez-y encore une plus grande quantité de noir, et faites les traits. Ensuite mélangez un peu de rouge avec du cinabre, et faites les clairs par dessus.

Couvrez le vêtement de cinabre, mêlez un peu de rouge à cette couleur, et faites les traits. Puis mêlez d'abord un peu de *menesch* avec du cinabre, et faites les clairs pour la première fois. Après cela, faites les clairs avec du vermillon pur. A la fin, mêlez un peu de noir avec du rouge, et faites l'ombre du dehors.

Mêlez du vert pur avec de l'ocre, de manière que l'ocre domine, et couvrez le vêtement. Ajoutez à la même couleur un peu de *succus* et un peu de rouge, et faites les traits. Mettez du blanc dans la couleur qui vous a servi à couvrir, et faites les clairs pour la première fois. Ajoutez encore du blanc, et faites les clairs les plus apparents. Mêlez encore avec la couleur d'ombre qui vous a servi à faire les traits, et dont il a été question ci-dessus, plus de *succus* et de rouge, et un peu de vert, et faites l'ombre extérieure.

Mêlez du suc de *folium* avec de la céruse, et couvrez le vêtement. Ajoutez une plus grande quantité de *folium*, et faites les traits. Mettez plus de céruse, et faites les clairs. Après cela, servez-vous de céruse pure. Enfin, mêlez un peu de *folium* broyé et un peu de cinabre avec la couleur d'ombre susmentionnée, et faites l'ombre extérieure.

De cette même couleur couvrez un autre vêtement. Ajoutez-y plus de *folium* et de cinabre, et faites les traits. Ajoutez de la céruse et un peu de cinabre à la couleur qui vous a servi à couvrir, et faites les premiers clairs. Ajoutez de la céruse, et faites les clairs supérieurs. Enfin, mêlez un peu de rouge avec la couleur d'ombre déjà décrite, et faites l'ombre extérieure. Avec ce mé-

CAPUT XIV.

De mixtura vestimentorum in laqueari.

Misce manisc cum folio sive cum nigro, et modico rubeo, et imple vestimentum. Admisce etiam modicum nigri et fac tractus. Deinde misce lazur cum modico manisc, sive cum folio, sive cum eodem colore unde implesti, et illumina primum, cum puro lazur illumina superius. Post hæc misce parum albi cum lazur et fac subtiles et raros tractus. Imple vestimentum cum rubeo, (et si, *Ms. Guelph*) rubeum pallidum sit, adde modicum nigri. Inde misce amplius nigri cum eodem, et fac tractus. Deinde misce modicum rubei cum cenobrio et illumina primum. Post hæc adde modicum minii cum cenobrio, et illumina superius. Imple vestimentum cum cenobrio, et misce cum eodem modicum rubei, et fac tractus. Deinde misce modicum minii cum cenobrio, et illumina primum. Post hæc illumina cum simplici minio. Ad extremum misce modicum nigri cum rubeo, et fac exteriorem umbram. Misce purum viride cum ogra, ita ut de ogra plus sit, et imple vestimentum. Adde eidem colori modicum de succo et parum rubei, et fac tractus. Misce eidem colori unde implesti album, et illumina primum. Adde plus albi, et illumina exterius. Misce etiam cum superiori umbra plus succi et rubei et parum viridis, et exteriorem umbram fac. Misce succum folii cum cerosa, et imple vestimentum. Adde folii plus, et fac tractus. Adde plus cerosæ, et illumina. Post hæc cum simplici cerosa. Ad extremum modicum folii triti et modicum cenobrii misce cum priore umbra, et fac exteriorem. Et eodem colore imple aliud vestimentum. Adde eidem unde implesti, cerosam et modicum cenobrii, et illumina primum. Adde plus cerosæ, et illumina superius. Ad extremum misce modicum rubei cum priore umbra, et fac exteriorem. EX HAC MIXTURA FACIES TRIA GENERA VESTIMENTORUM, UNUM PURPUREUM, ALIUD VIOLATICUM, TERTIUM CANDIDUM. Misce modicum cenobrii cum auripigmento, et imple vestimentum. Adde parum rubei, et fac tractus. Cum simplici rubeo umbram exteriorem. Adde cum impletione plus auripigmenti, et illumina primum. Cum simplici auripigmento illumina superius.

Misce viride cum succo, et adde modicum ogræ, et imple vestimentum. Adde etiam modicum nigri, et fac exteriorem umbram. Adde cum impletione plus viridis et illumina primum. Cum puro viridi illumina exterius, et si opus sit, adde ei modicum albi. Usus

HUJUS VESTIMENTI NON EST IN MURO. Misce auripigmentum cum indico, sive cum manisc, sive cum succo sambuci, et imple vestimentum. Adde amplius de succo, sive manisc, (sive, *Ms. Guelph.*) de indico, et fac tractus. Adde modicum nigri, et fac umbram exteriorem. Deinde plus auripigmenti cum impletione, et illumina primum. Cum simplici auripigmento illumina superius. Auripigmentum et quicquid ex eo temperatur, nullam vim habet in muro. Misce manisc cum folio, et imple vestimentum. Adde etiam parum nigri, et fac exteriorem umbram. Cum simplici manisc illumina primum. Adde parum albi, et illumina superius. Misce ogram cum nigro, et imple vestimentum. Adde nigri plus, et fac tractus. Adde etiam plus, et fac umbram exteriorem. Adde ogræ plus cum impletione, et illumina primum. Cum ogra et rubeo fac similiter. Misce album et viride, et imple vestimentum. Cum simplici viridi fac tractus. Adde parum succi, et fac umbram exteriorem. Adde plus albi cum impletione, et illumina primum. Cum simplici albo illumina superius. Misce modicum nigri et parum rubei cum albo, et imple vestimentum. Adde plus rubei et parum nigri, et fac tractus. Adde etiam amplius nigri et rubei, et fac umbram exteriorem. Adde cum impletione plus albi, et illumina primum. Cum simplici albo, illumina exterius. Misce similiter nigrum cum albo. Eodem modo misce ogram cum albo, et in umbra eidem adde modicum rubei.

lange vous ferez trois espèces de vêtements : un de couleur pourpre, l'autre de couleur violette, et le troisième blanc.

Mélangez du vert avec du *succus*, ajoutez un peu d'ocre et couvrez le vêtement. Ajoutez du *succus* et faites les traits. Ajoutez encore un peu de noir et faites l'ombre extérieure. Ajoutez à la couleur qui a servi à couvrir une plus grande quantité de vert, et faites les premiers clairs. Avec du vert pur faites les clairs extérieurs, et, s'il en est besoin, ajoutez-y un peu de blanc.

Mélangez un peu de cinabre avec de l'orpiment et couvrez le vêtement. Ajoutez un peu de rouge et faites les traits. Avec du rouge pur faites l'ombre extérieure. Ajoutez de l'orpiment à la couleur de l'ombre et faites les premiers clairs. Avec de l'orpiment pur faites les derniers clairs.

On ne peut pas se servir de cette couleur pour peindre des vêtements sur un mur.

Mêlez de l'orpiment avec de l'indigo, ou du *menesch*, ou du suc de sureau, et couvrez le vêtement. Ajoutez du suc, du *menesch* ou de l'indigo, et faites les traits. Ajoutez un peu de noir et faites l'ombre extérieure. Ensuite mettez une plus grande quantité d'orpiment avec la couleur qui a servi à couvrir, et faites les premiers clairs. Faites les derniers clairs avec de l'orpiment pur. L'orpiment et tous les mélanges de couleur dans lesquels entre l'orpiment n'ont aucune qualité dans la peinture murale.

Mélangez du *menesch* avec du *folium* et couvrez le vêtement. Ajoutez du *folium* et faites les traits. Ajoutez en sus un peu de noir et faites l'ombre extérieure. Faites les premiers clairs avec du *menesch* pur. Ajoutez un peu de blanc, et faites les derniers clairs.

Mélangez de l'ocre avec du noir, et couvrez le vêtement. Ajoutez du noir et faites les traits ; ajoutez-en encore et faites l'ombre extérieure. Mettez de l'ocre en plus grande quantité dans la couleur qui a servi à couvrir, et faites les premiers clairs. Ajoutez encore de l'ocre et faites les derniers clairs.

Agissez de même avec de l'ocre et du rouge.

Mélangez du vert avec du blanc, et couvrez le vêtement. Avec du vert pur faites les traits. Ajoutez un peu de *succus* et faites l'ombre extérieure. Ajoutez du blanc à la couleur qui a servi à couvrir et faites les premiers clairs. Faites les derniers clairs avec du blanc pur.

Mélangez un peu de noir et un peu de rouge avec du blanc, et couvrez le vêtement. Ajoutez une plus grande quantité de rouge et un peu de noir, et faites les traits. Ajoutez encore du noir et du rouge, et faites l'ombre extérieure. Ajoutez du blanc à la couleur qui a servi à couvrir, et faites les premiers clairs. Faites les derniers clairs avec du blanc pur.

Mélangez du *menesch* avec du blanc, dans la proportion ci-dessus prescrite. Mélangez également du noir avec du blanc. De la même manière, mélangez de l'ocre avec du blanc; et pour faire l'ombre ajoutez un peu de rouge.

CAPUT XV.

De mixtura vestimentorum in muro.

In muro vero imple vestimentum cum ogra, addito ei modico calcis propter fulgorem, et fac umbras ejus sive cum simplici rubro, sive cum prasino, sive ex posc, qui fiat ex ipsa ogra et viridi. Membrina in muro misceatur ex ogra et cenobrio et calce, et posc ejus et rosa et lumina fiant ut supra. Cum imagines vel aliarum rerum effigies pertrahuntur in muro sicco, statim aspergatur aqua, tam diu donec omnino madidus

CHAP. XV

Du mélange des couleurs pour peindre les vêtements sur les murs.

Pour peindre sur mur, couvrez le vêtement avec de l'ocre, après y avoir ajouté un peu de chaux pour l'éclat, faites-en les ombres ou avec du rouge pur, ou avec du vert foncé, ou avec la couleur *posc*, qui se fait avec la même ocre et du vert. La couleur de chair, dans la peinture murale, est un mélange d'ocre, de cinabre et de chaux; quant au *posc*, au rose et aux clairs de cette espèce de peinture, ils doivent être faits comme

il a été dit ci-dessus. Lorsque l'on veut peindre sur un mur sec des figures humaines ou d'autres objets, il faut d'abord l'arroser d'eau, jusqu'à ce qu'il soit entièrement humide. Toutes les couleurs, convenablement mêlées de chaux, doivent être étendues sur le mur humide, afin d'être adhérentes, en séchant avec le mur lui-même. Dans le champ, sous l'azur et le vert, que l'on mette la couleur appelée *veneda*, mêlée de noir et de chaux, sur laquelle, quand elle sera sèche, on mettra, en son lieu, une légère teinte d'azur mêlée avec du jaune d'œuf largement étendu d'eau; sur cette teinte on en placera une autre plus foncée, pour obtenir de l'éclat. Que le vert aussi soit mélangé avec du *succus* et du noir.

sit. Et in eodem humore liniantur omnes colores, qui supponendi sunt, qui omnes calce misceantur, et cum ipso muro siccentur ut hæreant. In campo sub lazur et viridi, ponatur color, qui dicitur veneda, mixtus ex nigro et calce, super quem, cum siccus fuerit, ponatur in suo loco lazur tenuis cum ovi mediolo abundanter aqua mixto temperatus, et super hunc iterum spissior propter decorem. Viride quoque misceatur cum succo et nigro.

CHAP. XVI

Du trait qui imite l'image de l'arc-en-ciel.

Le trait qui représente l'arc-en-ciel est formé de diverses couleurs, à savoir cinabre et vert; item cinabre et menesch; item vert et ocre; item vert et *folium;* item *folium* et ocre; item menesch et ocre; item cinabre et *folium:* ces couleurs se posent de la manière suivante. On fait deux traits de largeur égale, l'un de rouge, mêlé de chaux, sur un mur, sous le cinabre, de manière qu'il y ait à peine la quatrième partie de rouge; mais sur un plafond, le même cinabre sera mêlé de craie. L'autre vert, mélangé de la même manière, sans *succus:* entre eux on fera un trait blanc. Formez ensuite de cinabre et de blanc autant de couleurs que vous voudrez, de manière que la première teinte ait un peu de cinabre, la seconde un peu plus, la troisième beaucoup davantage, la quatrième plus encore, jusqu'à ce que vous arriviez à l'emploi du cinabre pur. Mêlez-y ensuite un peu de rouge. Puis du rouge pur. Après cela, mélangez du rouge avec du noir. Enfin du noir. De la même manière, employez des couleurs composées de vert et de blanc, jusqu'à ce que vous arriviez à l'emploi du vert pur. Mêlez-y ensuite un peu de *succus*. Faites un nouveau mélange et ajoutez du *succus*. Après cela mêlez-y un peu de noir; ajoutez-en encore; enfin, noir pur. Pour les ombres, vous les ferez sur l'ocre avec du rouge; à la fin vous ajouterez du noir. Ombrez le *manisc* avec du *folium;* à la fin, ajoutez du noir. Ombrez le *folium* avec du rouge; ajoutez du noir à la fin. Ces couleurs doivent être posées de manière qu'à partir du milieu les traits soient plus pâles et aillent par gradation jusqu'au noir, à l'extérieur. Il ne peut jamais y avoir plus de douze de ces traits dans chaque couleur; et si vous en voulez ce nombre, disposez les mélanges de façon à mettre la couleur pure à la septième place. Si vous en voulez neuf, mettez la couleur pure à la sixième place; si vous en voulez huit ou sept, mettez la couleur pure à la cinquième place; si vous en voulez six, mettez-la à la quatrième; si vous en voulez cinq, à la troisième; si vous en voulez seulement quatre ou trois, vous ne les interromprez pas par la couleur pure, mais considérez comme

CAPUT XVI.

De tractu qui imitatur speciem pluvialis arcus.

Tractus qui imitatur speciem pluvialis arcus conjungitur diversis coloribus, videlicet cenobrio et viridi; item cenobrio et manisc; item viridi et ogra; item viridi et folio; item folio et ogra; item manisc et ogra; item cenobrio et folio; qui hoc modo componuntur. Fiunt duo tractus æqua latitudine; unus ex rubeo, calce mixto, in muro, sub cenobrio, ita ut vix quarta pars sit rubei; in laqueari vero ipsum cenobrium similiter cum creta mixtum. Alter vero viridis pari modo mixtus absque succo, et inter eos fiat albus tractus. Deinde misce ex cenobrio et albo quot colores volueris, ita ut primus sit modicum cenobrii, secundus plus, tertius amplius, quartus adhuc plus, donec pervenias ad simplex cenobrium. Deinde admisce eidem modicum rubeum. Deinde simplex rubeum. Post hæc rubeum nigro admisce; ad ultimum nigrum. Simili modo commisce colores ex viridi et albo, donec pervenias ad simplex viride. Deinde admisce ei modicum succum. Commisce iterum, et adde plus succi. Post hæc misce modicum nigri; deinde plus; ad ultimum simplex nigrum. Umbras vero in ogra facies cum rubeo; ad ultimum addito nigro. Umbras manisc cum folio; ad ultimum addito nigro. Umbras folii cum rubeo, addito nigro ad ultimum. Qui colores ita ponendi sunt, ut ex medio pallidiores tractus procedant, et ita ascendant usque ad exterius nigrum. Horum tractuum nunquam plus quam duodecim esse possunt in utroque colore. Et si volueris tot, sic tempera mixturas, ut simplex in septimo loco ponas. Si volueris novem, in sexto loco simplex pone. Si volueris octo vel septem, in quinto loco simplex pone. Si volueris sex, in quarto. Si quinque, in tertio. Si quatuor vel tres, non interponas eis simplex, sed eum qui ante simplicem poni deberet habeas pro simplici, et eidem admisce umbram usque ad exterius nigrum. Hoc opere fiunt throni rotundi et quadranguli, et tractus circa lumbos, et arborum stipites cum ramis, et columnæ, et turres rotundæ, et sedilia et quicquid rotundum apparere velis. Fiunt etiam arcus super columnas in domibus eodem opere; sed uno colore, ita ut interius album sit et exterius nigrum. Turres rotundæ fiunt

de ogra, ita ut in medio sit tractus albus, et ex utraque parte procedat ogra omnino pallida et paulatim trahens croceum colorem usque antepenultimum tractum, cum quo misceatur modicum rubeum; deinde amplius, sic tamen ut nec simplex ogra nec simplex rubeum appareat. Eodem modo et eadem mixtura fiunt turres rotundæ ex nigro et albo. Stipites arborum commiscentur ex viridi et ogra, addito modico nigro et succo. Quo colore pinguntur etiam terra et montes. Fiunt etiam terra et montes ex viridi et albo sine succo, ita ut interius sit pallidum, exterius trahat umbras mixtas cum modico nigro. Omnes colores, qui aliis supponuntur in muro, calce misceantur propter firmitatem. Sub lazur et manisc et sub viridi ponatur veneda; sub cenobrio rubeum; sub ogra et folio iidem colores calce mixti.

telle celle qui aurait dû être placée auparavant, et mêlez-y de l'ombre, jusqu'au noir extérieur. De cette manière se font les trônes ronds et carrés, les traits autour des bordures, les troncs des arbres, avec leurs rameaux, les colonnes, les tours rondes, les siéges, et tous les objets que vous voudrez faire paraître ronds. On fait aussi les arcs sur les colonnes, dans les maisons, de la même façon; mais avec une seule couleur, de manière que la partie interne soit blanche et la partie externe noire. Les tours rondes se font avec de l'ocre, de manière qu'il y ait un trait blanc au milieu, et que de chaque côté il y ait une ocre tout à fait pâle et prenant peu à peu la couleur de safran, jusqu'à l'antépénultième trait, avec lequel on mélangera un peu de rouge, ensuite davantage, de façon toutefois qu'il ne paraisse ni ocre pure, ni rouge pur. Ainsi et par un mélange analogue, avec du noir et du blanc se font les tours rondes. Les troncs et les branches d'arbres se font avec un mélange de vert et d'ocre, en ajoutant un peu de noir et de *succus*. Cette couleur sert aussi à peindre la terre et les montagnes. On fait encore le terrain et les montagnes avec du vert et du blanc, sans *succus*, de manière que l'intérieur soit pâle et l'extérieur ait des ombres mêlées d'un peu de noir. Toutes les couleurs qui seront superposées à d'autres, dans la peinture murale, doivent être mélangées avec de la chaux, pour la solidité. Sous l'azur et le *menesch*, et sous le vert, placez la couleur *veneda;* sous le cinabre, le rouge; sous l'ocre et le *folium*, les mêmes couleurs mélangées avec de la chaux.

CAPUT XVII.

De tabulis altarium et ostiorum, et glutine casei.

Tabulæ altarium sive ostiorum primum particulatim conjungantur junctorio instrumento, quo utuntur doliarii sive tornarii. Deinde componantur glutine casei, quod hoc modo fit. Caseus mollis minutatim incidatur et aqua calida in mortariolo cum pila tamdiu lavetur, donec (aqua, *in cæt. omn. mss. add.*) multotiens infusa pura inde exeat. Deinde idem caseus attenuatus manu mittatur in frigidam aquam donec indurescat. Post hæc teratur minutissime super ligneam tabulam æqualem cum altero ligno, sicque rursum mittatur in mortarium et cum pila diligenter tundatur addita aqua cum viva calce mixta, donec sic spissum fiat, ut sunt feces. Hoc glutine tabulæ altarium compaginatæ, postquam siccantur, ita sibi adhærent, ut nec humore nec calore disjungi possint. Postmodum æquari debent planatorio ferro, quod curvum et interius acutum habet duo manubria, ut ex utraque manu trahatur, unde raduntur ostia et scuta, donec omnino fiant plana. Inde cooperiantur crudo corio equi, vel asini, quod aqua madefactum, statim ut pili fuerint erasi, aqua aliquantum extorqueatur, et ita humidum cum glutine casei superponatur.

CHAP. XVII.

Des panneaux d'autels et des portes, et de la colle de fromage.

Les panneaux d'autels ou de portes doivent être d'abord joints, pièce à pièce, avec l'instrument destiné à cet usage, dont se servent les tonneliers ou les tourneurs. On les unit ensuite avec de la colle de fromage, qui se fait de la manière suivante. On coupe en très-petits morceaux du fromage mou, on le lave avec de l'eau chaude, dans un mortier, avec un pilon, jusqu'à ce que l'eau sorte pure, à plusieurs reprises. Puis le même fromage, pressé avec la main, est mis dans de l'eau froide, jusqu'à ce qu'il se durcisse. Après cela, on le broie très-menu sur une table de bois bien unie avec un autre bois; on le met de nouveau dans le mortier, on le broie avec soin avec le pilon, en y ajoutant de l'eau et de la chaux vive, jusqu'à ce qu'il devienne épais comme de la lie. Les panneaux d'autels assemblés au moyen de cette colle adhèrent si solidement, après être desséchés, que la chaleur ni l'humidité ne les peut disjoindre. Il faut ensuite les aplanir avec un instrument en fer destiné à cet usage, courbe et tranchant à la partie intérieure, ayant deux manches, de manière à être tiré des deux mains: on s'en sert pour racler et couper les portes et les panneaux, jusqu'à ce qu'ils soient entièrement unis. On les couvre ensuite de cuir cru de cheval ou d'âne, que l'on mouille avec de l'eau; aussitôt que les poils sont rasés, on exprime un peu l'eau, et dans cet état d'humidité on le fixe avec de la colle de fromage.

CAPUT XVIII.

De glutine corii et cornuum cervi.

Quo diligenter exsiccato, tolle incisuras ejusdem corii similiter exsiccatas, et diligen-

CHAP. XVIII.

De la colle de peau et de cornes de cerf.

Après qu'elle aura été soigneusement séchée, prenez les rognures de cette même

peau, également séchées, coupez-les en petits morceaux, et prenez des cornes de cerf broyées menu avec un marteau de forgeron sur une enclume ; placez le tout dans une chaudière neuve, jusqu'à ce qu'elle soit à moitié pleine ; remplissez-la d'eau, chauffez-la jusqu'à ce que l'eau soit diminuée d'un tiers, de manière cependant à ce qu'il n'y ait pas ébullition. Vous l'éprouverez ainsi : mouillez vos doigts avec la même eau, et, lorsqu'ils seront refroidis, s'ils adhèrent entre eux, la colle est bonne ; s'il en est autrement, faites cuire jusqu'à ce que cette adhésion ait lieu. Ensuite versez cette colle dans un vase propre, et remplissez de nouveau la chaudière d'eau ; faites cuire de nouveau, ce que vous pourrez faire jusqu'à quatre fois.

ter incide particulatim, et accipiens cornua cervi minutatim confracta malleo ferrarii, super incudem, compone in ollam novam, donec sit dimidia, et imple eam aqua, sicque adhibe ignem donec excoquatur tertia pars ejusdem aquæ, sic tamen ut non bulliat; et ita probabis : fac digitos tuos humidos eadem aqua, et cum refrigerati fuerint, si sibi adhærent, bonum est gluten ; sin autem, tamdiu coque donec sibi adhæreant. Deinde effunde ipsum gluten in vas mundum, et rursum imple ollam aqua, et coque sicut prius, sicque facias usque quater.

CHAP. XIX.

Du blanchiment au plâtre.

Après cela prenez du plâtre brûlé comme de la chaux, ou de la craie avec laquelle on blanchit les peaux, et broyez-le avec soin sur une pierre, avec de l'eau. Mettez-le ensuite dans un vase de terre cuite, et versez par-dessus la colle de peau ; placez sur des charbons, afin que la colle se fonde. Vous en ferez alors un enduit très-léger sur le cuir, avec un pinceau. Lorsque ce premier enduit sera sec, vous en ferez un second plus épais ; et, s'il en est besoin, vous en ferez encore un troisième. Lorsqu'il sera parfaitement sec, prenez la plante qu'on appelle *prêle*, qui est noueuse et croît comme le jonc. Si vous la cueillez en été, vous la ferez sécher au soleil, vous en frotterez la couche de blanc jusqu'à ce qu'elle soit polie et brillante.

CAPUT XIX.

De albatura gypsi.

Posthæc tolle gypsum more calcis combustum, sive cretam, qua pelles dealbantur, et tere diligenter super lapidem cum aqua : deinde mitte in vas testeum, et infundens gluten corii, pone super carbones, ut gluten liquefiat, sicque linies cum pincello super ipsum corium tenuissime ; ac deinde, cum siccum fuerit, linies aliquantulum spissius : et si opus fuerit, linies tertio. Cumque omnino siccum fuerit, tolle herbam, quæ vocatur asperella, quæ crescit in similitudinem junci et est nodosa ; quam cum in æstate collegeris, siccabis in sole, et ex ea fricabis ipsam dealbaturam, donec omnino plana et lucida fiat (1).

CHAP. XX.

De la manière de peindre les portes en rouge, et de l'huile de lin.

Si vous voulez peindre les portes en rouge, prenez de l'huile de lin, que vous préparerez de la manière suivante : Prenez de la graine de lin ; faites-la sécher dans une poêle, sur le feu, sans eau. Mettez ensuite dans un mortier, et broyez-la avec un pilon jusqu'à ce qu'elle soit réduite en poussière très-ténue. Vous la mettrez derechef dans la poêle, vous verserez de l'eau et vous chaufferez fortement. Puis, enveloppez-la dans un linge neuf, et mettez-la dans un pressoir où l'on a coutume de faire de l'huile d'olives, de l'huile de noix ou de l'huile d'œillette, afin d'en exprimer l'huile de lin de la même manière. Avec cette huile, broyez du vermillon ou du cinabre sur la pierre, sans eau, et avec un pinceau vous en étendrez sur les portes, ou tablettes de bois, que vous voudrez peindre en rouge, et vous ferez sécher au soleil. Vous donnerez une seconde couche que vous ferez également sécher au soleil. A la fin, vous étendrez par-dessus la colle que l'on appelle vernis, et qui se fait de la manière suivante.

CAPUT XX.

De rubricandis ostiis, et oleo lini.

Si autem volueris ostia rubricare, tolle oleum lini, quod hoc modo compones. Accipe semen lini, et exsicca illud in sartagine super ignem sine aqua. Deinde mitte in mortarium, et contunde illud pila donec tenuissimus pulvis fiat, rursumque mittens illud in sartaginem, et infundens modicum aquæ, sic calefacies fortiter. Postea involve illud in pannum novum, et pone in pressatorium, in quo solet olivæ, vel nucum, vel papaveris oleum exprimi, ut eodem modo etiam istud exprimatur. Cum hoc oleo tere minium sive cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia, vel tabulas, quas rubricare volueris, et ad solem siccabis. Deinde iterum linies, et rursum siccabis. Ad ultimum vero superlinies ei gluten quod vernition dicitur, quodque hoc modo conficitur.

CHAP. XXI.

De la colle-vernis.

Mettez de l'huile de lin dans un petit vase

CAPUT XXI.

De glutine vernition.

Pone oleum lini in ollam novam parvulam,

(1) Si vero defuerit corium ad cooperiendum tabulas, eodem modo et eodem glutine cooperiantur cum panno, mediocriter novo, lini vel canabi. — *Ex Cod. Reg. Parisii.*

et adde gummi (1) quod vocatur fornis, minutissime tritum, quod habet speciem lucidissimi thuris, sed cum frangitur fulgorem clariorem reddit. Quod cum super carbones posueris, coque diligenter sic ut non bulliat, donec tertia pars consumatur, et cave a flamma, quia periculosum nimis est, et difficile exstinguitur si accendatur. Hoc glutine omnis pictura superlinita (2) fit et decora ac omnino durabilis (3).

neuf, ajoutez-y de la gomme appelée *fornis*, broyée très-menu ; elle ressemble à de l'encens très-clair, mais, quand on la casse, elle a un éclat plus vif. Lorsque vous l'aurez placée sur les charbons, faites-la cuire avec la plus grande attention, de manière qu'il n'y ait pas ébullition, jusqu'à ce qu'elle soit réduite d'un tiers. Prenez garde à la flamme, parce qu'elle est fort à craindre dans cette opération, et qu'on l'éteint avec peine si elle s'allume. Toute sorte de peinture recouverte de ce vernis devient brillante et durable.

CAPUT XXII.

De eodem.

Compone quatuor lapides, qui possint ignem sustinere, ita ut non resiliant, et super ipsos pone ollam rudem, et in eam mitte supra dictum gummi fornis, quod Romane glassa dicitur (4), et super os hujus ollæ pone ollulam minorem, quæ habet in fundo modicum foramen, et circumlinies ei pastam, ita ut nihil spiraminis inter ipsas ollas exeat. Deinde suppone ignem diligenter, donec ipsum gummi liquefiat. Habebis etiam ferrum gracile et manubrio impositum, unde commovebis ipsum gummi, et cum sentire possis quando omnino liquidum sit. Habeas quoque ollam tertiam juxta super carbones positam, in qua sit oleum lini calidum; et cum gummi penitus liquidum fuerit, ita ut extracto ferro quasi filum trahatur, infunde ei oleum calidum et ferro commove, et sic insimul coque ut non bulliat, et interdum extrahe ferrum, et lini modice super lignum sive super lapidem, ut probes densitatem ejus. Et hoc caveas in pondere, ut sint duæ partes olei, et tertia gummi. Cumque ad libitum tuum coxeris diligenter, ab igne removens et discooperiens refrigerari sine.

CHAP. XXII.

Même sujet.

Prenez quatre pierres capables de résister au feu sans tomber en éclats, sur lesquelles vous placerez un pot neuf, grossier ; vous y mettrez de la gomme *fornis*, appelée *glassa* par les Romains. Sur l'ouverture de ce pot, vous en placerez un plus petit, ayant le fond percé d'un trou étroit ; vous luterez avec de la pâte, de manière qu'il n'y ait aucun interstice entre les deux vases. Vous placerez ensuite avec attention du feu par dessous, jusqu'à ce que la gomme se liquéfie. Vous aurez un fer mince, adapté à un manche, pour remuer la gomme et pour sentir quand elle sera entièrement fondue. Ayez aussi tout auprès un troisième vase, placé sur le feu, dans lequel il y aura de l'huile de lin chaude. Lorsque la gomme sera parfaitement liquéfiée, de manière à filer en retirant le fer, versez l'huile chaude et agitez avec la baguette de fer ; faites chauffer ce mélange, sans ébullition, retirez de temps en temps le fer, et étendez une petite couche d'essai sur de la pierre ou du bois, afin d'en éprouver la densité. Quant au poids, veillez à ce qu'il y ait deux tiers d'huile et un tiers de gomme. Lorsque vous aurez terminé la cuisson à volonté, retirez du feu et laissez refroidir, après avoir découvert.

CAPUT XXIII.

De sellis equestribus et octoforis.

Sellas autem equestres et octoforos, item sellas plicatorias, scabella, cæteraque quæ sculpuntur, et non possunt corio vel panno cooperiri, mox ut raseris ferro, fricabis asperella, sicque bis dealbabis, et cum sicca fuerint, rursum asperella planabis. Posthæc in circino et regula metire, et dispone opus tuum, videlicet imagines aut bestias, vel aves et folia, sive quodcunque pertrahere volueris. Quo facto, si decorare volueris opus tuum, auri petulam impones, quam tali modo facies :

CHAP. XXIII.

Des selles de cheval et des litières.

Quant aux selles de cheval et aux litières, aux pliants, aux escabeaux et autres objets qui se sculptent et ne peuvent être recouverts de cuir ou d'étoffe, après les avoir raclés avec le fer, vous les frotterez avec la prêle, vous leur donnerez deux couches de peinture blanche, et lorsqu'ils seront secs, vous les polirez de nouveau avec la prêle. Après cela, avec le compas et la règle, mesurez votre ouvrage et disposez-le pour y sculpter des figures, des animaux, des oiseaux, des feuillages, ou tout ce qu'il vous plaira de dessiner. Après quoi, si vous voulez décorer votre œuvre vous y appliquerez une feuille d'or que vous ferez de la manière suivante :

CAPUT XXIV.

De petula auri.

Tolle pergamenam Græcam, quæ fit ex lana lini (5), et fricabis eam ex utraque parte

CHAP. XXIV.

De la feuille d'or.

Prenez du parchemin grec, qui se fait avec du chiffon de lin ; vous le frotterez des deux

(1) *In C. R.*, Arabici *additur.*

(2) Lucida fit et decora, *legitur in MSS. Guelph. et Parisii.*

(3) Si vero defuerit corium ad cooperiendas tabulas, eodem modo et eodem glutine cooperiantur cum panno lini mediocriter novo. — *Male locata est ; vide in fine cap.* XIX. *Non legitur in C. R. Parisii.*

(4) *Ali.* Arabicum, *ex C. R. Parisii.*

(5) Id est papyrum, *ex C. R.*

côtés avec de la couleur rouge, qui se fait par la combustion du sinople, c'est-à-dire de l'ocre, sèche et broyée très-fin; vous le polirez avec grand soin avec une dent de castor, d'ours ou de sanglier, jusqu'à ce qu'il soit brillant et que la couleur y adhère par le frottement. Coupez ensuite avec des ciseaux ce papier par carrés de quatre doigts de hauteur sur quatre doigts de long et autant de largeur. Puis, avec du vélin d'égale grandeur, vous ferez une espèce de bourse cousue très-solidement, assez ample pour contenir beaucoup de morceaux de papier rougi. Cela fait, prenez de l'or pur et faites-le amincir au marteau, sur une enclume dont la surface soit bien unie, et avec tant de soin qu'il n'y ait aucune fracture dans l'or; coupez-le ensuite par carrés de la grandeur de deux doigts. Puis vous mettrez dans la bourse un carré de papier rougi, et par dessus, au milieu, un carré d'or; un autre carré de papier et un autre d'or, et ainsi de suite, jusqu'à ce que la bourse soit pleine, et de manière que l'or soit toujours placé au milieu. Ayez ensuite un marteau coulé d'auricalque, étroit près du manche et large dans son plat. Vous en frapperez la bourse sur une grande pierre bien unie, à coups modérés et non violents. Vous y regarderez souvent, et vous verrez si vous voulez rendre l'or tout à fait mince, ou médiocrement épais. Si l'or, en s'amincissant, s'étendait et dépassait les bords de la bourse, vous le couperez avec des ciseaux petits et délicats, destinés uniquement à cet usage. Tel est le procédé pour faire la feuille d'or. Lorsque vous l'aurez amincie à votre gré, à l'aide des ciseaux vous en couperez autant de morceaux que vous voudrez et vous en ferez des nimbes autour de la tête des principaux personnages, sur les étoles et les bordures des vêtements, et selon qu'il vous plaira.

cum rubeo colore, qui comburitur ex synopide, id est ogra, minutissime trito et sicco, et polies eam dente castoris, sive ursi, vel apri, diligentissime, donec lucida fiat, et idem color ipsa fricatione adhæreat. Deinde incide forcipe ipsam pergamenam per partes quadras ad latitudinem quatuor digitorum, æqualiter latas et longas. Postmodum facies eadem mensura ex pergameno vituli quasi marsupium, et fortiter consues, ita amplum, ut multas partes rubricatæ pergamenæ possis implere. Quo facto, tolle aurum purum et fac illud attenuari malleo super incudem æqualem diligentissime, ita ut nulla sit in eo fractura, et incide illud per quadras partes ad mensuram duorum digitorum. Deinde mittes in illud marsupium unam partem rubricatæ pergamenæ, et supra eam unam partem auri in medio, sicque pergamenam et rursus aurum; atque ita facies donec impleatur marsupium, et aurum sit semper in medio commixtum. Dehinc habeas malleum fusilem ex auricalco, juxta manubrium gracilem et in plana latum, unde percuties ipsum marsupium super lapidem magnum et æqualem, non graviter, sed moderate; et cum sæpius respexeris, considerabis utrum velis ipsum aurum omnino tenue facere, vel mediocriter spissum. Si autem supercreverit aurum in attenuando et marsupium excesserit, præcides illud forcipe parvulo et levi, tantummodo ad hoc opus facto. Hæc est ratio aureæ petulæ. Quam cum secundum libitum tuum attenuaveris, ex ea incides forcipe particulas quantas volueris, et inde ordinabis coronas aureas circa capita regulorum, et stolas et oras vestimentorum, et cætera ut libuerit.

CHAP. XXV.

De la manière de poser l'or.

Pour poser l'or, prenez la partie claire du blanc d'œuf, que vous aurez battue sans y mettre d'eau; vous en enduirez légèrement avec un pinceau l'endroit sur lequel l'or devra être posé; vous humecterez dans votre bouche la queue du même pinceau, vous en toucherez un des coins de la feuille coupée, vous l'enlèverez ainsi et la placerez avec la plus grande promptitude; le pinceau vous servira à l'étendre également. En ce moment il faudra éviter le vent et suspendre votre respiration, car le moindre souffle vous fera perdre la feuille d'or que vous aurez peine à trouver. Lorsqu'elle sera posée et sèche, vous en mettrez une seconde par dessus, de la même manière, si vous le désirez, et même une troisième, s'il en est besoin, afin que vous puissiez brunir avec une dent ou une pierre. Vous pourrez poser une feuille d'or, par le même procédé, sur un mur ou un plafond, si vous le voulez. Si vous n'avez pas d'or, vous prendrez une feuille d'étain, que vous préparerez de la manière suivante :

CAPUT XXV.

De imponendo auro.

Imponendo aurum, tolle clarum, quod percutitur ex albugine ovi sine aqua, et inde cum pincello leniter linies locum in quo ponendum est aurum, et cauda ejusdem pincelli in ore tuo madefacta, continges unum cornu incisæ petulæ, et ita elevans cum summa velocitate impones, et cum pincello æquabis. Ea hora oportet te a vento cavere, et ab halitu continere, quia si flaveris, petulam perdes et difficile reperies. Quæ cum posita fuerit et siccata, ei, si volueris, eodem modo alteram superpone, et tertiam similiter, si opus fuerit, ut eo lucidius cum dente sive cum lapide polire possis. Hanc etiam petulam, si volueris, in muro et laqueari eodem modo imponere poteris. Quod si aurum non habueris, petulam stagni accipies, quam hoc modo facies :

CAPUT XXVI.

De petula stagni.

Stagnum purissimum attenuabis diligenter super incude (incudem) malleo, quantas et quam tenues partes volueris. Et cum aliquantulum attenuari cœperint, purgabis eas in una parte panno laneo et carbonibus siccis minutissime tritis, ac iterum percuties malleo, rursumque fricabis panno et carbonibus, sicque singulis vicibus facies, donec omnino attenuaveris. Posthæc fricabis eas leniter dente apri super ligneam tabulam æqualem, usquequo lucidæ fiant.

Deinde conjunges easdem partes unam ad alteram super ipsam tabulam, et adhærebis eas singulas ad lignum cum cera, ne possint moveri, et superlinies eas manu tua ex supradicto glutine vernition, atque siccabis ad solem. Postmodum accipe virgas ligni putridi, quas cum Aprili incideris, findes per medium et siccabis super fumum. Dehinc auferes exteriorem corticem, et interiorem, qui est croceus, rades in patella munda, addens ei crocum ad quintam partem; et perfunde hæc vino veteri sive cervisia abundanter, et cum ita per noctem steterit, in crastinum calefacies super ignem donec liquefiat (1); sicque impones tabulas stagneas singulatim, et frequenter elevabis, donec consideres quod aureolum colorem sufficienter trahant. Postquo rursum adhærebis eas igneæ tabulæ superliniens gluten sicut prius, et cum siccatæ fuerint, jam habes stagneas petulas, quas impones operi tuo secundum libitum glutine corii. Ac deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini sine aqua, et fac mixturas vultuum ac vestimentorum sicut superius aqua feceras, et bestias sive aves aut folia variabis suis coloribus, prout libuerit.

CHAP. XXVI.

De la feuille d'étain.

Vous amincirez au marteau, sur une enclume, avec soin, de l'étain très-pur en parties aussi nombreuses et aussi légères que vous le voudrez. Lorsqu'elles commenceront à s'amincir, vous les nettoierez avec un morceau d'étoffe de laine et du charbon sec broyé très-fin ; vous battrez de nouveau au marteau, vous nettoierez derechef avec l'étoffe et le charbon, ce que vous ferez à chaque fois, jusqu'à ce que vous les ayez entièrement amincies. Après cela vous les frotterez doucement, avec une dent de sanglier, sur une table de bois unie, jusqu'à ce qu'elles soient brillantes.

Vous joindrez les mêmes parties l'une à l'autre, sur la même table, et vous les ferez toutes adhérer au bois avec de la cire, de manière à ce qu'elles ne puissent remuer ; vous les enduirez avec la main d'une couche de vernis, et vous les ferez sécher au soleil. Après quoi, prenez des baguettes de bois pourri, coupées en avril, fendues par le milieu et séchées sur la fumée. Vous en ôterez l'écorce extérieure, et vous en raclerez dans un vase propre l'écorce intérieure, qui est de couleur de safran, et vous y ajouterez la cinquième partie de safran. Versez par dessus du vin vieux ou de la bière largement, et après avoir ainsi laissé reposer pendant la nuit, vous chaufferez sur le feu, jusqu'à ce que le tout soit en liquéfaction. Vous y placerez alors les feuilles d'étain une à une, vous les retirerez fréquemment, jusqu'à ce que vous reconnaissiez qu'elles aient pris une couleur d'or assez foncée. Vous les fixerez de nouveau à la table de bois, les couvrant de vernis comme ci-dessus, et lorsqu'elles seront sèches vous aurez des feuilles d'étain que vous emploierez à volonté, dans vos ouvrages, en les fixant avec de la colle de peau. Prenez ensuite les couleurs dont vous voulez vous servir, broyez-les soigneusement à l'huile de lin, sans eau, et faites des mélanges de couleur pour les figures et les vêtements, comme vous avez fait ci-dessus avec de l'eau, et vous peindrez avec leurs couleurs naturelles, comme il vous plaira, les animaux, les oiseaux et les feuillages.

CAPUT XXVII.

De coloribus oleo et gummi terendis.

Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus quæ sole siccari possunt, quia quotiescunque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, nisi prior exsiccetur, quod imaginibus (2) diuturnum ac tædiosum est nimis. Si autem volueris opus tuum festinare, sume gummi, quod exit de arbore ceraso sive pruno, et concidens illud minutatim pone in vas fictile, et aquam abundanter infunde, et pone ad solem, sive super carbones in hieme, donec liquefiat gummi, et ligno rotundo commisce. Deinde cola per pannum, et inde tere colores et impone. Omnes colores et mixturæ eorum hoc gummi teri et poni possunt, præter minium et cerosam

CHAP. XXVII.

Des couleurs qui doivent être broyées à l'huile et à la gomme.

Les couleurs de tout genre peuvent être broyées avec la même espèce d'huile et étendues sur des ouvrages en bois, mais uniquement pour des objets qui peuvent être séchés au soleil, parce que à chaque fois que vous aurez à mettre une couleur, vous ne pouvez pas en superposer une autre, jusqu'à ce que la première soit sèche, ce qui, pour les images, est trop long et trop ennuyeux. Si vous voulez hâter votre travail, prenez de la gomme de cerisier ou de prunier, broyez-la très-menu et mettez-la dans un vase de terre cuite ; versez de l'eau abondamment par dessus, et exposez au soleil, ou au feu si c'est en hiver, jusqu'à ce que la gomme soit dissoute ; mêlez le tout avec un bois rond.

(1) Tepefiat, *in cæteris Codicibus.*

(2) Et aliis picturis, *ex C. H.*

Passez ensuite à travers un linge, broyez les couleurs et les employez ainsi. Toutes les couleurs et leurs nuances peuvent ainsi être broyées à la gomme et employées en cet état, à l'exception du vermillon, de la céruse et du carmin, qui doivent être broyés au blanc d'œuf et employés ainsi. Le vert d'Espagne ne sera pas mélangé de *succus* sous la colle, mais il se pose seul avec la gomme, qui sert de colle. Mais vous pourrez en mélanger un autre, si vous le voulez.

et carmin, qui claro ovi terendi, et ponendi sunt. Viride Hispanicum non misceatur succo sub glutine, sed per se cum gummi glutine ponatur. Aliud vero miscere potes, si volueris.

CHAP. XXVIII.

Combien de fois on doit poser les mêmes couleurs.

Toutes les couleurs, broyées soit à l'huile, soit à la gomme, doivent être placées trois fois sur le bois. Lorsque la peinture sera achevée et sèche, vous mettrez le travail au soleil et vous l'enduirez soigneusement de vernis; lorsque la chaleur commencera à le faire couler, vous le frotterez légèrement avec la main; ce que vous ferez à trois reprises différentes: alors vous laisserez entièrement sécher.

CAPUT XXVIII.

Quotiens iidem colores ponendi sint.

Omnes colores, sive oleo sive gummi tritos, in ligno ter debes ponere, et pictura perfecta atque siccata, delato opere ad solem, diligenter linies glutine vernition, et cum defluere cœperit a calore, leniter manu fricabis, atque tertio sic facies, et tunc sine donec penitus exsiccetur.

CHAP. XXIX.

De la peinture transparente.

On fait aussi sur bois une peinture que l'on appelle transparente et que quelques-uns appellent auréole : vous la composerez de la manière suivante. Prenez une feuille d'étain qui ne soit ni enduite de colle, ni colorée de safran, mais pure et bien polie; vous en couvrirez l'endroit que vous voulez peindre de cette manière. Broyez ensuite soigneusement à l'huile de lin les couleurs que vous voulez employer; étendez-les très-légèrement avec un pinceau, et laissez-les ainsi sécher.

CAPUT XXIX.

De pictura translucida.

Fit etiam pictura in ligno, quæ dicitur translucida, et apud quosdam vocatur aureola, quam hoc modo compones. Tolle petulam stagni non linitam glutine nec coloratam croco, sed ita simplicem et diligenter politam, et inde cooperies locum, quem ita pingere volueris. Deinde tere colores imponendos diligentissime oleo lini, ac valde tenues trahe eos cum pincello, sicque permitte siccari.

CHAP. XXX.

Manière de moudre l'or pour les livres et de faire le moulin.

Lorsque vous aurez esquissé des images ou des lettres sur des livres, prenez de l'or pur, et limez-le très-soigneusement en poudre très-fine dans une coupe bien propre ou dans un bassin. Vous le laverez ensuite avec un pinceau dans une écaille de tortue ou une coquille que l'on trouve dans l'eau. Ayez ensuite un moulin avec son pilon, l'un et l'autre faits d'un alliage de cuivre et d'étain, dans la proportion de trois parties de cuivre pur et d'une quatrième partie d'étain sans mélange de plomb. Le moulin doit être fondu en cet alliage, dans la forme d'un petit mortier; le pilon, en forme de nœud, autour d'une tige de fer, laquelle s'élèvera de la grosseur du doigt et de la longueur d'un peu plus d'un demi-pied. Le tiers de cette tige de fer sera fixé dans un bois soigneusement tourné de la longueur d'environ une aune, et percé bien droit. A sa partie inférieure, à quatre doigts environ du bout, il y aura une petite roue mobile en bois ou en plomb, et au milieu, à la partie supérieure, il y aura une courroie au moyen de laquelle il puisse être tiré et retiré en tournant. Après cela le moulin lui-même sera mis dans une cavité, sur une base préparée pour cela entre deux pe-

CAPUT XXX.

De molendo auro in libris, et de fundendo molendino.

Cum pertraxeris imagines vel litteras in libris, tolle aurum purum et lima illud minutissime in mundissima pelvi, sive baccina, sicque lavabis illud cum pincello in concha testudinis vel conchilii, quæ de aqua tollitur. Deinde habeas molendinum cum pistillo suo, utraque fusilia ex metallo cupri et stagni ita commixto, ut tres partes sint cupri puri et quarta stagni puri a plumbo. His ita compositis fundatur molendinum ad similitudinem mortarioli, et pistillum ejus circa ferrum quasi nodus, ita ut ferrum inde procedat grossitudine unius digiti, et longitudine modice amplius pedis dimidii; cujus ferri tertia pars infigatur ligno diligenter tornato ad longitudinem quasi unius ulnæ, et rectissime forato, in cujus inferiori parte tamen a fine longitudine quatuor digitorum, sit rotula sive lignea sive plumbea tornatilis, et in media parte superiori figatur corrigia qua trahi et volvendo retrahi possit. Posthæc mittatur ipsum molendinum in foramen super scamnum ad hoc aptatum inter duas columnellas ligneas in ipso scamno firmiter fixas, super quas sit aliud lignum eis insertum, quod possit ejici et reponi, in cujus medio inferius sit foramen in quo volvatur

pistillum molendini. His ita dispositis, mittatur aurum diligenter purgatum in molendinum, addita modica aqua et imposito pistillo atque superiori ligno coaptato trahatur corrigia et revolvi permittatur, rursumque trahatur et iterum revolvatur, sicque fiat per duas vel per tres horas. Tunc superius lignum ejiciatur, et pistillum in eadem aqua cum pincello lavetur. Deinde molendinum elevetur, et aurum cum aqua usque ad fundum cum pincello moveatur et modice teneatur, donec quod grossius est resideat; moxque aqua in mundissimam baccinam effundatur, et quicquid auri cum aqua exierit, molitum est. Rursumque imposita aqua, repositisque pistillo et sursum ligno, iterum molatur eo ordine quo prius, donec omnino exeat cum aqua. Tali modo molendum est argentum, auricalcum et cuprum. Sed aurum diligentius est et leniter trahendum, sæpiusque respiciendum, quia mollius est cæteris metallis, ne forte adhæreat molendino vel pistillo et conglomeretur. Quod si per negligentiam contigerit, quod conglomeratum est eradatur et ejiciatur, et quod reliquum est usque ad effectum molatur. Quo facto superiorem aquam cum sordibus de baccino effundens, inde aurum diligenter in concham mundam lava. Dehinc infundens ei aquam cum pincello move, et cum per unam horam in manu tenueris ipsam aquam in alteram concham funde, et illud minutissimum quod cum aqua exierit serva. Rursumque imposita aqua super carbones calefac et move, ac sicut prius minutum cum aqua ejice, sicque facias donec omnino purgaveris. Posthæc ipsum minutum (1) cum aqua et eodem ordine bis et tertio, quicquid auri susceperis priori admisce. Eodem ordine lavabis argentum, auricalcum et cuprum. Dehinc tolle vesicam piscis, qui vocatur huso, et lavans aqua tepida tertio, incide particulatim, ac in ollam purissimam mittens cum aqua, sine mollificari per noctem, et in crastinum coque super carbones ut non bulliat, donec probes digitis tuis, si adhæreat, et cum fortiter adhæserit, bonum est gluten.

tites colonnes de bois fixées solidement sur la même base. Sur ces colonnes est un autre bois engagé entre elles, qui peut se mettre ou s'ôter à volonté, au milieu duquel sera un trou dans lequel tournera le pilon du moulin. Les choses étant ainsi disposées, mettez dans le moulin de l'or soigneusement purifié, ajoutez un peu d'eau, placez le pilon et le bois supérieur, tirez la courroie et laissez-la s'enrouler, tirez de nouveau, laissez-la encore s'enrouler, et continuez de la sorte pendant deux ou trois heures. Qu'on ôte alors le bois supérieur, et qu'on lave le pilon avec un pinceau dans la même eau. On lève ensuite le moulin, on agite avec un pinceau l'or ainsi que l'eau jusqu'au fond; on laissera reposer un peu, jusqu'à ce que les parties les plus grossières soient déposées; on verse aussitôt de l'eau dans une coupe bien propre, et tout l'or qui sort avec l'eau est moulu. On replace de nouveau de l'eau, le pilon et le bois supérieur, et on continue de moudre de la même manière que ci-dessus, jusqu'à ce que tout l'or soit sorti avec l'eau. On doit moudre de cette facon l'argent, l'auricalque et le cuivre. Mais l'or doit être moulu plus soigneusement; il faut le tirer doucement et le regarder souvent, parce qu'il est moins dur que les autres métaux, de peur qu'il adhère au moulin ou au pilon, et ne se ramasse en pelotons. Si cela arrive par négligence, il faut racler et rejeter ce qui s'est aggloméré et broyer le reste jusqu'à l'état convenable. Cela fait, versez du bassin l'eau qui y a été mise, ainsi que le dépôt; lavez ensuite soigneusement l'or dans une coquille propre. Versez ensuite de l'eau; remuez avec un pinceau, et après avoir continué pendant une heure, versez cette eau dans une autre coquille, et mettez à part la partie la plus fine qui sera sortie avec l'eau. Mettez encore de l'eau, chauffez sur des charbons et remuez, et, comme ci-dessus, ôtez la partie fine avec l'eau; vous continuerez cette opération, jusqu'à ce que vous ayez tout purifié. Après cela, lavez encore cette partie fine avec de l'eau, deux et trois fois, de la même manière, et ce que vous recueillerez d'or, vous le mêlerez au premier. Vous laverez de la même façon l'argent, l'auricalque et le cuivre. Prenez ensuite une vessie du poisson qu'on appelle *huso*, lavez-la à trois reprises dans de l'eau tiède, coupez en morceaux, mettez-la avec de l'eau dans une chaudière bien propre, et laissez ramollir pendant la nuit. Le lendemain, faites cuire sur les charbons, sans ébullition, jusqu'à ce que vous reconnaissiez avec vos doigts qu'elle adhère; lorsque l'adhésion aura lieu, la colle sera bonne.

CAPUT XXXI.

Quomodo aurum et argentum in libris ponantur.

Postea tolle minium purum, et adde ei tertiam partem cenobrii, terens super lapidem, cum aqua. Quo diligenter trito, percute clarum ex albugine ovi, in æstate cum aqua, in hieme sine aqua, et cum purum fuerit, mitte minium in cornu et infunde clarum, impositoque ligno move modicum, et inde cum pincello imple omnia loca in quibus aurum velis ponere. Dehinc pone

(1) Relava, *Cod. Guelph.*

CHAP. XXXI.

Comment on pose l'or et l'argent sur les livres.

Après cela, prenez du vermillon pur, et ajoutez-y un tiers de cinabre; broyez sur la pierre, avec de l'eau. Après avoir soigneusement broyé, battez un clair de blanc d'œuf, en été, avec de l'eau, en hiver, sans eau; lorsqu'il sera pur, mettez le vermillon dans un vase en corne, versez l'eau de blanc d'œuf par-dessus, remuez un peu avec un morceau de bois; ensuite, avec un pinceau,

couvrez tous les endroits sur lesquels vous voudrez poser de l'or. Mettez ensuite une petite marmite, avec de la colle, sur des charbons, et lorsque la colle sera fondue versez-la dans la coquille de l'or et lavez-en l'or. Lorsque vous aurez versé l'or dans une autre coquille, dans laquelle on garde le dépôt, versez de nouveau de la colle chaude; tenez-la dans la paume de la main gauche, remuez soigneusement avec le pinceau, et posez l'or, comme vous voudrez, épais ou léger, de manière cependant qu'il y ait peu de colle, parce que, quand il y en a trop, l'or se noircit et ne prend pas de brillant. Lorsqu'il sera sec, vous le polirez avec une dent, ou avec une pierre de sanguine soigneusement taillée et polie sur une tablette de corne unie et brillante. S'il arrive, par négligence, que la colle ne soit pas bien cuite et que l'or se réduise en poussière par le frottement, ou qu'il se boursoufle, à cause d'une trop grande épaisseur, ayez à votre disposition du clair d'œuf vieux, battu sans eau; vous en étendrez avec un pinceau un peu et doucement sur l'or, que vous frotterez enfin avec la dent ou la pierre lorsqu'il sera sec. De cette même manière vous poserez et vous polirez l'argent, l'auricalque et le cuivre.

ollulam cum glutine super carbones, et cum liquefactum fuerit, funde in concham auri, et lava illud inde. Quod cum effuderis in aliam concham, in qua purgamentum servatur, rursus infunde gluten calidum, et tenens in palma manus sinistræ, move diligenter cum pincello, et pone utrum volueris spissum aut tenue, sic tamen ut glutinis modicum sit, quia si superabundaverit, nigrescit aurum et non recipit fulgorem. Postquam autem siccatum fuerit, polies illud dente vel lapide sanguinario diligenter limato, et polito super tabulam corneam æqualem ac lucidam. Quod si contigerit per negligentiam glutinis non bene cocti, ut aurum in fricando se pulveret, vel præ nimia spissitudine se elevet, habeas penes te clarum vetus sine aqua percussum, et mox cum pincello de eodem modicum ac leniter super aurum liniens, cum siccum fuerit denuo dente vel lapide fricabis. Hoc modo argentum, auricalcum et cuprum in suis locis pones et fricabis.

CHAP. XXXII.

Comment on décore à l'étain et au safran la peinture des livres.

Si cependant vous n'avez ni l'un ni l'autre des métaux ci-dessus indiqués, et que vous vouliez orner votre œuvre de quelque manière, prenez de l'étain pur et coupez-le en très-petits morceaux; vous aurez à le moudre et à le laver comme l'or. Placez-le avec la même colle sur les lettres ou aux autres endroits que vous auriez voulu orner d'or ou d'argent. Lorsque vous aurez poli avec la dent, prenez du safran qui sert à teindre la soie, mélangez-le avec du clair d'œuf sans eau, et lorsqu'il aura reposé pendant toute la nuit, le lendemain vous en couvrirez les endroits que vous auriez voulu dorer; laissez le reste en place d'argent. Vous ferez ensuite des traits légers autour des lettres, des feuilles, des nœuds, des parements d'habits et des autres ornements avec du vermillon à la plume.

CAPUT XXXII.

Quomodo decoretur pictura librorum stagno et croceo.

Si vero neutrum habueris, et tamen opus tuum quoquomodo decorare volueris, tolle stagnum purum et rasum minutissime, mole et lava sicut aurum, et pone eodem glutine in litteris vel aliis locis quæ volueris auro vel argento ornare, et cum polieris dente, tolle crocum cum quo sericum coloratur, perfundens illum claro sine aqua, et cum per noctem steterit, sequenti die cum pincello cooperies loca quæ volueris deaurare; cætera habeto loco argenti. Deinde facies subtiles tractus circa litteras et folia et nodos ex minio cum penna, et paraturas vestimentorum ac cætera ornamenta.

CHAP. XXXIII

De toute espèce de colle dans la peinture d'or.

Si vous n'avez pas de vessie de poisson, prenez de la peau de veau ou vélin fort, coupez-le de la même manière, lavez et faites cuire. Faites cuire de la même manière une peau d'anguille soigneusement raclée, coupée et lavée. Faites encore cuire de la même façon des os de la tête de loup marin, secs et lavés par trois fois à l'eau chaude. A chacune de ces substances que vous aurez fait cuire, ajoutez un tiers de gomme très-brillante, faites cuire un peu, et vous pourrez garder cette colle aussi longtemps que vous voudrez.

CAPUT XXXIII.

De omni genere glutinis in pictura auri.

Si vesicam non habueris, pergamenum vituli spissum eodem modo incide, lava, et coque. Follem quoque anguillæ diligentissime rasum, incisum et lotum eodem modo coque. Ossa quoque capitis lupi piscis loti sicci, diligenter lota in calida aqua ter, ita coque. Qualecunque horum coxeris, adde ei tertiam partem gummi lucidissimi, et modice coque, poterisque servare quamdiu volueris.

CHAPITRE XXXIV.

Comment se font les mélanges de couleurs pour les livres.

Toutes ces choses étant ainsi exécutées, faites un mélange de gomme très-brillante

CAPUT XXXIV.

Quomodo colores in libris temperentur.

His ita peractis, fac temperamentum ex gummi lucidissimo et aqua sicut supra, et

tempera omnes colores, excepto viridi, et cerosa, et minio, et carmin. Viride salsum non valet in libro. Viride Hispanicum temperabis vino puro, et si volueris umbras facere, adde modicum succum gladioli, vel cauli vel porri. Minium et cerosam et carmin temperabis claro. Omnes mixturas colorum, si indigueris ad pingendas imagines, compone in libro ut supra. Omnes colores bis ponendi sunt in libro, in primis tenuissime, deinde spissius; in litteris vero semel.

et d'eau, comme ci-dessus; mêlez-en toutes les couleurs, excepté le vert, la céruse, le vermillon et le carmin. Le vert salé ne vaut rien pour la peinture des livres. Vous mêlerez le vert d'Espagne avec du vin pur, et si vous voulez faire des ombres, ajoutez un peu de séve d'iris, de chou ou de poreau. Vous mêlerez avec du clair de blanc d'œuf le vermillon, la céruse et le carmin. Quant aux autres mélanges de couleurs dont vous aurez besoin pour peindre des images, préparez-les pour peindre dans les livres, comme il a été indiqué plus haut. Toutes les couleurs doivent être posées deux fois sur les livres, d'abord très-légèrement, ensuite plus solidement; sur les lettres, il ne faut en mettre qu'une seule fois.

CAPUT XXXV.

De generibus et temperamentis folii.

Folii tria sunt genera, unum rubeum, aliud purpureum, tertium saphireum, quæ sic temperabis. Tolle cineres et cribra eos per pannum, et perfundens eos aqua frigida, fac inde tortulas in similitudinem panis, mittensque eas in ignem, sine donec omnino candescant. Postquam ante diutissime canduerint, et postea friguerint, mitte inde partem in vas fictile, perfundens urina, et move ligno. Cumque resederit lucide, perfunde inde rubeum folium, et terens illud modice super lapidem, adde ei quartam partem vivæ calcis, et cum tritum fuerit ac sufficienter perfusum, cola illud per pannum, et trahe cum pincello ubi volueris tenue, deinde spissius. Et si placet similitudinem pallii in pagina facere purpureo folio, eodem temperamento sine calce perfuso, pinge penna prius in ipsa pagina nodos vel circulos, et interius aves sive bestias aut folia; et cum siccum fuerit, linies per omnia rubeum folium tenue, deinde spissius, et tertio si sit opus; ac postmodum linies desuper tenue vetus clarum, sine aqua percussum. Purpureum folium et saphireum non teres, sed perfunde eodem temperamento in concha sine calce, et move ligno, et cum per noctem steterit, in crastinum pone quomodocunque volueris lineis claro superius. Vestimenta quoque et omnia quæ folio et carmin pinxeris, claro superlinies. Cineres autem coctos, qui remanserint, servare diu poteris siccos.

CHAP. XXXV.

Des espèces et mélanges du FOLIUM.

Il y a trois espèces de *folium*, l'une rouge, l'autre pourpre, la troisième couleur de saphir; vous les préparerez comme il suit. Prenez des cendres et passez-les à travers un linge; vous les arroserez d'eau froide, et vous en ferez de petites tourtes, en forme de pains; vous les mettrez ensuite au feu, et vous les laisserez jusqu'à ce qu'elles soient entièrement incandescentes. Après avoir été ainsi chauffées très-longtemps, lorsqu'elles se seront refroidies, mettez-en une partie dans un vase de terre cuite, versez de l'urine pardessus, et remuez avec un morceau de bois. Lorsque cela aura déposé et sera devenu clair, versez-en sur le *folium* rouge; broyez-le un peu sur une pierre, ajoutez-y un quart de chaux vive; lorsqu'il aura été suffisamment broyé et arrosé, passez-le par un linge; vous en étendrez ensuite où vous voudrez, avec un pinceau, d'abord légèrement, ensuite une teinte plus épaisse. Si vous désirez peindre sur une page un manteau avec du *folium* pourpre, arrosé du même mélange, mais sans chaux, peignez d'abord à la plume sur cette même page les nœuds et les enroulements, et, en dedans, des oiseaux et des animaux ou des feuillages; lorsque cela sera sec, vous étendrez partout du *folium* rouge léger, ensuite plus foncé; vous en mettrez une troisième teinte, s'il en est besoin; vous étendrez ensuite par-dessus du clair de blanc d'œuf vieux, battu sans eau. Vous ne broierez pas le *folium* pourpre et le *folium* couleur de saphir; arrosez-le du même mélange dans une coquille, sans chaux; remuez avec un bois, et lorsqu'il aura déposé pendant une nuit, le lendemain vous en poserez comme vous voudrez, ayant soin de mettre du clair de blanc d'œuf par dessus. Vous recouvrirez également de clair de blanc d'œuf les vêtements et tout ce que vous aurez peint au *folium* et au carmin. Quant aux cendres cuites qui resteront, vous pourrez les garder longtemps sèches.

CAPUT XXXVI.

De cenobrio.

Si desideras cenobrium componere, tolles sulphur, cujus sunt tria genera, album, nigrum et croceum, quod frangens super lapidem siccum, adde ei duas partes vivi argenti, æquo pondere stateræ; et cum diligentius miscueris, mitte in vitream ampullam, cooperiens eam ex omni parte argilla, et os obstrue, ne fumus exeat, et pone eam

CHAP. XXXVI.

Du cinabre.

Si vous désirez composer du *cinabre*, prenez du soufre, dont on distingue trois espèces, le blanc, le noir, et le jaune; vous le broierez sur une pierre à sec, en y ajoutant deux parties de vif-argent, à poids égal de balance. Lorsque vous aurez fait soigneusement le mélange, mettez-le dans une fiole de verre, que vous recouvrirez complé-

tement d'argile, bouchez-en l'ouverture, de peur que la vapeur ne s'en échappe, et approchez-la du feu pour faire sécher. Placez-la ensuite entre des charbons ardents, et dès qu'elle commencera à s'échauffer, vous entendrez du bruit à l'intérieur, ce qui montre que le vif-argent se mêle au soufre ardent; lorsque le bruit aura cessé, tirez aussitôt la fiole, ouvrez-la et tirez-en la couleur.

ad ignem ut siccetur. Deinde pone eam inter carbones ardentes, et mox cum cœperit calefieri, audies fragorem interius, quomodo se vivum argentum commiscet ardenti sulphuri; et cum sonus cessaverit, statim ejice ampullam, et aperiens tolle colorem.

CHAP. XXXVII

Du vert salé.

Si vous voulez faire de la couleur verte, prenez du bois de chêne, long et large comme il vous plaira; creusez-le en forme de coffret. Prenez ensuite du cuivre, faites-le réduire en lames aussi larges que vous voudrez, de façon cependant que la longueur couvre la largeur du bois creusé. Après cela prenez une coupelle pleine de sel, comprimez-le fortement, mettez-le au feu et couvrez-le de charbons pendant la nuit; le lendemain broyez-le soigneusement sur une pierre à sec. Prenez de petites branches, placez-les dans le susdit bois creusé, de manière à diviser la cavité en trois parties, dont deux en bas et une en haut; alors vous couvrirez de miel pur les lames de cuivre, en dessus et en dessous, vous les garnirez de sel broyé, vous les placerez sur ces branches réunies, vous boucherez avec un morceau de bois préparé à cet effet, de manière qu'aucune vapeur ne puisse en sortir. Après cela faites un trou au coin du morceau de chêne, par où vous pourrez verser du vinaigre chauffé ou de l'urine chaude, de manière à en remplir le tiers, puis bouchez le trou. Vous devez placer ce bois dans un endroit où vous pourrez le recouvrir entièrement de fumier. Quatre semaines après, enlevez le couvercle, et raclez, pour le garder, tout ce que vous trouverez sur le cuivre; puis remettez et couvrez de nouveau, comme ci-dessus.

CAPUT XXXVII.

De viridi salso.

Si autem viridem colorem velis conficere, sume lignum quercinum, quantæ longitudinis et latitudinis volueris, et cava illud in modum scrinii. Deinde tolle cuprum, et fac illud attenuari in laminas, quantæ latitudinis velis, ut tamen longitudo ejus cooperiat latitudinem cavi ligni. Posthæc accipe scutellam plenam salis, et comprimens eum fortiter, mitte in ignem et cooperi carbonibus per noctem, et in crastinum tere eum diligentissime super lapidem siccum. Cumque acceperis surculos graciles, colloca eos in prædictum cavatum lignum, ita ut duæ partes cavi sint inferius, et tertia superius, sicque (1) laminas cupreas ex utraque parte melle puro aspergens desuper sal tritum, collocabis super surculos illos conjunctim, cooperiens diligenter altero ligno ad hoc aptato, ita ut nihil spiraminis exire possit. Post fac foramen terebrari in angulo ipsius ligni per quod possis acetum calefactum aut urinam calidam infundere, ita ut tertia pars ejus impleatur, et mox obstrue foramen. Hoc lignum in tali loco debes ponere, ubi possis illud in sterquilinio totum cooperire. Post quatuor vero septimanas solve operculum, et quicquid super cuprum inveneris, erade et serva, et iterum reponens cooperi ordine quo supra.

CHAP. XXXVIII.

Du vert d'Espagne.

Si vous voulez composer du vert d'Espagne, prenez des lames de cuivre minces, raclez-les soigneusement des deux côtés, arrosez-les de vinaigre pur et chaud, sans y mettre du miel et du sel; vous les placerez dans un petit morceau de bois creux, de la manière indiquée plus haut. Deux semaines après, regardez et raclez; ce que vous ferez jusqu'à ce que vous ayez assez de couleur.

CAPUT XXXVIII.

De viridi Hispanico.

Si vero viride Hispanicum componere velis, tolle cupri tabulas attenuatas, et radens eas diligenter ex utraque parte, perfunde aceto puro et calido absque melle et sale, componesque in minori ligno cavo, ordine quo supra. Post duas septimanas respice ac rade, sicque facies donec color tibi sufficiat.

CHAP. XXXIX.

De la céruse et du vermillon.

Pour composer de la céruse, faites amincir des lames de plomb; mettez-les à sec dans un bois creux, comme vous avez fait pour le cuivre, versez-y du vinaigre chaud ou de l'urine, et couvrez. Ensuite, un mois après, ôtez le couvercle, et après avoir enlevé tout ce qui est blanc, replacez comme auparavant. Lorsque vous aurez de la céruse en quantité suffisante, et que vous voudrez

CAPUT XXXIX.

De cerosa et minio.

Cerosam autem compositurus fac tibi plumbeas tabulas attenuari, et componens eas siccas in cavo ligno sicut cuprum, supra infuso aceto calido sive urina cooperi. Deinde post mensem solve cooperculum, et quicquid album fuerit auferens, rursum repone sicut prius. Cumque tibi suffecerit, et minium inde facere placuerit, eamdem cerosam tere super lapidem absque aqua, et deinde mit-

(1) Linies, *ex MS. Guelph.*

tens in ollas novas duas vel tres, pone super carbones ardentes; habeas autem ferrum gracile curvum, ex una parte (1) aptatum et in summitate latum, cum quo movere ac miscere ipsam cerosam interdum possis; atque hoc tandiu facias donec minium omnino rubeum fiat.

en faire du vermillon, broyez cette même céruse sur la pierre, sans eau; mettant dans deux ou trois vases neufs, placez sur les charbons ardents. Ayez un morceau de fer mince emmanché d'un côté, et large à son extrémité supérieure, avec lequel vous pourrez remuer de temps en temps et mêler la céruse. Vous continuerez cette opération jusqu'à ce que le vermillon vous paraisse tout à fait rouge.

CAPUT XL.

De incausto.

Incaustum etiam facturus incide tibi ligna spinarum in Aprili, in Maio, priusquam producant flores aut folia, et congregans inde fasciculos, sine jacere in umbra duas septimanas aut tres aut quatuor, donec aliquantulum exsiccentur. Deinde habeas malleos ligneos cum quibus super aliud lignum durum contundas ipsas spinas, donec corticem omnino evellas, quem statim mittes in dolium aqua plenum; cumque duo dolia vel tria seu quatuor aut quinque cortice et aqua repleveris, sine sic stare per octo dies, donec aqua omnem corticis succum in se emordeat. Post hæc mitte ipsam aquam in cacabum mundissimum, vel in lebetem, et supposito igne coque; interdum etiam immitte de ipso cortice in cacabum, ut si quid succi in eo remansit excoquatur. Quam cum modice coxeris, ejice, aliumque rursus immitte. Quo facto residuam coque aquam usque ad tertiam partem, sicque ejiciens de ipso cacabo mitte in minorem, et tandiu coque donec nigrescat atque incipiat densescere, hoc omnino cavens ne aliquod addas aquæ, excepta illa quæ succo mista est. Cumque videris eam densescere, adde vini puri tertiam partem, et mittens in ollas novas duas vel tres, tandiu coque donec videas quod in supremo quasi cutem trahat. Dehinc tollens ipsas ollas ab igne pone ad solem donec se nigrum incaustum a rubea fæce purificet. Postea tolle folliculos ex pergameno diligenter consutos et vesicas, et infundens purum incaustum suspende ad solem donec omnino siccetur. Cumque siccum fuerit, tolle inde quotiens volueris et tempera cum vino super carbones, et addens modicum atramenti scribe. Quod si contigerit per negligentiam ut non satis nigrum sit incaustum, accipe frustum grossitudine unius digiti, et ponens in ignem, sine candescere, mox et in incaustum projice.

CHAP. XL.

De l'encre.

Pour faire de l'encre coupez du bois d'épines en avril ou en mai, avant qu'il y ait des fleurs ou des feuilles; faites-en de petits fagots, que vous laisserez couchés à l'ombre pendant deux, trois ou quatre semaines, jusqu'à ce qu'ils soient un peu secs. Ayez ensuite de petits maillets en bois avec lesquels vous broierez sur du bois dur ces mêmes épines, jusqu'à ce que vous ayez enlevé entièrement l'écorce que vous jetterez aussitôt dans un tonneau plein d'eau; lorsque vous aurez ainsi rempli d'eau et d'écorce deux, trois, quatre ou cinq tonneaux, laissez le tout reposer pendant huit jours, jusqu'à ce que l'eau se soit emparée de tout le suc de l'écorce. Après cela mettez cette eau dans une marmite très-propre ou dans une chaudière, placez sur le feu et faites cuire. De temps en temps jetez de l'écorce dans la chaudière, afin d'en exprimer tout le suc, par la cuisson, si par hasard, il en reste encore. Lorsque cette écorce aura trempé quelque temps dans l'eau, jetez-la et mettez-en d'autre; cela étant achevé, faites chauffer l'eau, jusqu'à ce qu'elle se réduise d'un tiers; passez-la alors dans une chaudière moins grande, et faites cuire jusqu'à ce que l'eau commence à noircir et à s'épaissir, évitant de ne point ajouter d'eau, excepté de celle qui contient le suc. Lorsque vous la verrez s'épaissir, ajoutez un tiers de vin pur, mettez dans deux ou trois chaudières nouvelles, faites cuire jusqu'à ce que vous aperceviez une espèce de peau se former à la surface. Otez ensuite les chaudières du feu, mettez-les au soleil, jusqu'à ce que l'encre noire se purifie d'une espèce de lie rouge. Prenez ensuite de petits sacs de parchemin, soigneusement cousus, ainsi que des vessies; versez-y l'encre pure, et suspendez-les au soleil, jusqu'à ce que l'encre soit complétement sèche. Lorsqu'elle sera sèche, prenez-en ce que vous voudrez, mêlez avec du vin, sur des charbons, et après y avoir mêlé un peu de noir, servez-vous-en pour écrire. Que s'il arrive, par suite de négligence, que l'encre ne soit pas assez noire, prenez du noir de la grosseur d'un doigt, mettez-le sur le feu, laissez-le s'enflammer, et jetez-le aussitôt dans l'encre.

(1) Ligno, *sic Cod. Guelph.*

EXPLICIT LIBER PRIMUS.

FIN DU Ier LIVRE.

Les cinq chapitres qui suivent ne sont pas de Théophile. Ils auront été ajoutés par quelque copiste du manuscrit publié par M. le comte de l'Escalopier. Comme on y trouve quelques renseignements curieux, nous les avons placés à la suite du livre Ier, en les empruntant, ainsi que la traduction, à l'édition de M. de l'Escalopier.

CHAPITRE 1er.

Manière de moudre l'or selon les Flamands.

Si vous ignorez la manière de moudre l'or, allez trouver les orfévres. Ils vous le moudront comme leur propre dorure, mais cependant un peu plus fin qu'à leur usage, et en le mélangeant copieusement de mercure. Vous ferez passer à travers une peau de cerf ce genre de dorure ou cet or mélangé de mercure : le mercure partira et l'or restera, mais encore chargé d'une forte dose de mercure. Il faut ensuite le placer sur une pièce de terre cuite aplanie ou très-unie, qui n'ait aucune rudesse ni cavité. On la posera sur des charbons doux brûlant à petit feu. Il est ici besoin de beaucoup de précaution; car, si le feu est un peu trop ardent, l'or s'échauffe bientôt et le mercure brûlé ne s'échappe point. Il faut donc mêler à l'or du sel broyé et volatilisé, de façon que sans interruption on broye et on répande, répandant et broyant ensemble, broyant et répandant jusqu'à ce que le mercure s'en aille en vapeur au-dessus de la fumée; on suspendra pour le recevoir une coupelle dont les bords supérieurs seront oints de graisse. On lave ensuite la poussière d'or dans des bassins, comme le vermillon, excepté qu'il faut traiter l'or comme il le mérite. La poussière lavée et séchée se met dans la colle faite avec de la feuille de vélin. Pour conserver cette colle continuellement liquide, afin que l'on puisse y tremper la plume pour écrire, il faut la tenir dans une écaille fine sur de l'eau chaude.

CHAP. II.

Manière d'écrire avec de l'or.

Prenez de l'or massif que vous limerez très-fin avec une lime de fer, vous mettrez la poudre avec de l'eau dans un vase de terre; vous l'en retirerez pour la broyer sur un marbre de porphyre. Ensuite vous prendrez deux morceaux de perle fausse et un peu de soufre jaune, vous mêlerez avec l'or, et vous broyerez le tout jusqu'à parfaite dissolution; vous l'ôterez et le jetterez dans un vase, puis dans un autre, jusqu'au quatrième ou cinquième, en le lavant soigneusement par le passage de l'un à l'autre. Quand il sera parfaitement lavé, vous le mettrez dans sa cornue. Voici la manière de le détremper pour écrire. Vous détremperez dans un vase de terre de la gomme arabique avec de l'eau, et vous l'exposerez au soleil pour qu'elle se liquéfie. Vous y mêlerez ensuite du vinaigre, en aussi grande quantité qu'il y a d'eau; à défaut de vinaigre vous mêlerez d'excellent vin; vous ferez de nouveau sécher au soleil, et bouillir sur le feu dans un vase avec de l'eau; vous prendrez du moniaculum que vous mettrez dans l'eau; il se dissoudra tout de suite et surnagera, vous le recueillerez et le mêlerez à la gomme Arabique, puis vous agiterez inégalement. Vous placerez dans un récipient choisi pour conserver aussi longtemps que vous voudrez. Cette composition vous

CAPUT I.

De molendo auro secundum Flandrenses.

Si ipsum aurum molere nescimus, eundum est ad aurifices, ut illud molant sicut suam deauraturam molere consueverunt, sed tamen satis subtilius ad vestrum quam ad suum usum, et penitus cum vivo argento miscendum. Tunc deauratura illa cruda, vel aurum cum vivo argento, per corium cervi extorquenda est. Vivum argentum exibit, aurum remanebit, tamen vivo argento infectum adhuc omnino. Hoc ergo aurum cum vivo argento super testam ponendum est, testa sive levigata vel planissima, sine asperitate, sine cavernulis. Quæ super carbones leves et lentissimos ponenda est. Sed hic opus est summa diligentia : nam si parum acriori calore aurum torreatur, mox calescit, ita igne vivum argentum torrendo non effundatur. Sal ergo tritum et ustum subtilissimum auro miscendum est, ut pariter sine intermissione conteratur et spargatur. Et hoc fiat spargendo et conterendo, terendo et spargendo, donec vivum argentum evanescat super fumum. Quod tamen totum suscipitur suspensa scutella desuper adipe inuncta. Tunc postea pulvis auri in bacinis lavatur diligenter, sicut minium lavari solet, excepto quod aurum sua dignitate tractandum est. Tunc pulvis lavatus et siccatus est et in glutine ponitur. Gluten autem de vitulina charta erit. Quod in testudine tenui positum, semper super aquam calidam erit. ut gluten sit solutum. Tunc penna intincta scribetur.

CAPUT II.

Quomodo scribitur de auro.

Accipe massam auri et delicatissime cum lima ferrea limabis et pones in vase vitreo cum aqua; deinde tolles, et super marmorem porphyriticum tere. Accipiesque duas partes falsæ gemmæ et modicum sulphuris crocei; et misces cum auro; tandiuque teres, quousque totum sit dissolutum. Tollesque et mittens in vase uno, abluesque in quarto vel quinto vasis diligenter de uno in alterum. Quando vero optime lotum fuerit, mittes in cornu ejus. Distemperaturam quæ eum distemperabit, cum de eo scribere volueris, sic facies gummam Arabicam cum aqua in vase vitreo distemperabis, ponesque ad solem ut liquefiat. Liquefactam misces cum ea acetum de optimo vino misces, et iterum pones ad solem siccare, bulliesque aqua ad ignem in patellam; accipiesque moniaculum et pones in aqua, et statim liquefiet, natabitque desuper; suscipiesque illud cum Arabica; movebisque eas insimiliter, reponesque in vase optimo ad servandum, quanto tempore volueris. Et hæc erit distemperatura ad scribendum de auro. Igitur quando de auro scribere volueris, pone aurum molitum in parvissima patella, ad hoc opus de aurichalco facta, et mitte super carbones, ut fulgorem modice recipiat. Tunc pones in cornu, ut dictum est, accipiesque de cotho parumper, et misces cum au-

ro; in cornuque miscebis quoties de eo scribere volueris. Cum autem scripseris de eo, dimitte siccare, et de emate polies. Hoc solummodo de auro et aurichalco poteris facere.

servira à tracer les lettres d'or. Quand donc vous voudrez écrire, mettez la poudre d'or dans une tasse très-petite, faite d'auricalque pour cet usage, placez sur les charbons pour donner un peu d'éclat, et vous la verserez dans la cornue, comme il a été dit; vous prendrez un peu de cothum que vous mêlerez avec l'or et que vous ferez dans la cornue toutes les fois que vous voudrez écrire. Après avoir écrit, faites sécher, puis vous polirez avec un émail. Vous ne pourrez faire cela qu'avec de l'or et de l'auricalque.

CAPUT III.

Item de eodem.

Aurum, vel argentum, vel cuprum aut aurichalcum cum cote teritur, et sciphо excipitur vel bacino. Quæ tante lavatur quod melius cum aqua interdum projicitur, etc. Ipsa aqua frequentius in diversis vasis recipitur. Postea procurato lucidissimo ex pergamenis glutine in hypogeis, aut in occultis locis convenit scribere. Deinde limpidissima petra vel onychino aut emate vel simili re convenit scripturam detergere, quod sic et soliditatem accipit, et fulgorem vel colorem

CHAP. III.

Même sujet que le chapitre précédent.

L'or, l'argent, le cuivre ou l'auricalque, se broie avec une pierre dure et se recueille dans une coupe ou dans un bassin; on l'y lave si bien qu'on puisse le verser à différentes reprises avec de l'eau, etc. On transvase fréquemment cette eau. On se procure ensuite une colle de parchemin très-luisante, et on choisit pour écrire des hypogées ou des lieux fermés. Il est bon ensuite de frotter l'écriture avec une pierre très-polie ou de la cornaline, ou bien de l'émail, ou autre chose qui lui donne de la solidité, de l'éclat ou de la couleur.

CAPUT IV.

De eadem arte sicut supra.

Argentum, aut cuprum, vel aurichalcum tere super marmorem cum felle taurino et modico sale spisso. Quando scribere volueris, cum supradicta distemperatura scribe et burni vel dente vel petra.

Iterum. Si vis scribere de auro, accipe pulverem auri, et distempera cum glutine ipsius pergameni, in quo debes scribere, et ad ignem de ipso auro cum glutine scribe; et quando littera sicca fuerit, burni de planissima petra aut de dente apri.

Item ad idem. Tolle vivum argentum et misce cum auro et terens bene mitte in caliculum, et pone ad ignem donec vivum argentum siccetur et remaneat aurum, quod mittens in mortariolo marmoreo, cum pistello æreo teres donec pulvis fiat. Deinde tolles crocum et teres in unum. Si enim una fuerit auri, croci solidi sint duo. — Mittes in aquam, decoquant similiter. Similiter mittes in compositione ejus aquam de gummi; teres diligenter, postea mitte in ampullam et suspende ad solem, et tollens de sole, quæ volueris scribe. Similiter argentum et æramentum compones.

CHAP. IV.

Du même art que précédemment.

Broyez sur un marbre l'argent, le cuivre ou l'auricalque avec du fiel de taureau et un peu de sel épais; écrivez quand vous voudrez avec la préparation indiquée plus haut; puis brunissez avec une dent ou une pierre.

Autre procédé. Pour écrire avec de l'or, prenez de la poudre d'or, détrempez dans de la colle faite avec le parchemin sur lequel vous devez écrire, et écrivez auprès du feu avec l'or mêlé à la gomme; quand la lettre sera sèche, brunissez avec une pierre très-unie ou une dent de sanglier.

Autre procédé. Prenez du mercure et mêlez avec de l'or, puis, broyant bien, versez dans un petit vase, et placez devant le feu jusqu'à ce que le mercure soit séché, et que l'or reste. Jetez cet or dans un mortier de marbre, et avec un pilon d'airain, vous broyerez jusqu'à ce qu'il soit réduit en poudre. Ensuite vous prendrez du safran, et vous broyerez ensemble. S'il y avait une partie d'or, il en faudrait deux de safran; vous ferez cuire ensemble dans l'eau, vous mettrez aussi dans la composition de l'eau de gomme, vous broyerez soigneusement, ensuite versez dans un bocal et suspendez au soleil, puis servez-vous-en pour écrire ce que vous voudrez. Vous composerez de la même manière l'argent et l'airain.

CAPUT V.

De eadem arte.

Sume stagnum et confla cum argento vivo et mitte ut refrigeret, et tere in mortariolo cum alumine scissili et lotio pueri. Fiet inde liquidum, et cum fecerit atramenti scriptoris pinguedinem, scribe ex eo. Cumque siccatum fuerit, separatim teres crocum cum glutino puro. Scribe ex eo quæ jam scripseras, et siccatum dente frica.

Sicut dixi. Sanguine draconis intingue

CHAP. V.

Du même art.

Prenez de l'étain, fondez-le avec du mercure, laissez refroidir, et broyez avec de l'alun de plume et de l'urine d'enfant dans un petit mortier. Il se liquéfie, et quand il est à l'épaisseur d'encre à écrire, écrivez. Quand cela sera sec, broyez à part du safran avec de la colle pure, tracez avec ce mélange les caractères déjà écrits, et séché frottez avec une dent.

Même sujet. Mettez dans un vase d'airain de l'or trempé de sang de dragon. Entourez de charbons la circonférence extérieure du vase. Le mélange se dissout aussitôt, et devient assez liquide pour que vous puissiez vous en servir pour écrire.

Autre procédé. Prenez de l'or et amincissez-le ; ensuite coupez-le en parcelles, prenez douze parties de mercure et mêlez ensemble dans un vase de bois, mêlez avec le doigt jusqu'à ce que le mélange ait pris la couleur d'argent. Puis mettez dans une petite écaille et faites chauffer légèrement sur les charbons avec un soufflet d'atelier. Ayez un fer bien poli pour remuer jusqu'à ce que l'extrémité de ce fer ait la couleur d'or. Cela fait, versez le mélange dans de l'eau froide, vous l'en retirerez et le déposerez sur une pierre de porphyre. Vous y mêlerez du soufre et vous broyerez avec la pierre de porphyre jusqu'à ce que l'or et le soufre arrivent à la couleur noire. Placez de nouveau, dans une petite coquille, sur la cendre chaude, et laissez jusqu'à ce que cela soit de couleur d'or. Dans cet état placez dans un autre vase, lavez soigneusement jusqu'à ce que toute immondice en soit sortie, puis employez.

Même sujet. Limez avec une lime fine de l'or affiné et bien cuit; mettez-le dans un mortier de marbre avec du vinaigre très-fort; broyez et lavez jusqu'à ce que cela soit noir, et vous verserez. Alors vous y mettrez ou un grain de sel ou de l'affronitum, et il se dissoudra. Vous écrirez et polirez les lettres. On peut de la même manière dissoudre tous les métaux.

Même sujet. Mettez du plomb en fusion et trempez souvent dans l'eau; puis mettez de l'or en fusion, refroidissez dans la même eau, et il deviendra fragile. Vous broyerez soigneusement l'or limé avec du mercure; puis vous purifierez avec soin, vous y mêlerez de la gomme liquide, et vous écrirez. Mais auparavant vous tremperez votre plume dans de l'alun liquide, purifié avec du sel et d'excellent vinaigre.

Même sujet. Vous prendrez des feuilles d'argent ou d'or, et vous les broyerez dans un mortier d'or avec du sel grec ou du nitre jusqu'à ce qu'il n'y ait plus apparence d'or, ensuite vous mettrez dans l'eau et vous laverez. Mettez de nouveau du sel et lavez de même ; quand ce qui est pur sera resté, vous ajouterez un peu de fleur d'airain et du fiel de taureau; vous broierez pareillement et vous écrirez. Ensuite polissez les caractères. Mais si vous voulez donner de l'étendue et du corps à vos lettres, vous prendrez quatre parties d'orpin et une d'ambre jaune, vous troublerez cela ensemble et vous en mêlerez, autant que d'or, vous broyerez également et écrirez; et quand cela sera sec, polissez. Vous pouvez très-bien avec cette composition peindre et sur mur et sur marbre.

Quoiqu'il y ait sur l'art de dissoudre l'or, l'argent, et les divers métaux, beaucoup d'autres documents ou d'autres traditions, nous n'en dirons rien de plus : pour le fond les procédés sont identiques.

aurum et pone in æreo vase; et circumda carbonibus, et statim solvitur ; et in tantum erit liquidum ut ex eo possis scribere.

Adhuc audi. Tolle aurum et fac tenue, postea incide minutatim, et tolle duodecim partes argenti vivi et misce cum eo in vasculo ligneo, et tandiu misce cum digito, donec fiat totum argentei coloris. Postea mitte in conchula, et in prunas leniter calefac cum fabricio folle. Tunc habeas ferrum bene politum et misce cum eo usque dum summitas illius ferri habeat aureum colorem Hoc autem facto, projice illud in aquam frigidam : tunc tractum de aqua pone super lapidem porphyrii, et commisce sulphur, et tandiu tere cum lapide porphyrii donec aurum et sulphur veniant ad nigrum colorem; et iterum pone in conchula super calidum cinerem, et tunc dimitte donec aurei coloris efficiatur, et sic pone in aliud vas et diligenter lava, donec omnis immunditia recedat, et utere.

Item. Aurum lima obrizum et bene coctum lima tenui et in mortare marmoreo mittes, et adjicies acetum acerrimum, et teres pariter et lavabis tandiu quandiu nigrum fuerit, et effundes. Tum demum mittes aut salis granum, aut affronitum, et sic solvetur, et scribes. Postea litteras polito. Similiter omnia metalla solvuntur.

Item. Plumbum confla et frequenter tinge in aqua, et tunc confla aurum et restingue in prædicta aqua, et fit fragile. Limatum teres diligenter aurum cum argento vivo, et purgabis diligenter, et misces gummam liquidam cum eo et scribes. Antea autem in alumine liquido tinges calamum. Quod alumen cum sale et aceto optimo purgabis.

Item. Sumes laminas argenteas vel aureas, et teres in martoriolo aureo cum sale Græco, vel nitro, donec non compareat ; deinde mittes in aquam et ablues. Et iterum mitte sal et ablue similiter, et ut purum remanserit, adjicies æris florem modicum et fel taurinum, et conteres pariter et scribes. Postea poli litteras. Si vero vis ut diffusum sit, et abundantius litteras scribere, separatim auri pigmenti quatuor partes scindes, et electri partem unam mittes, et tribulabis et misces in tantum quantum sit æquale auro, et teres pariter et scribes, et cum siccaverit, poli. Ex hoc autem et in muro et in marmore potes pulchre pingere.

Hucusque de solutione auri et argenti et aliorum metallorum, quamvis multa sint alia documenta vel dicta, sed ad unum intellectum redeunt.

NOTES DU LIVRE PREMIER.

Note A.

Auripigmentum, cap. 14.

L'*Auripigmentum* ou orpiment de notre auteur est certainement un sulfure d'arsenic, l'*ἀρῥένικον* et la *σάνδαραχη* de Théophraste (1) et la *σανδάραχη* de Dioscoride (2); celui qui approchait de la couleur de l'or était le plus estimé. Théophraste nous apprend (chap. 89), que l'*arsenic* et la *sandaraque* sont des couleurs de peintres.

L'orpiment rouge natif était très-estimé : c'est le Zarnich-Ahmer des Arabes. Celui qui est pâle, contenant souvent des matières impures, était moins estimé. *Quod optimum, coloris etiam in auro excellentis* (3).

Dans le livre manuscrit d'Héraclius, intitulé : *Liber* III *et prosaicus Eraclii, de coloribus*, etc. : « Livre troisième et en prose d'Héraclius, des couleurs, etc., » contenu dans le manuscrit de Le Bègue, écrit vers le milieu du VIIIe siècle et d'origine byzantine, on trouve mentionnés l'*Auricon*, l'*Auripigmentum* et la *Sandaracha*, comme un produit du royaume de Pont, non loin de la mer; la meilleure *sandaraque* provient de la même région, et se trouve sur les bords de l'Hysparis. A l'article 261, le même auteur nous apprend comment on prépare l'orpiment pour peindre. « Cassez de l'orpiment dans un sac de cuir, broyez-le avec de l'eau sur du marbre, en y mêlant des os calcinés, laissez-le sécher, mélangez-le ensuite avec de l'œuf pour peindre sur bois ou sur mur. Mais pour peindre sur parchemin, vous l'emploierez comme vous avez fait pour la céruse. S'il n'est pas bon, mêlez-y de l'ocre; après cela, il pourra servir (4). »

L'auteur du *Traité sur les couleurs* (Musée Britannique, mss. de Sloane, n° 1754), écrit au XIVe siècle, enseigne qu'il faut employer le blanc d'œuf, bien que deux parties d'orpiment aient été mélangées avec du jaune d'œuf et des os calcinés.

Lorsque le sulfure d'arsenic jaune ou orpiment est chauffé, il perd une partie de son soufre et devient un sulfure rouge ou réalgar.

Dans son Traité de la peinture, Cennino Cennini mentionne l'orpiment sous le nom d'*Oropimento*, et le réalgar, sous celui de *Risigallo*.

Note B.

Cerosa, cap. 1.

La fabrication de cette couleur que les Grecs appellent *ψιμύθιον*, *Psimuthion*, et les Romains céruse ou psymithin, a été décrite par Théophraste (5), Dioscoride (6), Vitruve (7), et Pline (8), presque dans les mêmes termes, et ils en parlent comme d'une couleur communément usitée en peinture. Théophraste en décrit les procédés de la manière suivante : « Pour faire de la céruse mettez du plomb dans un vase de terre et plongez-le dans du vinaigre très-fort; lorsqu'il est couvert d'une espèce de rouille épaisse, ce qui arrive ordinairement dix jours environ après, on ouvre le vase et on racle le plomb, comme s'il était couvert d'une espèce de matière impure. On remet le plomb dans le vinaigre, et on répète souvent la même opération, jusqu'à ce que le plomb soit entièrement dissous. On pile ce qui a été raclé sous forme de poudre, on fait bouillir longtemps et ce qui reste au fond du vase est le psimuthion. »

Pline décrit les procédés de fabrication presque dans les mêmes termes.

Dioscoride ajoute que les principales manufactures de céruse étaient à Rhodes, à Corinthe, à Lacédémone et à Pouzzoles.

Vitruve nous apprend que les Rhodiens placent des branches de vigne ou sarments dans des tonneaux, dans lesquels ils versent du vinaigre. Au-dessus ils suspendent des lames de plomb, et ils ferment les tonneaux. Après un certain temps le plomb est changé en céruse, et Pline nous assure que la céruse de Rhodes était la plus estimée : *Laudatissimum in Rhodo*. Serait-ce parce que la décomposition des branches de vigne facilitait la formation d'acide carbonique que la céruse de Rhodes avait une qualité supérieure? Aujourd'hui, en Hollande, on se sert de marbre dans le même but.

Le manuscrit byzantin publié par Muratori (*Antiquitates Ital. med. ævi*, tom. II, pag. 370) et qu'il rapporte au VIIIe siècle, donne la même recette pour faire du plomb blanc ou blanc de plomb : *de compositione psimitthin*.

Ainsi, aucun changement ne fut apporté dans la fabrication du blanc de plomb, depuis le temps d'Aristote jusqu'à celui où vivait notre auteur (lib. I, cap. 39). Dans le manuscrit du Muséum Britannique (Sloane, 1754), la céruse est appelée *minium album*. Ce manuscrit est de la première moitié du XIVe siècle.

L'usage de la céruse comme peinture est réduit par Théophile aux ouvrages de plâtre, de bois ou aux ébauches. Sir H. Davy, dans son analyse des couleurs des anciens, a trouvé que les blancs qu'il a examinés étaient *tous de craie fine*. (Œuvres de sir H. Davy, tom. VI, pag. 131.) Quoique Davy n'ait pas trouvé de blanc de plomb dans les peintures murales, ce n'est pas une preuve que cette couleur n'ait pas été usitée dans d'autres décorations ou peintures des Romains, soit à l'encaustique, soit à la gomme à la colle ou à l'huile.

Le blanc de plomb, à présent, est une combinaison de protoxyde de plomb avec de l'acide carbonique : c'est un sous-carbonate de plomb. Il est préparé, à Clichy, en formant un précipité, avec du gaz acide carbonique, dans une solution saturée de protoxyde de plomb dans du vinaigre distillé. Le courant de gaz acide carbonique passe à travers cette solution, et le précipité est lavé et séché.

Note C.

Cenobrium, cap. 1.

Théophraste nous apprend que deux espèces de cinabres (*κιννάβαρι*) étaient connues des Grecs, l'une native, l'autre factice. (Theoph. *Hist. Lap.* cap. 103.) Le cinabre natif, qu'on trouve en Espagne, est dur et pierreux, de même que celui que l'on trouvait en Colchide. Le cinabre factice (qui ne paraît pas être du cinabre véritable) vient d'Éphèse, sous forme de sable, brillant comme de l'écarlate sec et lavé. Dans ses notes à Théophraste, Hill prétend que cette dernière substance était le *Sil Atticum* des Romains, mal à propos confondu, selon lui, par Vitruve avec l'ocre attique des anciens. Il faut avouer que Hill n'apporte aucune autorité pour appuyer son opinion. Le *Sil Atticum* était une couleur d'or qui était altérée par la combustion dans sa couleur primitive. L'étymologie de ce mot est probablement *σέλας*, qui signifie éclat, *fulgor*, *auro similis*.

Tels étaient le *Sil atticum*, *marmorosum* et *pressum* ou *Syricum*.

Le cinabre factice était plus semblable au vrai vermillon, inventé ou importé par Callias d'Athènes.

Le cinabre natif de Théophraste est identique au-

(1) Theoph. *Hist. Lap.*, cap 60.
(2) Dioscor., *Mat. med.*, lib. V, cap. 76.
(3) Plin., *Hist. nat.*, liv. XXIV, cap. 18.
(4) Liber Joannis Le Bègue, ms. biblioth. Nat. Paris N° 6741.

(5) Théoph. *Hist. Lap.*, cap. 101.
(6) Dioscor., *Mat. med.*, lib. V, cap. 103.
(7) Vitruv., *Architect.*, lib. VII, cap. 12.
(8) Plin., *Hist. nat.*, lib. XXXIV, cap. 18.

nôtre : c'était du vermillon ou du sulfure de mercure; cet écrivain rapporte le procédé employé pour l'extraire du minerai « en le broyant avec du vinaigre, avec un pilon de bronze, dans un mortier de bronze. » Durant cette opération le bronze pouvait être attaqué par l'acide, et malgré l'affinité du cuivre par le cuivre, le cinabre pouvait néanmoins être ramené à son état métallique.

Dioscoride nous apprend (lib. v, cap. 63) « que le cinabre est travaillé en Espagne et que pendant l'opération les ouvriers se cachent la figure avec un sac de cuir, à cause des dangereuses vapeurs qui s'en exhalent. » Il décrit également le procédé pour extraire le mercure du cinabre.

Pline aussi décrit un *cinabre* ou *minium* dont le produit a été appelé *vif-argent* (*cujus vomicam argentum vivum appellavimus*).

Le cinabre est le *minium* de Vitruve, qui donne la manière de l'employer pour peindre les murs en rouge. (Vitruv. *de Architect.*, lib. VII, cap. 9.)

Le cinabre a été confondu avec le *miltos* des Grecs, qui est un rouge d'ocre terreuse et la plus ancienne couleur rouge connue. (*Voy.* Ezéchiel, XXIII, 14.)

Pierre de Saint-Omer (1) donne la méthode pour faire le meilleur vermillon, « vermiculum optimum. » Si vous voulez faire le meilleur vermillon, prenez une bouteille de verre; enveloppez-la de lut et prenez une partie de vif-argent sur huit, et deux, sur huit, de soufre blanc ou jaune. Mettez cela dans la dite bouteille, que vous placerez ensuite sur quatre pierres, et faisant un léger feu de charbon autour de la bouteille, bouchez-en l'ouverture avec une tuile, et dès que vous verrez la fumée sortir blanche par l'ouverture de la bouteille, fermez-la; mais lorsqu'une fumée aussi rouge que le vermillon sortira de la bouteille, ôtez-la du feu, et vous aurez le meilleur vermillon possible. » On trouve des recettes semblables dans les auteurs qui ont écrit sur la médecine au XIII[e] et au XIV[e] siècle; mais ce ne sont que des répétitions.

Les Grecs appellent *sang de dragon* le cinabre indien.

NOTE D.

Exudra ou *Exedra*, cap. 13.

Les mots ἔζησα ou ἐζωυσα, aoriste passé de ζῶ, *vivo, je vis*, paraissent être l'étymologie de cette expression. De ζῶ vient ἐξέχω, *être mis en avant* ou *être en saillie*. La couleur *exudra* de Théophile est une couleur sombre, destinée à relever et finir l'ombre.

« L'*exedra* est une couleur faite avec un mélange de rouge et d'un peu de blanc, pour faire la couleur d'ombre : elle est encore appelée *cedra*. » (*Tabula de vocabulis synonymis*, etc. Mss. Le Bègue. Paris.)

Note E.

Flavus color, cap. 1.

Théophile a décrit le procédé usité de son temps pour faire la *céruse brûlée* des anciens, le *massicot* ou *minium* des modernes, suivant la durée que l'on doit mettre à chauffer.

La couleur jaune, *flavus color*, est faite de céruse brûlée. (*Tabula voc. syn.*, mss. Le Bègue.)

Cette couleur était encore appelée par les Byzantins *arxica* ou *arsicon*. L'arsicon ou arxica ressemble à l'orpiment : c'est une couleur jaune. En la mélangeant avec le suc de la plante appelée *scaldalussa*, on fait du vert; le suc d'autres plantes est également bon pour cela. (*Id.*)

Il n'y a pas de doute que l'*arxica* de Cennino Cennini ne soit le massicot ou le protoxyde de plomb. « Le jaune, dit-il, est une couleur qui se nomme *arzica*, etc.; elle est le produit de la chimie; mais elle est peu usitée. Il ajoute : « Cette couleur est très-délicate, perd sa vigueur à l'air et n'est pas bonne pour la peinture murale : elle conviendrait mieux pour un autre genre de peinture. En mélangeant un peu de *giallorino* (jaune de Naples) avec un peu de bleu d'Allemagne, on forme un beau vert. Il nous apprend que cette couleur était employée par les *peintres en portraits, ai miniatori*. Le mot *archimiato* peut bien avoir été introduit par le chevalier Tambroni, dans sa note sur ce chapitre, puisqu'il rapporte l'arxica de Cennini à la gomme gutte d'aujourd'hui. Cennini emploie la même expression en décrivant le minium : Rosso è un colore, che si chiama minio, il quale è artifiziato per archimia. » « Le roux est une couleur qui s'appelle minium, laquelle est composée par la chimie. »

Les écrivains espagnols et portugais, qui paraissent avoir conservé plus longtemps les vieilles expressions, appellent le protoxyde de plomb du nom de *azarcon* ou de *zarquaon*. (Voy. Carducho, *Dialogos de la Pintura*, dial. VIII, pag. 132; Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, liv. III, pag. 387, 390 et 404. — Nunez, *Arte da Pintura*, pag. 67.)

Durant la combustion du plomb pour la préparation du minium, le jaune protoxyde de plomb se produit; il est séparé du plomb en grattant par la trituration. Le massicot suspendu dans l'eau est purifié. Après avoir déposé quelque temps, il est recueilli et séché : c'est le massicot des modernes.

Le massicot est une couleur usitée dans la peinture à l'huile, pourvu qu'on l'emploie seul.

Note F.

Folium, cap. 14.

Dans la *Tab. voc. Synonym.* le *folium* est décrit de la manière suivante : « Le *folium* est employé pour teindre les étoffes; il est de couleur rouge; il y en a un autre pourpre et un troisième bleu. Il y a encore une autre variété qui s'obtient en mélangeant avec la même couleur rouge des cendres ou de la lessive de cendres de bois d'orme; on l'appelle *folium stampnense*, ou *stanniivense*. »

Le terme *folium* paraît s'appliquer aux rouges végétaux, et aux rouges pourpres des Grecs byzantins, auxquels il faut ajouter la couleur végétale bleue.

Théophile ne nous dit rien de la nature du *folium*; il se contente de nous apprendre *qu'il y a trois espèces de folium, l'une rouge, l'autre pourpre, la troisième bleue.*

L'auteur ou le copiste du traité intitulé : *De coloribus illuminatorum sive pictorum*, lequel traité est d'origine grecque, nous apprend que *la morella est une certaine plante qui pousse dans le pays de Saint-Giles* (Athènes). *De cette plante il sort trois graines de la semence. Ces graines servent à teindre les toiles, et elles donnent une couleur de mûrier, laquelle couleur s'appelle folium.* « Morella quædam herba est in terra sancti Ægidii. Ex hac herba tria grana in semine exeunt. Ex iis granis telæ tinguntur, sicque murum colorem reddunt qui color folium dicitur. »

On peut trouver des renseignements précieux sur ce sujet dans un manuscrit de la bibliothèque de Montpellier. Ce manuscrit date de la première moitié du XII[e] siècle; il a appartenu au cardinal Alberti et contient des recettes médicales. Il y a une notice sur les matières et les procédés usités dans les arts, qui paraissent d'origine byzantine. Il a pour titre : *Liber diversarum artium*. Voici l'extrait relatif au *folium* : « *De natura et distemperatione folii seu morellæ.* — Quædam herba est in terra sancti Ægidii; ex hac herba tria grana in semine exeunt, sicque mirum colorem reddunt, qui color folium dicitur, qui color sic distemperatur. Pannum folii scindes et fissura in coquilla pones, postea sic fundes clarum ovi et sine maturescere, et fit purpureus. Distempera folium urina, temperata cum aqua tepida, vel cum lixivia per noctem unam; deinde projicietur et distemperabitur cum claro recenti;

(1) Ms. 6741. Biblioth. Nat. à Paris. art. 174, Le Bègue.

adhibe modicum calcis. Confectio folium : In frusta nimis tenuia et modica incidatur; et glutine casei præparato, distemperatur; et sic permittatur donec bene permixtum sit. » — « *De la nature et de la composition du folium ou couleur de la morella.* Il y a une certaine plante dans le pays de Saint-Gilles, qui, dans sa semence, produit trois graines, lesquelles donnent une couleur admirable, appelée *folium*, et qui se prépare de la manière suivante : Vous déchirez un morceau d'étoffe de folium (teint en folium), que vous placerez dans une coquille : vous verserez par-dessus du blanc d'œuf, vous laisserez mûrir, et il devient de couleur pourpre. Mêlez le folium avec de l'urine étendue d'eau tiède, ou avec de l'eau de lessive, laissez tremper pendant une nuit; jetez cela, et mêlez avec du clair de blanc d'œuf frais; ajoutez un peu de chaux. Confection du folium : coupez-le en morceaux petits et légers; mélangez-le avec de la colle de fromage préparée; laissez-le reposer, jusqu'à ce que le mélange soit bien fait. »

Pierre de Saint-Omer écrit sur le *folium*, de la manière suivante : « *De folio quomodo distemperatur.* — Purpureus color quem folium vocant laici, qui lanam inde tingunt, vel potius Anglici, in quorum terra conficitur, nuormam vocant, non uno semper modo distemperatur. Nam aliqui cum urina, vel lixivia de cinere fraxinia facta, ut in parietibus præcipue, alii in pergamenis cum visco de caseo, ita facto. » Cela identifie le *folium* de Saint-Omer avec notre garance, qui s'appelle, en langue celtique, *norma*, *nuorma*, ou *gorma*. Cette allusion à l'Angleterre est un fait qui n'est pas sans importance dans l'histoire des arts de ce pays. L'action des acides sur les substances alcalines avec lesquelles ces rouges ou bleus végétaux étaient préparés devait avoir beaucoup d'influence sur leur couleur.

La *morella* est une espèce de plante solanée, portant un fruit ou espèce de baie ou de graine. Le tournesol était employé pour faire une couleur violette au moyen de fruit du mûrier arbre, des graines de sureau, des pétales de la violette et d'autres couleurs végétales; cette couleur violette devait être peu solide même dans les livres illustrés.

La *Varantia*, *Warantia*, *Warantz*, ou garance, paraît avoir été employée par les anciens.

Dioscoride se sert pour désigner la garance, du mot usité encore aujourd'hui chez les Grecs, ἐρυθρόδανον. Le *rubia tinctorum* des Romains, *rubia major* des chimistes du moyen âge, peut être ainsi distingué de la *rubia minor* ou buglose, de l'orcanette ou espèce d'anchuse.

Le *hysginum* de Vitruve, qui a été confondu par ses commentateurs avec le violet et la couleur hyacinthe, est l'*alga tinctoria* ou *lichen roccella* des modernes, l'*orseille* de France. L'*hysginum*, dont le nom vient de ὕσγη, est sans doute le πόντιον φῦκος de Théophraste (*Hist. Plantar.*, lib. IV, cap. 7), qui nous apprend qu'il croît sur les rochers de l'île de Crète et qu'il est employé pour teindre l'étoffe de pourpre. Pline dit la même chose (*Hist. natur.*, lib. XXXI, cap. 10, lib. XXXII, cap. 6), et le même auteur confond le pourpre de l'*hysginum* avec celui de Pozzuoli ou Pouzzoles (lib. XXXV, cap. 6). *Quare Puteolanum potius laudatur quam Tyrium, aut Getulicum, vel Laconicum, unde pretiosissimæ purpuræ : causa est, quod hysgino maxime inficitur rubiamque cogitur sorbere.* Les peintres, continue toujours le même auteur, ont coutume de peindre avec une ocre rouge, puis en mettant comme vernis du blanc d'œuf sur le pourpre, ils donnent l'éclat du minium. Dans ce passage Pline appelle *sandyx* l'ocre brûlée, et *minium* le rouge de plomb ou vermillon. « Si l'on veut promptement faire la couleur pourpre, on commence par teindre ou peindre en bleu, avec de l'œuf par-dessus on obtient le plus beau pourpre. »

Sir H. Davy dit (tom. VI, pag. 131 et seq.) que l'on trouva un rose pâle dans un vase, dans les Thermes de Titus, que la matière colorante était végétale et qu'elle était mélangée avec une quantité considérable de carbonate de chaux. Il continue : Cette couleur diffère de la garance, en ce que la couleur de garance donne une nuance plus foncée par l'acide muriatique et produit une couleur basanée lorsqu'une faible solution d'acide muriatique était traitée par le muriate de fer. La laque ancienne ne doit pas changer de couleur. L'ancienne laque ressemble à la laque de cochenille, parce qu'elle reçoit une couleur plus foncée en étant mélangée avec des alcalis faibles, et un ton plus vif avec des acides faibles, mais elle en diffère en ce qu'elle est plus aisément détruite par des acides forts. Elle ressemble aux deux en ce qu'elle est immédiatement détruite par une solution de chlorine.

Cette couleur est-elle l'*orcéine?* (matière colorante du *lichen roccella*, l'*hysginum* des anciens.) S'il en était ainsi, cette précieuse couleur vue par Davy, et qui surprit tous ceux qui la virent, ne devrait pas être négligée.

Dans la *Tab. voc. synonym.* nous lisons : « Le pourpre qui est une couleur rouge, est autrement appelé *folium*, et en Angleterre, où il croît, on l'appelle *Wormam*. On obtient encore une couleur pourpre avec la pierre *sil*, brûlée et plongée immédiatement dans le vinaigre, pendant qu'elle est ardente. L'*oster* (coquille du genre aujourd'hui désigné sous le nom de *purpura*) est un poisson, dont on fait une couleur pourpre ou dont le sang teint en cette couleur. Il y a dans la mer d'autres coquillages qui donnent la couleur de pourpre, quand on les coupe. Il en est de même de la craie blanche teinte avec la garance. La plante appelée *vaccinium* donne encore une couleur pourpre quand elle est mélangée avec de la laque (1). »

Ces derniers mots nous fournissent l'occasion de dire quelque chose de la laque des anciens.

« La laque est une espèce de gomme faite d'une liqueur rouge qui provient du suc de lierre coupé et qu'on laisse accroché aux arbres; il faut que les branches soient percées avec un instrument aigu, au mois de mars. » (*Tab. voc. synonym.* ms. Le Bègue, Biblioth. Nat. Paris.)

On lit encore dans le même livre : « Le lierre est une plante grimpante qui s'attache elle-même aux arbres, que les Français appellent *yène* et *herre*. Si les branches en sont percées avec une pointe de fer très-fine, dans le mois de mars, il en sort une liqueur rouge, qui, bouillie avec de l'urine, est la laque avec laquelle on teint les peaux de cochon. » Autre extrait du même livre : « La gomme laque de lierre se fait avec le suc ou liqueur découlant en mars des branches qui s'entrelacent aux arbres et que l'on a eu soin de percer avec un instrument aigu. »

La laque de Cennini, sans aucun doute, est notre gomme laque, car la gomme laque des Grecs est appelée ainsi d'une manière convenable, puisque c'est une vraie gomme laque et non une substance résineuse.

Une autre couleur végétale de pourpre, qui peut être rangée sous le titre de *folium*, est obtenue avec le bois Brésil, *lignum Bresilium*.

Braxilium vel Brexilium est lignum rubeum, a quo cum pistus, roseus sit, in lixivia forti, vel urina, commiscetur, exit color roseus, vel purpureus. (*Tab. voc. synonym.*)

Ce bois *brazil* ou *brézil* fut employé dès les plus anciens temps pour teindre en rose ou en pourpre : nous en avons des preuves nombreuses. Moïse parle

(1) Le manuscrit latin porte *cum lacte*.

de laine teinte en rouge : l'*algum*, ξύλον ἀκάνθινον, n'était pas autre chose que le bois Brésil, d'après Holyoke.

Le mot *brasilium* est probablement dérivé du mot grec βράζω.

Le faux sandal, *pseudo-santalum*, dont on tire une couleur rouge, est originaire de l'Orient. Huet prouve que le bois *Sampian*, qui est le même que le bois brésil, vient de l'Inde Orientale. On y allait, sans doute, de l'Egypte par la mer Rouge, et il fut connu de Moïse, qui nous apprend beaucoup de choses relatives aux arts des Égyptiens.

Ainsi, contrairement à l'opinion reçue, le pays du Brésil a plutôt reçu son nom du bois ainsi nommé, si utile pour obtenir une riche et abondante teinture rouge, qu'il ne le lui a donné.

Chaucer mentionne le bois de Brésil, avant la découverte du Nouveau-Monde.

Disons un mot des *grana tinctoria*, le κόκκος des Grecs. Ce sont, dit M. R. Hendrie, des excroissances du chêne ou *ilex cocciglandifera*, *quercus coccifera*, et on suppose que ce sont des baies ; mais les naturalistes ont reconnu que c'était un petit insecte, d'un genre analogue à celui qui donne le carmin, c'est-à-dire, la cochenille du Nopal. Les Grecs s'en servaient pour teindre en rouge. Le *coccinos* et le *vaccinium* des Byzantins n'étaient pas autre chose que ces *coccus* ou *kermès* ; c'est encore le cramoisi des Français, l'écarlate des Italiens.

La garance était donc un des *folium* des Byzantins. *Rubea radix est de qua rubeus color fit miscendo cum creta alba, id est gypso.* (*Tab. voc. synonym*) C'était le *Verantia*, ou *Alithina* des Byzantins ; le *vrai rouge*.

Ni Eraclius, ni Cennino Cennini ne parlent de la garance. Le manuscrit du Mont-Athos, publié par M. Didron, donne des instructions pour faire une couleur rouge végétale, seulement avec le kermès.

Note G.

Gummi fornis, quod Romane glassa *dicitur* cap. 21 et 22.

La raison s'oppose à ce que l'on admette l'opinion de M. Mérimée et de quelques autres écrivains français, qui prétendent que le vernis copal est la résine mentionnée par Théophile, car la comparaison et l'expérience démontrent que le copal ne saurait répondre à la description et à la recette donnée par Théophile pour la composition du vernis.

A la fin du chapitre sur le vernis copal (*Hist. de la peinture à l'huile*, pag. 69 et 70), M. Mérimée, en parlant du vernis de Théophile, se débat contre sa propre erreur. Il élude le texte, suppose qu'il s'est trompé dans la quantité et qu'il a donné une description imparfaite du procédé pour faire le vernis, soupçonne les intentions de son auteur, de manière à rendre, à la fin, son opinion acceptable.

Les partisans de Raspe, qui traduisent le mot latin *glessum* et celui de l'ambre, par celui de *glassa*, s'exposent aux mêmes objections physiques. Il serait impossible de dissoudre l'ambre, à cause de sa cohésion, par le procédé indiqué par Théophile dans le chapitre 21, et pourtant il est absolument nécessaire que la résine en question remplisse cette condition.

En lisant notre auteur, on voit que la description qu'il donne de la résine est claire : *Et adde gummi quod vocatur fornis, minutissime tritum, quod habet speciem lucidissimi thuris, sed cum frangitur fulgorem clariorem reddit.* Il est impossible que Théophile, prêtre et moine, et par conséquent familier avec l'usage de l'encens, puisse y comparer autre chose qu'une résine qui présente la même apparence ; dans un tel point de comparaison, l'écrit de Théophile, si clair et si précis sur tous les autres sujets pratiques qui y sont traités, suffit pour l'absoudre de tout défaut d'exactitude, et certainement, d'après cela, le copal ou l'ambre doivent être mis entièrement hors de question, puisqu'ils ne présentent aucun point de ressemblance avec l'encens.

Il était donc nécessaire, en premier lieu, de commencer par déterminer quelle était la gomme résine de Théophile, qui présente des caractères frappants de ressemblance avec l'encens. Les beaux échantillons de sandaraque arabe, qui ressemblent exactement à l'encens de choix, à savoir l'encens *masculinum*, *corticosum* et *femineum* des anciens, se rapportent à cette résine, car elle en a la marque distinctive, une cassure brillante, que l'encens ne possède pas ; or, comme écrit Théophile : *Sed cum frangitur, fulgorem clariorem reddit.*

Le terme *fornis* s'applique à cette résine que l'on appelle *sandaraque*, comme nous allons le démontrer.

Dans le second procédé donné par Théophile pour faire le vernis à la colle, la même gomme *fornis* est appelée *glassa* : *Supra dictum gummi fornis, quod Romane glassa dicitur.* Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, publié par M. le comte de l'Escalopier présente ici une interpolation : à la suite des mots *glassa dicitur*, on lit, *aliter arabicum.*

Si l'on peut montrer que la même expression sert à désigner la sandaraque, le problème sera résolu, et l'on connaît certainement la composition du vernis employé à cette époque reculée.

Tacite nous apprend que le mot *glas* employé par les Germains pour désigner l'ambre, à cause de sa transparence, a été latinisé. Tacite, en effet, écrit de l'ambre *quod Germani glas vocant* ; — *quod ipsi glessum vocant*. Cette expression *glas* vient probablement de ce que l'ambre est transparent : *a similitudine vitri*. La même dénomination, sans doute, aura été usitée pour désigner d'autres espèces de résines transparentes, lorsque le mot aura été latinisé.

Plusieurs écrivains grecs et arabes, et conséquemment quelques auteurs du moyen âge, ont confondu ensemble l'ambre, la sandaraque et la résine de genièvre. Les deux dernières, même encore aujourd'hui, sont souvent prises l'une pour l'autre, ou désignées indistinctement.

Sérapion, *de Temperamentis* (cap. 206, pag. 165), écrit sur l'autorité de Gallien : *de Karabe vel Karabe ; haur Romi, id est, Karabe*, et sur celle de Dioscoride : « Et dicitur quod gummi haur Romi, quod nascitur juxta fluvium quod dicitur Rhodanum, quod distillatur in flumine illo, congelatur ibi, » etc., etc. ; enfin, sur celle de Paul Agineta : « Karabe est gummi arboris haur Romi, emanat ab haur Romi, et congelatur, et est coloris auri : putant quidam, quod istud Karabe sit sandaracha, et dicunt, quod Karabe Soloniæ est hujusmodi gummi : et est gummi funeris, eo quod Latini ponebant ipsum super corpora defunctorum. »

Isaac Eben Amram s'exprime ainsi : « Sandaracha est gummi citrini coloris similis Karabe, sed non est ita durum sicut Karabe, et est in eo parum amaritudinis, et affertur a terris Christianorum, et virtus ejus est similis virtuti Karabe, etc. ; et qui accipitur ex sandaracha et oleo rosarum et linitur cum eis, confert frissuris quæ fiunt in membris, etc. ; et si non reperitur, pone loco ejus pondus tertiæ partis plus pondere ipsius de Karabe : quod quidem, dixit Galenus, esse gummi *haur Romanæ*. » Cet écrivain, par la phrase *et affertur a terris Christianorum*, semble indiquer la gomme résine du *cedrus juniperus* d'Europe. De même Paul, par le *Karabe* de Sidon, désigne une espèce d'arbre qui croît en Phénicie et dans les îles de l'Archipel et de la Méditerranée. Probablement que son nom est *haur Romana*, car André Alpagus, dans son livre des noms arabes, nous dit que *Harrire* est le genièvre, et Ruland dans son Lexique d'alchimie dit que *Hara* est le genièvre.

Ce qui suit peut montrer que le terme compara-

tif de *glassa* a été appliqué à la sandaraque, comme celui de *glessum* ou de *glas* à l'ambre, probablement pour la même raison, à cause de la transparence, *a similitudine vitri*. *Glassa* est une espèce de vernis, dit Ruland dans son Lexique de l'alchimie. *Glassa* est une espèce de vernis, dit aussi Johnson dans son Lexique de la médecine. *Glassa* est une espèce de vernis plus sec, dit encore Castelli dans son Lexique de chimie. Enfin, Sérapion dit *sandarax, id est vernix gummi* (cap. 57).

Mais le mot *fornis*, le *firniss* ou vulgairement *furniss* des Allemands, est le nom propre de la même résine, du latin *vernix*.

L'auteur du *Dictionnaire médical* donne l'étymologie du mot sandaraque, saghad-narak, *gummy*; et le même auteur appelle le *cedrus gummi* du nom de *vernix*, parce que la liqueur ou résine coule au printemps, *quia verno tempore fluit*.

Ruland a reconnu que le mot *fernis* a été latinisé aussi bien que le mot *glas*. « Porro quia resina illa juniperi sandarax, et vernix dicitur apud Arabes, unus error alterum traxit. Quidam indocti mox factitiunt hoc, quod vocamus vernis quo utuntur pictores, et alii artifices, quod fit ex oleo et gummi, habuere pro vera sandaracha metallica, ut si scriberes, R. sandaracæ, illi intellexerunt, secundum Arabes, R. gummi vel resinam juniperi, aut fernicem illum factitium, etc. »

Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale à Paris contient l'addition du mot *Arabicum*, comme nous l'avons dit ci-dessus. *Glassa vocatur, aliter Arabicum*. Ce manuscrit est du xv^e siècle, et cette interpolation prouve que la sandaraque arabique est considérée par le copiste comme n'étant pas autre chose que la substance désignée sous le nom de *fornis*.

La sandaraque était appelée *sandaracha Arabum* durant le moyen âge par la plupart des auteurs qui ont écrit sur la physique ou la médecine. Un exemple suffira. Canepartius écrit dans le traité *de Atramentis*, sous le titre *de vernice, qua effinguntur coria aurata* : « Cape oleum lini ad pondus librarum trium, *vernicis*, vulgo appellatus *sandaracha Arabum*, libra una, etc. »

Dans un manuscrit appartenant à la bibliothèque de Montpellier et qui est de la dernière moitié du xv^e siècle, on trouve principalement une collection d'auteurs sur des matières de médecine : c'est un petit traité sur les arts.

Je donne quelques extraits de ce manuscrit pour montrer ce qu'il faut entendre par *fornis* ou *glassa*.

« De glutine vernicon. — Pone oleum lini in ollam novam parvam, adde gummi quod vocatur fernix vel grassa, minutissime tritum, et assimilitatur thuri : deinde ponatur ad lentum ignem et coquatur, ita ut non bulliat, usque dum tertia pars consumatur, omnino et caveatur ab igne, quod multum periculosum est, et de levi non exstinguitur.

« Ad vernicem. — Accipe glassa, vel fernix grana, estque idem quod vernix, et fac eam lente liquare, et bullito oleo linosæ, insimul misce, commistum ita tractu, dimitte bene coopertum donec frigescat. »

On peut voir d'une manière générale, par ces deux chapitres de notre auteur, que *fernix*, *grassa*, *glassa* et *vernix* désignent une même substance, et qu'on y trouve une explication de Théophile. *Grassa* est le mot moresque ou espagnol qui désigne la sandaraque : la substitution de *r* à *l* est commune encore chez le peuple de Rome et de Naples.

Par conséquent, *fernis* ou *vernix* est une expression directe et primitive usitée pour désigner la sandaraque, et, en second lieu, *glassa* est un terme comparatif pour désigner la même résine.

Tingry, dans son ouvrage sur les vernis, dit que la résine de genièvre et celle de sandaraque sont appelées *verniz* par les Allemands, de sorte que ce serait une nouvelle preuve à apporter en faveur de l'opinion qui prétend que Théophile était d'origine allemande.

Pierre de Saint-Omer donne plusieurs recettes pour la fabrication du vernis destiné à enduire les planches de métal.

« Oleum de lini semine et pice uno pondere mixtum, et eamdem mensuram de *vernix*, pone in ollam et fac bullire bene. Deinde mitte folia stanni bene verniciata, intus, et postmodum siccata ad solem. »

Voici un autre passage :

« Oleum lineum et medianam corticem nigri pruni mitte in ollam novam ac fac bene bullire super carbones vel claro igne paulatim. Deinde munda glassam tuam quantum volueris in pondere et pone in alteram ollam, et aluminis quasi mediam partem et sanguinis draconis, et omnia hæc mitte in ollam, et ad ultimum mixtum, picem adjunge et bene funde, et quam citius hæc fundentur appone supradictum oleum, et secundum unctionem confectionis, et sine bene bullire simul, et sæpe move, et post modum mitiges ungulam tuam et tentabis utrum bonum sit an non. »

Michelino de Vesuccio de Venise, que Le Bègue représente comme un des meilleurs peintres du monde, *Michelino de Vesucc'o, pictore excellentissimo inter omnes pictores mundi*, en parlant de la composition de l'outre-mer, parle d'abord de *vernis liquide* avec lequel on doit mêler une résine ou gomme particulière. Ce peintre écrivait en 1410.

Jean Le Bègue lui-même donne une recette pour préparer *le vernis liquide à l'usage des peintres*. Le procédé est le même que celui que Théophile donne en second lieu. Le Bègue s'exprime ainsi : « Prenez glasse aromatique qui est obscur par dehors et par dedans, quand on le brise il est clere et luisant à manière de verre. » On y doit mélanger de l'huile de lin ou de l'huile de noix, deux parties contre une de résine. Notre auteur dit en finissant : « et l'étendez desus la peinture à vos doigts, car si vous le fassiez du pincel, il seroit trop épais et ne pourroit sécher. »

Après avoir établi que *vernix* est la sandaraque, le vernis de Cennino et des anciens Italiens nous est connu. Cennino donne la recette pour faire le vernis, dans son chapitre 151. Il nous apprend, en particulier, que les Italiens se défiaient de l'action des oxydes métalliques, comme siccatifs. Les procédés tendent à procurer un mordant, parfait pour la peinture murale, la peinture sur verre, la peinture sur fer ou autres substances.

« Prenez, dit-il, votre huile cuite au feu ou au soleil, de la manière que j'ai indiquée ci-dessus. Mélangez avec cette huile un peu de blanc et de vert-de-gris; et lorsque vous aurez mêlé cela, comme avec de l'eau, mettez-y un peu de vernis, et faites bouillir le tout ensemble un peu. »

Il paraîtrait que ce passage n'aurait pas été bien compris, parce que le mot vernis, dont Cennino se servait pour indiquer la sandaraque, a été pris pour le vernis liquide lui-même. Le blanc (carbonate de plomb) et le vert-de-gris (carbonate de cuivre) agissent comme siccatifs. Il se pourrait donc que Van-Eyck n'eût pas plus inventé l'emploi des siccatifs pour les huiles et le vernis destinés à la peinture, que l'emploi de ces substances elles-mêmes. Je vais montrer, dit M. R. Hendrie, que ces matières étaient employées avant le temps de Van-Eyck, plus communément connu sous le nom de Jean de Bruges.

Cennino indique la manière de faire le vernis liquide, sans parler de siccatifs. Mais, dans un manuscrit de la collection Sloane (n° 416, *Muséum Britannique*), Ms. de la première partie du xv^e siècle et écrit en dialecte vénitien, on trouve plusieurs recettes curieuses pour les vernis, couleurs, etc. On trouve sur les marges de ce Ms. quelques dates, comme celle de 1421. Ce Ms. serait donc de l'époque de

Cennino, qui termina la composition de son ouvrage en 1437. Il est important, comme étant le résultat des connaissances et des expériences des *physiciens* de ce temps. En voici un extrait.

« Pour faire le vernis des peintres. — Prenez la quantité que vous voudrez d'huile de lin, placez sur le feu et faites bouillir, jusqu'à ce que, en jetant une plume sur l'huile bouillante, elle se replie comme si elle était dans le feu. Lorsque cela sera cuit, tirez-le du feu; faites fondre du vernis broyé et tamisé dans ladite huile, peu à peu, n'oubliant pas de ne point en mettre trop à la fois, parce qu'elle se soulèverait et se répandrait par-dessus les bords. Lorsque vous aurez mis tout le vernis, replacez sur le feu, pour un peu de temps, jusqu'à ce qu'il redevienne légèrement chaud; ôtez-le alors, et l'opération est achevée. »

« Notez que la meilleure manière de le faire est de mettre dans ladite huile, de la poix grecque, deux parties, autant de résine que d'huile. Une troisième manière de le faire, c'est de mettre dans la même huile autant de résine qu'il y a d'huile; ce procédé est de Nicolas Bertoldo. »

L'usage de ces matières en Angleterre a été indiqué par Walpole, comme avant eu lieu à une époque très-reculée. Le 2 août 1239, la 23e année du règne de Henri III, Eudes et son fils furent payés *pour huile, vernis et couleurs achetés, et peintures faites dans la chambre de la reine, à Westminster.*

Le Rév. M. Bentham a indiqué, dans l'*Archæologia*, vol. IX, le vernis, au nombre des matieres employées pour peindre la cathédrale d'Ely. Dans les comptes annuels de la S. Michel, rendus par le trésorier, an 1335, 8e année du règne d'Edouard III, on trouve le compte suivant, sous le titre de *Custos Novi operis* et sous celui de *nova pictura.*

« Item, in 20 lib. de vernyz, empt. pro eodem, 5 s. prec. lib. 3. d. »

Dans les comptes de 1341, on trouve :

« In 6 lib. de albo vernish 18 d. prec. lib. 3. d.

« In 27 1/2 lagenis olei empt. 2 s. 2 d. »

Dans les comptes de 1346 à 1347, on lit :

« In 7 lib. de vernyz empt. 21 d. »

M. Smith (*Antiq. West.*) a donné une analyse des comptes de l'échiquier, qui prouve l'usage de l'huile et du vernis, pendant que l'on peignait la chapelle de Saint-Etienne, à Westminster. La date du dernier compte est de la 20e année du règne d'Edouard Ier, an 1292.

On y mentionne également de l'huile, du rouge, du vernis blanc et *tinctu*, probablement de l'huile de térébenthine.

Edouard III détruisit cette chapelle, et en la reconstruisant avec une plus grande magnificence, il employa à cette œuvre tous les peintres de Kent, Middlesex, Essex, Surrey, et Sussex; il convoqua, par un autre édit, ceux des comtés de Lincoln, Northampton, Oxford, Warwick, Leicester, Cambridge, Hungtindon, Norfolk et Suffolk. (Rymer. *Fœdera*, tom. V, pag. 670.)

Parmi les comptes de dépenses de l'échiquier, pour ce travail, on voit :

« Quatre flacons d'huile de peintre, pour peindre la chapelle, 16 s.

« Six livres et demie de vernis blanc de Lomyn de Bruges, à 9 d. la livre, pour la peinture de ladite chapelle. »

La résine arabique, ou sandaraque, a été appelée *gomme arabique*, indistinctement avec la gomme du *mimosa nilotica*, comme cela avait lieu encore au milieu du siècle dernier. Cela a donné lieu à une singulière méprise. L'auteur des *Institutions de chimie expérimentale* remarque la singularité de ce fait que la *gomme arabique est soluble dans une huile fixe*, et il établit qu'il en résulte une huile par la distillation.

Que le vernis liquide des Italiens ait été usité durant le xve et le xvie siècle, nous en trouvons la preuve dans leurs écrivains. Cardanus, qui florissait au commencement du xvie siècle, et qui avait pour lui, par conséquent, l'expérience du xve siècle, nous apprend que le vernis liquide est fait avec de l'huile de lin et du vernis d'une espèce de genévrier. (*De plantis*, lib. VIII.)

« Vernix ex cedro juniperi species.

« Ob id ignitur e sicca vernice, ad omnes cœli impetus coercendos aptissima, unde picturis addi solet. »

Caneparius, *de Atramentis*, pag. 300, écrit : *Ex vernice (sandaracha Arabum) et oleo ex semine lini fit liquida vernix.*

Les deux procédés donnés par Théophile pourraient former deux vernis différents, à cause de la nature différente des résines. D'après le premier procédé, la portion résineuse seule de la gomme résine peut être dissoute, à moins que l'on ne continue à faire bouillir pendant longtemps, de façon à élever la chaleur à un haut degré, et à rendre l'huile bouillante, de sorte qu'elle s'échauffe davantage à mesure qu'elle perd les parties volatiles de l'huile, lesquelles doivent s'échapper *jusqu'à ce que le tiers soit consommé*. Le vernis, cependant, n'est pas parfait par le premier procédé, il est d'une couleur trop sombre; d'après le second procédé, toute la résine peut être mélangée avec l'huile, sans que l'huile bouille longtemps, ce que prescrit Théophile. Le mot *bouillir* est employé par notre auteur en opposition à celui de *cuire*, *bullire* et *coquere*; les synonymes seraient *æstuo* et *ferveo*. Aussi a-t-il soin d'avertir l'opérateur des dangers qu'il y a dans l'emploi de la grande chaleur.

Le voyageur danois Schousboë dit que la vraie sandaraque arabique est produite par le *thuia articulata*, qui est une espèce de cyprès. Il est appelé en arabe *el grassa*. Le genièvre ne croît pas en Afrique. Le docteur Ure a donné l'analyse de cette gomme résine. Elle contient trois parties de résine, dont une est soluble dans l'alcool, un peu ressemblante à l'acide pinique ou la résine de térébenthine; l'une n'est pas soluble dans ce liquide; et l'autre est soluble seulement dans l'alcool de 90 pour cent.

Nous empruntons les détails suivants au manuscrit du Mont-Athos. Les vernis qui y sont décrits sont du xiie siècle.

« Vernis de péséri. — Prenez du péséri que vous aurez fait cuire au soleil, cent drachmes, et de la pégoula, soixante et quinze drachmes. Mettez-les dans une marmite sur le feu, afin de faire fondre et combiner ensemble ces deux substances. Filtrez, et employez ce vernis en l'exposant au soleil. Faites attention de passer la première couche aussi mince que possible, pour éviter les bouillons. Si le mélange est trop épais, et qu'il soit difficile de l'étendre, ajoutez du naphte ou du péséri non cuit; par ce moyen, vous obtiendrez un vernis plus liquide. Si vous avez une grande quantité de mastic, prenez cinquante drachmes de pégoula et vingt-cinq drachmes de mastic; ce mélange vous donnera un vernis très-bon et très-brillant.

« Autre vernis de sandaloze. — Prenez cent drachmes de sandaloze; pilez-les sur un marbre ou dans un mortier, pour en faire une poudre très-fine. Mettez cette poudre dans une marmite, avec un peu de naphte et un peu de péséri, pour l'empêcher de brûler ou de noircir en fondant. Placez le vase sur des charbons allumés et couvrez-le avec une plaque; découvrez-le souvent pour remuer avec un bâton, jusqu'à ce que tout soit bien fondu. Lorsque ce sera fondu et qu'il se formera de l'écume, retirez le vase du feu, et ajoutez une demi-ocque de péséri cuit au soleil et chauffé d'avance. Puis vous filtrerez dans une toile fine, et vous conserverez ce vernis dans un vase; s'il se durcit trop, vous ajouterez du naphte, ce qui permettra de l'étendre facilement et

sans qu'il fasse de bouillon. » (*Le Guide de la peinture*, ms. grec trad. par P. Durand.)

Le mot *sandalus* ou *sandaloze* est le mot persan qui signifie sandaraque.

Note H.

Incaustum, cap. 40.

L'usage de l'encre est ancien. Moïse en parle au livre des Nombres, chap. v, 23. Jérémie en parle aussi, xxxvi, 18. La principale matière colorante était du noir de fumée combiné avec l'acide tannique. Cette encre, quant à sa composition, se rapprochait de l'encre de Chine et de l'encre indienne, comme on les fait à présent. Les Chinois ont la réputation d'avoir inventé cette encre; mais elle est probablement d'invention égyptienne.

Les encres colorées furent usitées en Orient. Les empereurs d'Orient avaient leur *encre sacrée, sacrum encaustum*, qui était de couleur de pourpre (1), et qui était enfermée dans des vases d'or enrichis de pierres précieuses. Le gardien de cette encre était compté parmi les officiers royaux (2), et l'usage en était interdit comme un crime capital.

Le mot *encaustum* est évidemment ici très-éloigné de sa signification originelle. Il fut d'abord employé pour désigner les procédés des anciens peintres grecs, qui appliquaient la chaleur à leurs couleurs lorsqu'elles avaient été étendues à la cire sur une surface absorbante. Le terme fut conservé, quoique le procédé eût été abandonné. Les couleurs fluides, employées pour peindre ou pour écrire, étaient étendues avec des pinceaux, et on les appelait néanmoins *encausta*. Le mot *atramentum* a été semblablement détourné de sa signification. Il désignait primitivement une couleur épaisse ou fluide; graduellement, il servit à désigner différentes couleurs fluides ou encres destinées à divers usages (3).

La fabrication de l'encre par le moyen du sulfate de fer (*vitriol romain*) et de l'acide tannique est d'une origine comparativement bien plus récente; elle date, probablement, d'un siècle ou deux avant l'ère chrétienne.

Sir H. Davy, au sujet des papyrus du Musée de Naples, écrit : « J'ai cherché en vain dans les manuscrits et le charbon animal qui les entoure des traces d'oxyde de fer, et il semblerait d'après ces circonstances, aussi bien que du silence de Pline sur ce sujet, que les Romains, à cette époque, ne se servaient pas encore d'encre à écrire composée de fer et de noix de galles. Il est très-probable que l'adoption de cette encre et l'usage du parchemin eurent lieu en même temps. Car l'encre composée de charbon et d'une solution de colle peut être faite avec peine de manière à adhérer à une peau, tandis que l'acide libre de l'encre chimique dissout la gélatine du manuscrit, et toute sa substance adhère comme un mordant. » (Œuvres de sir H. Davy, vol. VI, pag. 174.)

Ce fait n'est pas certain. Pline, en effet, donne un moyen de découvrir la présence du sulfate de fer dans le sulfate de cuivre, par l'infusion de noix de galles sur le papier. « Il noircit instantanément, » dit-il. (Plin., *Hist. nat.*, lib. xxxiv, cap. 11.) « Deprehenditur et papyro, galla prius macerata; nigrescit enim statim ærugine illita. »

Davy paraît avoir oublié le passage suivant de Pline, qui montre que l'encre acide était connue avant le temps où il vivait : « Omne autem atramentum sole perficitur, librarium gemmi, tectorium glutino admixto. Quod autem aceto liquefactum est, ægre eluitur. » (Plin., lib. xxxv, cap. 6.)

Théophile mentionne l'*atramentum* vers la fin de ce chapitre. Est-ce l'*atramentum librarium* de Dioscoride, composé de trois onces de suie et d'une once de gomme, ou le sulfate de fer, le vitriol vert, *atramentum tectorium* des Romains? On peut faire seulement des conjectures. M. de l'Escalopier préfère s'attacher à la première conjecture, et traduit *atramentum* par *noir*. M. R. Hendrie a préféré l'autre, à cause du suc d'écorce ou de l'acide tannique.

Il y a une autre espèce d'*atramentum*, l'*atramentum sutorium*, ou sulfate de cuivre, vitriol bleu : il n'en est certainement pas ici question.

Note I.

Indicum, cap. 14.

Vitruve et Pline font mention de l'indigo. Lorsqu'il est divisé, il est noir; mais délayé, il présente un mélange admirable de pourpre et de bleu. » L'indigo était appelé par les artistes byzantins et les autres : *Azoreum Romanum*. Dans un manuscrit du xiv^e siècle de provenance byzantine, on lit *azur romain*, autrement *indigo* (4). On y dit qu'il doit être dissous dans de l'eau. Dans l'azur romain vous pourrez mélanger de l'orpiment pour avoir du jaune vert. De même, si vous ajoutez du bois brésil, vous aurez du pourpre.

Dans le même manuscrit l'azur est ainsi indiqué. « Azorium bonum est quod Saraceni faciunt. Item azorium Romanum est aliud quod Indicum vocatur. »

Jean L'Archer qui, en 1398, écrivit un traité sur les couleurs sous la dictée de Jacques Cona, peintre flamand, alors résidant à Paris, appelle l'indigo *bagadellus*. C'est l'*indaco baccadeo* de Cennino (5).

Les tarifs de Marseille parlent des indigos de Bagdad qui sont appelés *indigo bagadel*, jusqu'à l'année 1228 (6).

L'introduction de l'indigo dans l'Europe occidentale tomba graduellement, par l'effet de la culture de l'*isatis tinctoria*, le pastel, qui, pendant un temps, devint une branche lucrative de l'industrie.

Note J.

In laqueari, cap. 14.

Dans notre auteur, cette expression s'applique à l'ornementation du plafond. Théophile le distingue de la peinture *sur mur*, parce que dans cette dernière on emploie de la chaux, ce qui ne vaut rien pour l'application de certaines couleurs qui peuvent servir *in laqueari*.

Saint Isidore, livre xix des *Origines*, chap. 12, s'exprime ainsi au sujet des *laquearia* ou plafonds. « Laquearia sunt quæ cameram subtegunt et ornant, quæ et lacunaria dicuntur: quod lacus quosdam quadratos vel rotundos ligno vel gypso vel coloribus habeat pictos, cum signis intermicantibus. »

Jérémie, chap. xxii, vers. 14, dit ces paroles : *Et facit laquearia cedrina, pingitque synopide.*

Pline nous apprend que ce fut Pamphile, le maître d'Apelles, qui établit la coutume de peindre les plafonds, ou les intervalles entre les poutres, et il ajoute : « Nec cameras ante eum taliter adornari mos fuit. »

Note K.

Lazur, cap. 14.

Le *lazur* ou l'azur de Théophile est, sans doute, le *cyanus* mâle des Grecs, le bleu foncé, *lapis armenus*, le cyanos, κυανός de Théophraste, qui a été confondu avec le lapis-lazuli ou σάπφειρος grec.

Théophraste mentionne parmi les pierres précieuses le saphir, qui est d'un bleu foncé et qui n'est pas très-différent du *cyanus* mâle. Cette comparaison, suivant la remarque de Hill, est une confirmation

(1) Nouveau traité de Diplomatique, tom. I, pag. 531.
(2) Du Cange, Gloss. *Vide* Canichnus.
(3) Canepanius, *de Atramentis*.
(4) Sloane, mss. British Museum, n° 1754.
(5) Ms. Le Bègue. Biblioth. nat. Paris.
(6) Depping, *Hist. du commerce entre le Levant et l'Europe*.

que le *cyanus* et le saphir ne sont pas la même pierre, puisqu'ils peuvent être comparés ensemble. On pourrait ajouter que cela montre que le saphir et le lapis-lazuli ne sont pas différents, puisque le *cyanus* est divisé en deux espèces, mâle et femelle, et que le mâle est d'une couleur plus foncée. (Théoph., *de Lapidibus*, cap. 56). Hill se trompe encore malheureusement ici, en avançant *que le cyanus est une pierre, et que c'est le lapis-lazuli dont on fait la couleur d'outre-mer*, tandis que cette dernière couleur est faite uniquement avec le saphir des Grecs, le vrai lapis-lazuli. Théophraste ne parle pas du tout du *cyanus* comme d'une pierre. Hill, du reste, ne fait que continuer l'erreur des commentateurs qui l'ont précédé, tels que Philander, de Laet., C. Léonard, etc., etc.

Théophraste dit, comme cela est vrai, que le lapis-lazuli est tacheté d'or. Hill nie que ce soit le vrai lapis-lazuli, d'après de Boot, qui écrit : « Quam gemmam Plinius sapphirum vocat, cyanus est, seu lapis lazuli. » Double erreur, partagée à la fois par ces deux critiques.

Théophraste dit que le *cyanus* natif (ou *lapis armenus*) est mêlé de *chrysocolle*, nom que les anciens donnaient à l'oxyde vert de cuivre. Dans son chapitre 90e, le même auteur place le *cyanus* et le *chrysocolle* au nombre des couleurs usitées par les peintres.

Dans son embarras, Hill accuse Pline de confusion, et après avoir embrouillé la question, il assure que Pline n'a pas compris Théophraste. C'est une double injustice et une double erreur. Pline, en effet, *de Jaspidum generibus*, lib. XXXVII, cap. 9, décrit le *cyanus*, et après avoir dit, comme Théophraste, que l'espèce d'Égypte était teinte, il continue : « Dividitur autem et hoc in mares feminasque. Inest ei aliquando et aureus pulvis, non qualis in sapphirinis. » Il ajoute : « Sapphirus enim et aureis punctis collucet. » Il est évident que Pline établit ici une distinction entre le *cyanus* et le saphir.

Le bleu foncé, *lapis armenus* ou *cyanus*, est aujourd'hui encore fréquemment employé pour faire des ornements. Il ressemble si bien au lapis-lazuli qu'il n'y a que l'épreuve du feu qui puisse en montrer la différence. Le feu, en effet, détruit la couleur bleue du carbonate de cuivre natif. De Boot, en parlant du lapis-lazuli, donne cette épreuve pour faire reconnaître la pierre. « Fixus lapis lazuli, hoc est, qui igni impositus, colorem non mutat. »

Le *cyanus* mâle, le bleu foncé, *lapis armenus*, est probablement la substance désignée sous le nom de *lazur* par le moine Théophile.

La plupart des écrivains du moyen âge ont confondu le lapis-lazuli, le *lapis armenus*, le jaspe bleu coloré avec des carbonates ou des arséniates de cuivre. Mais il y avait chez les anciens des bleus factices employés en peinture. Théophraste dit que le cyanus égyptien était factice, et que les historiens regardent comme digne d'occuper une place dans leurs annales le roi d'Egypte qui fut l'inventeur du *cyanus* artificiel. Vitruve nous fait connaître la composition du bleu égyptien : « Arena cum natri (vel nitri) flore conteritur, adeo subtiliter ut efficiatur quemadmodum farina, et æri Cyprii limis, etc. » Dans différents manuscrits on lit *natri* et *nitri*. Ainsi le sable, du carbonate de soude, pour former du verre, et de la limaille de cuivre, comme matière colorante, furent les parties constituantes du bleu d'Alexandrie, fabriqué ensuite à Pouzzoles, et usité, au rapport de S. H. Davy, dans les Thermes de Titus. Ces couleurs d'azur n'ont pas changé du tout.

Les artistes grecs firent encore d'autres couleurs d'azur pour peindre et illustrer les manuscrits.

D'après la *Tabula vocum synonym.*, déjà citée plusieurs fois dans ces notes, l'azur ou le *lazur* est la couleur autrement appelée *cælestis* ou *cælestinus*, *bluncus*, *Persus*, et *æthereus*.

Dans une collection de recettes médicales et autres, placées à la fin du manuscrit de Théophile, écrites vers le commencement du XIIIe siècle, on trouve deux curieuses recettes pour faire l'azur ; en voici le texte.

« Si vis facere azurium optimum : —Accipe ollam novam et mitte in eam laminas purissimi argenti quantas volueris, et pone illam ollam in vindemiam quæ est projecta de torculari sive de tina, et cooperi ollam cum laminis de ipsa vendemia, et serva diligenter usque ad XV dies, et sic aperies ollam illam, et siccatum quod est in laminis rade in mundissimo vase. Quod si amplius volueris, fac iterum similiter. »

« Si vis alium azurium facere : — Accipe ampullam de purissimo cupro, et imple fortissimo aceto, et cooperi diligenter os ejus, ne aliquid humoris vel vaporis possit exire, et addens, si necesse est ad hoc, tenacem terram vel pastam, et ipsam ampullam ita clausam pone in aliquo calido loco, aut in terram, aut in fœnum projectum de stabulo, et sic dimitte per unum mensem, et tunc aperi illam ampullam, et quod inveneris in ea dimitte ad solem siccare. »

Cette dernière recette pourrait former un oxyde de cuivre, qui, par l'action prolongée de l'acide, pourrait devenir un sous-acétate ; alors, décomposé par la chaux, il teindrait en vert.

On trouve fréquemment des recettes de ce genre au milieu de notices sur les couleurs provenant de l'école byzantine ; l'argent employé seul ; le cuivre employé avec le sel ammoniaque et la lie de vin, d'après Denis (Manuscrits Le Begue, art. 5,29), ou avec de la chaux et du vinaigr , d'après Pierre de Saint-Omer, procurent une couleur verdâtre. (*P. Sancti Audomari*, Manuscrits Le Bègue, art., 169, 170.)

Geber, dans sa notice sur l'argent (Geberi, *de Alchimia*, lib. III, fol. 1529), nous enseigne que ce métal, *exposé au contact des vapeurs acides et du sel ammoniaque, donne une belle couleur violette.* Toute espèce de couleur, cependant, faite avec de l'argent, à cause de sa tendance à recevoir l'action des vapeurs hydro-sulfureuses, serait peu solide. De l'argent pur, toutefois, ne prendrait pas cette couleur, dans de pareilles circonstances.

Note L.

Limbus, cap. 16.

Dans les *Synonymes* de maître Jehan de Garlande, ouvrage écrit au XIe siècle, le mot *limbus* est indiqué comme servant à désigner l'ornement placé sur le bord d'un vêtement. Théophile, au livre III, chap. 60, dit que les noms des apôtres sont inscrits sur les *limbes* ou bordures qui entourent leur tête. *Quorum nomina scribes in limbo.* Il est évidemment ici question du nimbe. Les artistes grecs écrivirent le nom des personnages qu'ils représentaient, soit sur le nimbe lui-même, soit sur la bordure qui entourait le nimbe, parce qu'il était défendu aux Grecs d'honorer des images de saints inconnus.

Note M.

Manisc, cap. 14.

Dans la table des *Synonymes*, il est dit que le *menesch* est une couleur plus foncée que le vermillon et plus brillante que le sinople ; on lui attribue également le ton de l'indigo. On appelle encore *menesch* le jus ou suc des baies du sureau : « Succus est color trahens ad indicum. Alii dicunt esse rubeum, minus clarum quam minium et magis clarum quam sinopis ; et aliter vocatur menesch, quod aliter dicitur ipse menesch esse succus sambuci. » Théophile dit que les vêtements peints avec le *succus folii* étaient violets.

Le mot *menesch* est grec ; le mot romaïque Μαν-

ζες signifie la couleur violette; de ce mot dérive probablement le mot turc *menewiche*, qui désigne la couleur pourpre. Il est évident que la couleur violette correspond avec l'emploi du *manisc* indiqué par Théophile : il doit être mélangé soit avec du *folium* ou un peu de noir et de rouge, comme fond pour une draperie; le manisc et l'azur, et en dernier lieu l'azur pur, sont employés pour faire les clairs. Il est également employé avec l'orpiment, comme fond, sur lequel l'orpiment, en plus grande quantité, est employé comme teinte moyenne, et enfin l'orpiment pur pour faire les clairs vifs; la couleur violette pourrait très-bien neutraliser le jaune pur de l'orpiment. De plus, pour représenter l'arc-en-ciel, (Théoph., lib. I, cap. 16), le manisc, comme couleur violette est unie avec le cinabre et avec le jaune; dans le même chapitre, on explique la manière de faire les ombres du manisc avec le folium, un peu de noir étant ajouté à la fin. Il est évident que c'est une couleur tendre, et le mot paraît plutôt indiquer les couleurs ayant une teinte violette, que quelque substance en particulier. Il y a des recettes pour faire une couleur bleuâtre ou violette avec les pétales de la violette; mais cette couleur n'est pas solide, et elle a cessé d'être employée, de même que la couleur du pastel, depuis l'introduction de l'indigo.

Note N.

Minium, cap. 14.

Il est remarquable que Théophraste, après avoir exactement décrit le *miltos* et le cinabre des Grecs, n'ait fait aucune mention du vermillon ou oxyde rouge de plomb.

Une grande confusion de termes règne, malheureusement, dans les écrits des anciens relativement au vermillon, et de la reproduction de ces inexactitudes il est résulté de nombreuses erreurs. Le mot *minium*, chez les Romains, désigne quelquefois notre vermillon ou sulfure de mercure, quelquefois notre minium ou protoxyde de plomb, quelquefois l'ocre rouge, comme le *minium sinopium* de Pline.

Dioscoride signale cette erreur (lib. V, cap. 63) : « Quelques-uns, dit-il, croient par erreur que le minium est la même chose que le cinabre. » Le minium de Dioscoride était produit avec la galène. Le minium, en effet, dit le même auteur, est fait avec une pierre argentifère mêlée de sable. » Était-ce là le *cinabre artificiel* de Théophraste, inventé par Callias d'Athènes, sous le règne de Praxibule, quatre-vingt-dix ans seulement avant le temps auquel il vivait? (Théophile, *Hist. lap.*, cap. 104.) On pourrait le supposer, à cause de la confusion des termes.

Le minium fait avec la céruse est appelé *sandyx* par Dioscoride (lib. V, cap. 57). Cette expression pour désigner le minium fut ensuite usitée en Italie, au témoignage de Jérôme Cardanus, qui dit que le minium fut encore appelé *sandyx*, et que le *sandyx* était de l'ocre brûlée. Il paraît que cette couleur est indiquée dans ce vers de Virgile :

Sponte sua sandyx pascentes vestiet agnos,

et non le rouge d'arsenic ou le rouge de plomb. Consultez encore Cæsalpinus, *de Metallis* (lib. III, cap. 14). « Hodie sandycem, id est, cerussam ustam quousque ut rubentem acquiescerit, vulgo minium vocant. »

Le minium de Vitruve est un cinabre. Car dans le chapitre où il traite du minium, il dit : « Foditur gleba, quæ anthrax dicitur, emittit lacrymas argenti vivi. » Chez les Grecs, on appelait anthrax toutes les gemmes ou pierres rares de couleur rouge. Vitruve applique ce mot évidemment au cinabre natif, *d'où découlent des gouttes* de vif-argent. Il appelle sandaraque, *sandaracha*, le minium des modernes ou protoxyde rouge de plomb. « Cerussa vero cum in fornace coquitur, mutato colore ad ignis incendium efficitur sandaracha. »

Mais Pline, mieux renseigné sur cette matière, nous apprend que le vermillon était fabriqué avec une pierre veinée, dont on extrait l'argent, non pas ce que nous appelons le vif-argent et qui est liquide. C'est la galène de Dioscoride. Il nous dit encore que le minium est appelé cinabre par les Grecs, *et que le minium, appelé aussi cinabre, est produit dans les mines d'Espagne;* c'est ce qui a lieu encore à présent.

Un vermillon de qualité inférieure, le *minium secundarium* de Pline, était fait en broyant le minerai de plomb rouge, brûlé et épuisé.

Dans une chambre des Thermes de Titus, on trouva un rouge brillant dans un vase de terre. Il fut analysé par Davy, qui le trouva fondu avec de la litharge, et qui y reconnut, par conséquent, le vrai *minium*, vermillon, ou protoxyde rouge de plomb. (Œuvres de Davy, tom. VI, pag. 151.)

Lorsque le massicot est calciné dans un fourneau à réverbère, il prend graduellement une couleur de pourpre foncée. Lorsque cela a lieu, il faut clore les ouvertures, afin que l'air arrive très-lentement. La couleur est d'autant plus vive qu'il y a eu une plus grande quantité d'oxygène absorbée. La quantité d'oxygène absorbée par le plomb est énorme.

Voici un extrait fidèle du manuscrit de Pierre de Saint-Omer, recueilli par Jean Le Bègue. Il servira à démontrer que les Byzantins de la dernière époque appelaient encore le vermillon *sandaracha*.

« Nisi fallor, minium, id est sandaracham, et album plumbum, id est cerusa, unius naturæ sunt. Si in ignem mittes cerusam, nomen et colorem fortitudinem accipit, quia quanto plus ustum fuerit, plus rubet, et quanto minus ustum, plus pristinum colorem retinet, id est, alborem aut pallorem; et ponendo ipsum in maceris, teritur cum aqua gummata, nunquam vero cum ovo. In pergamenis vero poni potest, cum ovo distemperatum. Sed in lignis cum oleo. »

Note O.

Muro recenti, cap. 2.

Eméric David commet une erreur, en affirmant que Théophile donne des préceptes pour peindre à fresque. L'erreur commise en supposant que toutes les peintures exécutées sur mur furent faites sans qu'on y employât jamais d'huile, a été mise en évidence.

Théophile mentionne la peinture sur mur, *in muro*, et la peinture sur plafond, *in laqueari*. Dans la première de ces espèces de peinture, on doit se servir de peintures particulières, mêlées avec de la chaux, pour les rendre plus solides, *propter firmitatem* (cap. 16). Le mur sec est d'abord saturé d'eau, et les couleurs y sont appliquées pendant qu'il est humide. Le tout, ensuite, sèche ensemble (cap. 15). C'était là la manière byzantine de peindre sur mur, *in humido*, et elle est assez différente de la peinture à fresque, qui est d'invention italienne. Lorsqu'elles sont sèches et fixées, ces couleurs reçoivent une espèce de vernis, avec des couleurs plus précieuses, qu'on étend par-dessus, après les avoir mélangées avec du blanc d'œuf, ou autre substance analogue.

Note P.

Quomodo pingitur in muro, cap. 15.

Eméric David a commis une erreur, ainsi que nous l'avons remarqué à la note précédente, lorsqu'il avance que Théophile donne des règles pour peindre à fresque. Théophile ne nous a rien dit de l'art de la peinture à fresque proprement dite, tel que l'entendirent les Italiens dans les temps modernes, et que nous appelons aujourd'hui *vraie fresque, bonne fresque, buon fresco*. Quoique la peinture sur

mur ait été beaucoup en usage dans la dernière période de l'empire romain, et qu'elle ait été peut-être employée par les premiers chrétiens, en quelques endroits, pour la décoration de leurs temples, que la chaux ait été mélangée avec les premières couleurs étendues sur les murs bien imprégnés d'humidité, afin de leur donner de la solidité, *propter firmitatem*, et que les couleurs dussent sécher en même temps que la muraille, afin d'être adhérentes, *ut hæreant*, ce procédé, néanmoins, comme on pourra s'en convaincre en consultant le quinzième chapitre de notre auteur, était essentiellement différent de l'invention italienne, par laquelle les couleurs sont unies avec un mortier frais de chaux et de sable, étendues sur la surface et faisant corps avec le mortier lui-même. Théophile parle de chaux seulement par rapport à la décoration murale.

Requeno, dans ses *Essais sur le rétablissement de l'art antique*, etc., liv. I, pag. 187 et suiv., établit que les anciens ignoraient la pratique de la fresque proprement dite; et les prescriptions de Vitruve, *De tectoriis operibus*, lib. VII, cap. 11, sont uniquement relatives à la manière de colorer la surface du plâtre, avant que celui-ci soit sec. Il ajoute que Winckelmann observa, à Herculanum, lorsque quelques tableaux furent lavés, que les couleurs des figures disparurent, etc., et que le mortier poli et coloré resta seul par-dessous; d'autres figures étaient peintes à la cire et à l'huile. Vitruve, certainement, ne parle jamais de peinture sur ciment; il parle seulement de ciments colorés.

Le passage suivant de Pline : *Ex omnibus coloribus cretulam amant udoque illini recusant, purpurissimum, indicum, cæruleum, melinum, auripigmentum, appianum, cerussa*, ne s'applique qu'au procédé décrit par Vitruve.

Il faut remarquer, cependant, la phrase de Théophile, *in recenti muro*; cette peinture doit donc être faite sur une muraille neuve. Il n'est plus question du mur sec, *murus siccus*, du chapitre 15. Si Théophile parle vraiment de la peinture à fresque, comment alors expliquer la négligence de notre auteur et son obscurité en nous en donnant les procédés pratiques? Théophile, qui promet de nous faire connaître tout ce que savent les Grecs dans l'art de la peinture, n'aurait pas négligé, assurément, une branche si importante de l'art. Le manuscrit byzantin publié par Muratori se tait sur ce sujet; Eraclius de même, ainsi que les écrivains dont les œuvres ont été réunies par Le Bègue.

Nous plaçons ici la traduction de quelques chapitres du manuscrit byzantin du Mont-Athos, traduit par M. P. Durand, relatif à la peinture sur mur. Nous faisons suivre cet extrait d'une note de M. Didron, placée à la fin du 1er livre du *Guide de la peinture*. On y voit que les Grecs suivent encore les mêmes procédés qu'au XIIe siècle. Ces procédés ne sont pas la vraie peinture à fresque, comme on la pratique aujourd'hui, mais une sorte de procédé intermédiaire avec la pratique indiquée par Théophile; il y a, sans doute, la même différence qu'entre la fresque vraie, *buon fresco*, et la peinture sur mur neuf, *recens murus*, de Théophile.

EXTRAIT DU MANUSCRIT BYZANTIN : *Le Guide de la peinture*, traduction de M. P. Durand.

Guide pour la peinture sur mur, c'est-à-dire manière de peindre sur le mur, et de préparer les pinceaux destinés à cet usage.

Sachez que les pinceaux dont on se sert pour esquisser se préparent avec la crinière de l'âne, le fanon du bœuf, les poils roides de la chèvre, ou la barbe du mulet. Vous les ferez en liant ces poils et en les assujettissant dans une plume d'aigle. Ils vous serviront à esquisser, à faire les chairs et les parties éclairées, ou d'autres choses. Pour les pinceaux à enduits, il faut employer les poils de cochon. Vous les fixerez d'abord avec la cire; puis vous les attacherez sur un manche de bois, sans employer des plumes.

Comment on mêle la chaux avec la paille.

Prenez de la chaux purifiée et mettez-la dans une grande auge. Choisissez de la paille fine et sans poussière; mélangez-la avec la chaux, en remuant avec une pioche. Si la chaux est trop épaisse, ajoutez de l'eau pour arriver au point de l'employer facilement pour travailler. Laissez les choses fermenter deux ou trois jours, et vous pourrez ensuite faire des enduits.

Comment on mêle la chaux avec l'étoupe.

Choisissez la meilleure chaux que vous aurez préparée; mettez-la dans une petite auge. Prenez de l'étoupe bien nettoyée de toute écorce et bien écrasée; tordez-la comme pour faire une corde, et, à l'aide d'une hachette, coupez-la le plus menu que vous pourrez; agitez-la bien, pour faire tomber les ordures, et jetez-la dans l'auge, où vous la mélangerez soigneusement à l'aide d'une pelle ou d'une pioche. Vous aurez soin d'essayer et de recommencer jusqu'à ce que la chaux ne se fende pas sur le mur. Laissez-la également fermenter comme l'autre, et vous aurez ainsi la chaux préparée à l'étoupe pour former les enduits superficiels.

Comment on enduit les murs.

Lorsque vous voulez peindre une église, il faut commencer par les parties les plus hautes et finir par les plus basses. Pour cela, vous commencez par placer une échelle, ensuite prenez de l'eau dans un large vase, et jetez-en avec une cuiller contre le mur, afin de l'humecter. Si ce mur est bâti en terre, grattez la terre avec une truelle autant que vous pourrez, parce que, surtout à la voûte, la chaux se détacherait plus tard. Mouillez de nouveau et polissez la surface. Si le mur est en briques, vous le mouillerez à cinq ou six reprises, et vous ferez un enduit de chaux de l'épaisseur de deux doigts et plus, pour retenir de l'humidité, et pour que vous puissiez vous en servir. Si le mur est en pierre, mouillez-le seulement une ou deux fois, et mettez une bien plus petite quantité de chaux, car la pierre prend facilement l'humidité et ne se sèche pas. Pendant l'hiver, mettez un enduit le soir, et un autre plus superficiel le lendemain matin. Dans la belle saison, faites ce qui vous sera le plus commode, et, après avoir mis le dernier enduit, égalisez-le bien, laissez-lui prendre de la consistance, et travaillez.

Comment il faut dessiner lorsqu'on travaille sur les murs.

Lorsque vous voudrez dessiner sur un mur, égalisez bien d'abord sa surface. Puis prenez un compas, et attachez à l'une et à l'autre de ses branches des bâtons de bois, pour l'agrandir autant que vous voudrez. Attachez un pinceau à l'extrémité d'un de ces bâtons. Vous décrirez les nimbes de vos personnages, et vous indiquerez toutes les mesures qui vous sont nécessaires. Faites ensuite une très-légère esquisse avec de l'ocre; achevez vos contours. Si vous voulez effacer quelque chose, employez de l'oxy. Repassez les nimbes, repolissez bien la surface, et employez le noir; polissez les vêtements et mettez-y un proplasme. Tâchez de terminer très-vite ce que vous aurez poli; car, si vous tardiez trop, il se formerait à la surface une croûte qui n'absorberait pas la couleur. Travaillez de même le visage; vous en désignerez les contours avec un os taillé en pointe, et mettez la couleur de chair le plus promptement possible, avant la formation d'une croûte, ainsi que nous l'avons dit plus haut.

Comment on prépare le fard pour peindre sur mur

Prenez de la chaux très-ancienne; essayez-la sur votre langue : si elle n'est ni amère, ni styptique, mais insipide comme de la terre, alors elle est bonne.

C'est avec cette chaux bien choisie et bien broyée, que se prépare le fard. Si vous ne pouvez trouver de la chaux de pareille qualité, prenez de vieux plâtras sur lesquels on ait peint, grattez bien les couleurs et broyez ce plâtre sur un marbre; jetez-le dans un vase plein d'eau, laissez-le se précipiter, et filtrez. Vous obtiendrez du fard par cette méthode. Si vous ne pouviez pas non plus trouver de semblable plâtre, il faudrait faire cuire de la chaux, l'éteindre, la faire sécher, et enfin la broyer. Ayez toujours soin d'essayer si elle est amère ou styptique ; car il faudrait la rejeter, parce que c'est alors que la croûte se forme le plus vite, ce qui gêne beaucoup le travail : si elle n'est pas amère, vous pouvez travailler sans crainte.

De la préparation du proplasme pour peindre sur mur.

Prenez de la laque verte,.... (le manuscrit, malheureusement, ne donne ni les quantités, ni les proportions; nous ne savons pas trop à quoi attribuer cette omission, qui doit être assurément volontaire, puisqu'elle se retrouve sur les autres manuscrits du Mont-Athos)... drachmes; de l'ocre foncé,.... drachmes; du fard de mur,.... drachmes; du noir,... drachmes. Broyez bien toutes ces substances, et mettez du proplasme là où vous voudrez.

De l'esquisse des yeux et des sourcils, et des autres endroits où l'on emploie la couleur de chair.

Prenez de l'ambre ou du noir avec égale quantité de bois noir; broyez-les bien, et faites l'esquisse des yeux, des nez, des mains et des pieds. Pour la prunelle des yeux, il faut employer du noir très-fin, comme celui que l'on recueille à la fumée du bois gras : car si vous employez le noir qui est usité pour les fonds et les vêtements, il s'effacera facilement.

Comment il faut faire les chairs et le glycasme pour peindre sur mur.

Prenez du fard de mur,.. drachmes; de l'ocre de Thasos,... drachmes; du bol,... drachmes. Broyez-les avec soin sur un marbre, et vous obtiendrez une belle couleur pour les chairs. En ajoutant du proplasme à cette couleur, vous obtiendrez un glycasme tel que celui qui est usité dans les tableaux choisis. Si vous voulez peindre plus vite, vous commencerez par faire les chairs avec cette couleur, et vous terminerez les contours en la fondant avec du glycasme.

Comment on emploie les rouges.

Vous ferez la bouche des jeunes gens avec du bol pur. Vous mêlerez le rouge avec le bol et la couleur de chair pour le bord des lèvres, et vous en ferez emploi pour les ombres des mains ou d'autres membres. Dans les ombres des vieillards, vous pourrez employer du bol très-fin; quant aux cheveux et aux barbes, vous agirez sur le mur comme pour les tableaux.

Comment on donne des reflets sur le mur avec l'azur.

Mettez sur votre palette de l'azur. Ajoutez de l'indigo pour empêcher l'azur de moisir sur le mur. Ajoutez du fard en quantité égale à l'indigo, broyez-les bien ensemble, et recueillez-les dans un godet. Vous pourrez alors faire des reflets avec cette préparation d'azur. L'ombre foncée peut aussi servir au même usage.

Quelles sont les couleurs que l'on peut employer sur mur, et quelles sont celles qui ne peuvent être employées ainsi.

Le fard de tableau, le tzingiari, le lachouri, la laque, l'arsenic, ne peuvent s'employer dans la peinture sur mur; toutes les autres couleurs peuvent servir. Seulement, il faut observer que vous ne pouvez employer le cinabre pour peindre dans un endroit situé en dehors de l'église et très-exposé au vent, parce que cette couleur noircirait. Il faut alors le mêler avec beaucoup de blanc. A l'intérieur, vous pouvez l'employer sans le voir noircir, en y ajoutant du fard de mur ou une petite quantité d'ocre de Constantinople.

Comment il faut faire les nimbes en relief sur les murs

Lorsque vous aurez esquissé le saint, décrivez le nimbe avec un compas. Ajoutez alors sur ce nimbe une couche épaisse de chaux, en ayant soin de ménager les cheveux. Collez ensuite des feuilles d'or battu et couvrez entièrement la chaux. Décrivez de nouveau un cercle avec le compas, pour former un contour bien net.

Comment on emploie l'azur sur le mur.

Prenez du son, lavez-le et rincez-le. Faites ensuite reposer l'eau qui aura servi à cet usage, puis faites-la bouillir, et lorsqu'elle sera cuite, vous pourrez la mêler avec l'azur et peindre les fonds. D'autres assurent que pour faire une eau assez collante, il faut faire bouillir le son très-longtemps, puis filtrer. De toute façon, avant d'employer l'azur, assurez-vous que le mur est bien sec.

NOTE DE M. DIDRON.

Il ne sera peut-être pas sans intérêt de résumer une partie de ces recettes et de ces procédés, en racontant les quelques observations que j'ai faites et l'entretien que j'ai eu avec le P. Joasaph, un des meilleurs peintres du Mont-Athos. Les procédés d'aujourd'hui sont les mêmes, à peu près, que ceux d'autrefois.

Voici donc la manière dont j'ai vu peindre à fresque dans le monastère d'Esphigménou, par le P. Joasaph, par son frère, par un premier élève qui était diacre et l'héritier futur de l'atelier, et par deux enfants de douze ou quinze ans.

Le porche de l'église, ou narthex, qu'on peignait lors de notre passage, venait d'être bâti; il était échafaudé pour recevoir des peintures à fresque dans le haut des voûtes. Des ouvriers, sous la direction des peintres, préparaient dans la cour la chaux mêlée qui devait servir d'enduit. Comme on fait deux enduits, il y a deux espèces de chaux : la première, sorte de torchis assez fin, se mélange avec de la paille hachée menu, qui lui donne une couleur jaunâtre; dans la seconde, qui est de qualité moins grossière, on mêle du coton ou du lin. C'est avec la chaux de couleur jaune qu'on fait le premier enduit : elle colle au mur mieux que la seconde. La seconde est blanche, fine, et donne, au moyen du coton, une pâte assez ferme : c'est elle qui reçoit la peinture.

Les ouvriers apportent donc la chaux jaune, et appliquent sur le mur une couche d'une épaisseur d'un demi-centimètre à peu près. Sur cette couche, quelques heures après, on étend une pellicule de chaux fine et blanche. Cette seconde opération demande plus de soin que la première, et j'ai vu le frère du peintre Joasaph, peintre lui-même, appliquer cette deuxième couche de chaux. On attend trois jours pour que l'humidité s'évapore. Si l'on peignait avant ce temps, la chaux souillerait les couleurs; après, la peinture ne serait pas solide et n'entrerait pas dans le mortier, qui serait trop dur, trop sec pour absorber les couleurs. Il va sans dire que l'état thermométrique de l'atmosphère abrège ou recule l'intervalle qu'il faut mettre pour laisser sécher convenablement l'enduit avant de peindre. Avant de dessiner, le maître peintre unit la chaux avec une spatule; puis, au moyen d'une ficelle, il détermine les dimensions que doit avoir son tableau. Dans ce tableau, dans un champ à personnages, il mesure avec un compas les dimensions qu'auront les différents objets qu'il veut représenter. Le com-

pas dont se servait le P. Joasaph était tout uniment un jonc plié en deux, fendu au milieu, et assujetti par un morceau de bois qui réunissait les deux branches et qui les rapprochait ou les éloignait à volonté. L'une des branches était aiguisée en pointe, l'autre branche était garnie d'un pinceau. On ne peut faire un compas d'une façon ni plus simple, ni plus commode, ni plus économique.

Ce pinceau, qui garnit l'extrémité d'une branche du compas, est trempé dans du rouge ; c'est avec cette couleur que se trace légèrement le trait et qu'on esquisse le tableau. Le compas sert principalement pour les nimbes, les têtes et les parties circulaires ; le reste se trace à la main, qui est armée seulement d'un pinceau. En un peu moins d'une heure, le P. Joasaph a tracé devant nous un tableau entier, dans lequel figuraient le Christ et ses apôtres, de grandeur naturelle ; il a fait cette esquisse uniquement de tête, sans hésitation aucune, sans carton, sans modèle, et sans même regarder les personnages déjà peints par lui dans d'autres tableaux voisins. Je ne l'ai pas vu effacer ni rectifier un seul trait, tant il était sûr de sa main. Il commença par esquisser le personnage principal, le Christ, qui était au milieu de ses apôtres. Il fit d'abord la tête, puis le reste du corps, en descendant. Ensuite, il dessina le premier apôtre de droite, puis le premier de gauche, puis le second de droite, puis le second de gauche, et ainsi des autres, symétriquement. Le peintre trace ses esquisses à main levée, pour ainsi dire, et sans se servir d'appuie-main ; cet instrument, dont se servent nos peintres, enfoncerait dans l'enduit qui est encore humide, dans la chaux qui est trop molle. Cependant la main, quand elle tremble ou se fatigue, on l'appuie sur le mur même.

Dans l'intérieur de ce trait rouge, qui arrête la silhouette des personnages, un peintre inférieur étend un fond noir qu'il relève avec du bleu, mais en teinte plate, comme le fond noir lui-même. C'est dans ce champ que ce peintre, espèce de patricien, dessine les draperies et les autres ornements. Quant aux nus, il n'y touche pas : on les réserve au maître. Toutes les draperies sont faites, et le trait circulaire du nimbe est tracé avant la tête, les mains et les pieds.

Le maître reprend alors cette figure ébauchée, et fait la tête. Il étend à deux reprises une couche de couleur noirâtre sur toute la face, et arrête au trait, avec une couleur plus noire encore, les lignes de la figure. Il peint deux figures à la fois, allant sans cesse de l'une à l'autre, pour épuiser toute la couleur que tient le pinceau ; il faut d'ailleurs que la couleur d'une tête ait le temps de s'imbiber dans le mur pendant que se fait la seconde tête. Puis avec du jaune il fait le front, les joues, le cou, la chair, proprement dite. Une première couche de jaune éteint la couleur noire, une seconde éclaire la figure. Ici la nuance importe et le ton doit être juste. Le peintre essaye le degré de sa couleur sur le nimbe, qui est tracé, mais non peint encore, et qui lui sert comme de palette dans cette circonstance.

Après ces deux couches de jaune, l'une qui éteint le noir, l'autre qui éclaire le nu, on sent la chair venir. Une troisième couche de ce jaune clair, plus épaisse que les deux premières, donne le ton général des carnations. Le peintre ne fait pas sa figure partie à partie, mais toute entière à la fois ; il étend une couche sur toute la face avant de passer à une autre couche. Les yeux seuls sont exceptés ; on les réserve pour la fin. Puis, avec du vert pâle, il adoucit le noir qu'il a laissé dans les parties ombrées, et qu'il avait avivé déjà par du bleu. Puis, avec du jaune, il resserre les empiétements du vert. Ce vert, qui tempère le noir, donne les ombres.

La chair ainsi venue, il la fait vivre : il passe une couleur rosée sur les pommettes, sur les lèvres, aux paupières, pour les enluminer et y faire circuler le sang. Puis, sous du brun foncé, on voit pousser les sourcils, les cheveux, la barbe, et c'est alors que s'arrête la ligne du visage.

Les yeux n'existent pas encore, ils sont restés noirs sous les deux couches premières et générales. Avec du noir plus foncé, il fait la prunelle, et avec du blanc, la sclérotique. Ensuite du rose pâle et fin donne le petit point lumineux de l'œil ; la vue s'allume et la figure voit clair.

Les lèvres n'étant qu'indiquées, le trait de la bouche était trop noir ; le peintre éclaire et termine la bouche et les lèvres. Puis il cerne d'une ligne très-noire la figure entière pour la faire ressortir. Chez nous aussi, à l'époque romane surtout, on creusait une ligne profonde tout autour d'une figure sculptée, pour lui donner de la saillie. Puis quelques coups de pinceau, d'un blanc rosé, sont donnés çà et là, pour atténuer et pâlir la vivacité du rouge dans certaines veines de la chair. Puis, quelques coups de brun, pour faire des rides aux vieillards. Enfin, quelques coups de couleurs diverses, pour donner la dernière façon à ces têtes et les achever.

Deux têtes se font simultanément, comme je l'ai vu pratiquer à Joasaph ; il a mis une heure à peine pour toutes les deux. En cinq jours, Joasaph avait peint à fresque une Conversion de saint Paul, tableau de trois mètres en largeur et de quatre en hauteur. Douze personnages et trois grands chevaux occupaient ce champ assez étendu. Cette peinture n'était pas un chef-d'œuvre assurément, mais elle valait mieux que ce qui coûte six et huit mois à un de nos peintres du second ordre. Je doute même que nos grands peintres, chargés d'une composition religieuse, fassent plus uniformément bien : il y aurait plus de qualités, mais plus de défauts aussi dans leur travail, que dans la fresque du Mont-Athos.

Quand le tableau est terminé, on attend que la chaux sèche à peu près complétement ; alors on achève les personnages. On attache l'or et l'argent aux nimbes et aux vêtements, on enrichit les peintures des plus fines couleurs, de l'azur vénitien particulièrement, et l'on fait les fleurs et ornements qui décorent l'intérieur des nimbes, l'étoffe des habits, le champ du tableau. Il faut, pour cela, que les couleurs plus grossières dont on s'est servi pour peindre les personnages soient bien sèches, afin qu'elles ne gâtent ni les couleurs précieuses, ni l'or, ni l'argent. La figure faite, on la nomme, le personnage est terminé, on le baptise et on le fait parler. Un artiste spécial, un écrivain chargé uniquement de la lettre, écrit le nom du personnage dans le champ du nimbe ou à l'entour ; il trace, sur la banderole que tient ce personnage, patriarche, prophète, juge, roi, apôtre ou saint, la légende consacrée, et que le *Guide de la peinture* recommande. Après cela on n'y touche plus, et tout est fait.

Voilà ce que j'ai observé avec le plus grand soin dans l'église d'Esphigménou du Mont-Athos. Pendant que le peintre faisait son travail, je l'interrogeais et j'écrivais sur place, et comme sous sa dictée, ce que je venais de voir et d'entendre. Ce sont mes notes prises alors que je viens de transcrire. On voit que les prescriptions du *Guide* sont toujours observées au Mont-Athos, et qu'on n'y déroge pas notablement. On n'y peint presque jamais à l'huile, parce que, m'a dit le P. Joasaph, pour peindre à l'huile, il faudrait attendre que l'enduit fût sec, et comme la couleur ne pénétrerait pas dans la chaux, ce serait moins solide.

La division du travail, principe si fécond dans l'industrie, est usitée dans l'art, au Mont-Athos. Un artiste gâcheur prépare et applique les mortiers, deux petits élèves broient et détrempent les couleurs. Ces couleurs s'achètent à Kares, petite ville capitale du Mont-Athos ; elles se tirent de Smyrne

ou de Vienne, ou bien elles arrivent de France et d'Italie. Un maître peintre compose le tableau, place et dessine au trait les figures; un élève, le premier ou le second, fait les draperies. Le maître reprend les têtes, les pieds, les mains, les carnations. Un élève, le second ordinairement, brode les ornements, applique l'or et l'argent. Un écrivain fit la lettre. C'est à cette division du travail, à l'absence du modèle qui pose, à la connaissance du *Guide*, que les artistes aghiorites doivent de peindre si rapidement des tableaux qui sont réellement remarquables. Il faut dire cependant que ce partage du travail n'existe que pour les tableaux ordinaires, que pour les personnages communs. Quand il s'agit d'une cène ou d'un crucifiement, quand c'est le Christ Pantocrator ou la Vierge qu'il faut peindre, alors le maître se réserve exclusivement ces sujets importants, lui seul y met la main, même pour les travaux de second ordre. Il traite cela avec plus de soin et plus d'amour. Aussi n'est-il pas rare de voir dans un tableau un Christ ou une Vierge remarquablement exécutés, tandis que les autres personnages sont fort médiocres. Le maître seul a fait le Christ et la Vierge, aux élèves revient la plus grande part dans les autres figures. Chez nous aussi, au moyen âge, on avait introduit la division du travail dans les œuvres d'art. Quand un portail était à sculpter, au maître revenaient le Christ, les personnes divines, les principaux apôtres; les artistes inférieurs ou les élèves étaient chargés des autres personnages. La plupart de ces statues qu'on nomme le Beau-Dieu, à Chartres, à Reims, à Amiens, etc., sont des chefs-d'œuvre; mais, à côté, on voit des figures de personnages communs ou de saints ordinaires qui sont assez médiocres et quelquefois fort mauvaises. Mais même chez nous autrefois, comme au Mont-Athos aujourd'hui, on partageait le travail pour une figure unique. Ainsi sur les vitraux, ceux de Chartres, entre autres, qui représentent des sculpteurs faisant des statues, on voit plusieurs ouvriers, deux pour une seule figure; l'un ébauche le corps avec un marteau, l'autre creuse les plis avec un ciseau; un troisième polit sa pierre de liais avec un ciseau long et qu'il pousse à deux mains; un quatrième avait peut-être sculpté les chairs, la tête et les mains.

Ce que nous disons des statues, il faut le dire également des peintures et des vitraux. Ces grandes vierges, nos *Panagias* latines, qui brillent à la fenêtre centrale du sanctuaire, tout à fait à l'orient, sont remarquablement plus belles que les autres personnages qui défilent à la droite et à la gauche du chœur, ainsi qu'on le remarque dans Notre-Dame de Reims.

La division du travail est un excellent système en industrie; il permet de faire mieux et plus vite. En art, il n'en est peut-être pas ainsi; on fait plus vite, certainement, comme les peintres du Mont-Athos en donnent la preuve, mais il n'est pas sûr qu'on fasse mieux. Du reste, ce principe est déjà introduit chez nous. En sculptures, le maître fait la maquette, le patricien met au point et le maître termine. Dans un tableau où entre du paysage, le perspecteur établit les plans et prépare; le paysagiste fait la nature; le peintre d'histoire achève des figures qu'il avait tracées d'abord, et qu'un élève a ensuite ébauchées. — Ici finit la note de M. Didron.

On peut voir par ces extraits que le sable ou la silice n'entre pas dans la composition du stuc: l'action particulière de ce sable, en hâtant la dessiccation du plâtre ou enduit, cause des désagréments à l'artiste qui peint à fresque. L'adhésion de la chaux est produite par des moyens mécaniques, tandis que c'est par l'action chimique, d'après les procédés de Vitruve et des Italiens modernes. En retardant la dessiccation du ciment ou enduit, le premier procédé fait disparaître la nécessité de peindre pièce à pièce, et il n'est point question de cette manière d'opérer dans le manuscrit du Mont-Athos. D'après le *Guide de la peinture*, on peint tout à la fois; il suffit de laisser passer un intervalle de trois jours entre le placement de l'enduit et le commencement de la peinture. Il faut avoir soin que la première couche de peinture soit appliquée immédiatement après que l'enduit ou le plâtre a été poli, et que la chaux ou la craie employées pour peindre sont complétement éteintes.

Note Q.

Nigrum, cap. 12.

Les couleurs noires employées par les anciens étaient, d'après les écrivains grecs et romains, soit des terres noires, soit des substances végétales carbonisées, comme aujourd'hui. (Cfr. Pline, lib. xxxv, cap. 25; Dioscor., lib. v, cap. 139 et 140.)

Dans la *Table des mots synonymes* (manuscrits de Le Bègue), nous lisons : Le noir est une terre noire, appelée pierre noire, assez tendre pour servir à dessiner. Le noir est encore une couleur de charbon de bois; cette couleur est encore faite quelquefois avec du noir de fumée. On l'appelle aussi *fuscus* et *sanctonicus*.

Le noir, dit toujours le même auteur, désigné sous le nom d'*atramentum*, est aussi usité en peinture; il est composé de noir de fumée, de charbon de bois tendre, ou de sarments de vigne.

Eraclius parle d'un noir provenant de résine brûlée, ou de charbon de bois tendre, ou de branches de pêcher, mélangé avec de la colle; on emploie encore au même usage des branches de vigne. (Eraclius, Mss. Le Bègue, art. 243.) Il ajoute que les branches de vigne deviennent d'une couleur plus noire, après avoir été brûlées, si on les trempe dans le meilleur vin; la couleur est ensuite préparée avec de la colle.

Dans un Ms. du British Museum (1754) du XIV[e] siècle, la couleur noire est indiquée comme étant du noir de vigne : *Nigrum optimum ex carbonibus vitis.*

Cennino Cennini parle de plusieurs espèces de noirs. « Le noir, dit-il, est une pierre noire, tendre, d'une couleur grasse. » Il parle du noir de vigne, d'un crayon noir, de noir de pêche, et d'un noir obtenu par la combustion d'huile de graine de lin dans un récipient.

S. H. Davy a trouvé que les noirs dans les bains de Titus, dans ceux de Livie et les Noces Aldobrandines, étaient tous brûlés avec le nitre, ayant tous les propriétés des noirs carbonacés.

Note R.

Oleum lini, cap. 20.

L'huile de graine de lin, l'huile de noix et celle d'œillette ou pavot blanc, étaient connues de Théophile. L'huile de lin n'a pas pu rester longtemps inconnue aux Egyptiens; versés dans la culture du lin, habiles dans les arts et dans la médecine, ils n'ont pu ignorer l'extraction d'une espèce d'huile de la graine du lin et les propriétés particulières de cette huile.

Dans le Musée Britannique, à Londres, il y a des figures sculptées en pierre, d'origine égyptienne, peintes avec une substance onctueuse, qui paraît avoir été l'huile de lin. Deux figures assises, peintes de différentes couleurs, dont une est rouge, offrent surtout cette particularité. En comparant ces peintures avec un fragment de muraille peinte vis-à-vis de ces mêmes peintures, et également de provenance égyptienne, la différence du véhicule de la couleur peut encore être aisément distinguée après un laps de tant de siècles.

Dioscoride et les auteurs arabes qui ont écrit sur la médecine, et qui sont venus après lui, parlent de l'huile de lin.

Nous avons remarqué, à la note *Encaustum*, la corruption de ce mot. Les Grecs signaient encore

leurs œuvres des mots *enecausen* ou *ἐνέκαεν*, lorsqu'ils peignaient autrement qu'à l'encaustique. Le terme restait toujours le même, quoique les procédés eussent été changés. Pamphile, le maître d'Apelles, passe pour avoir introduit quelques nouveautés dans cet art. Pline nous assure qu'il a peint d'après une manière différente de celle des peintres ses devanciers, et qu'il avait l'habitude de faire des peintures sur de petites tablettes. Ces remarques, quelque vagues qu'elles soient, jointes à la découverte de l'*atramentum*, faite par Apelles, son élève, nous engagent à rechercher si l'huile était inconnue de Pamphile.

La première mention de peinture à l'huile a été faite par Vitruve (*De Architect.*, lib. VII, cap. 9), qui nous apprend que la cire punique doit être mélangée avec de l'huile, dans la préparation des murailles pour recevoir les couleurs, et pour l'application des couleurs, qui ne peuvent pas être employées avec de la chaux, sur des murs couverts. C'est là néanmoins encore un procédé d'encaustique.

Pline donne les mêmes renseignements que Vitruve. Il mentionne en outre l'huile de noix sous le nom grec de *caryinum*. (Plin., *Hist. nat.*, lib. XXIV, cap. 14.)

Les écrivains latins ont emprunté des Grecs leurs connaissances sur ces objets; les Grecs, en effet, furent leurs maîtres dans tous les arts de luxe et d'élégance. Ils étaient plus inventifs que les Romains, plus versés dans les recherches théoriques, et ceux-ci ne purent adopter que pratiquement leur littérature, leurs sciences et leurs arts. C'est dans un manuscrit grec byzantin que l'on trouve les premiers renseignements positifs sur l'usage de l'huile de lin et du vernis dans la peinture.

Muratori a établi que ce manuscrit était du VIIIe siècle. Il contient des préceptes pour teindre les peaux, faire des verres colorés, composer les couleurs, les vernis, etc., ainsi que l'indication des différentes substances usitées dans les arts. Il parle de l'huile de lin. *Lineleon*, ex semine *lini fit*, pag. 372. C'est le *lineleon* de Dioscoride, et le *linoladon* des Grecs modernes, c'est-à-dire la véritable huile de lin.

Eraclius, auteur qui vivait probablement au IXe siècle, ou au plus tard au Xe, parle de l'huile de lin et de son emploi avec les couleurs, d'une manière qui n'est nullement équivoque, dans le traité intitulé : *Liber tertius et prossaicus Eraclii antedicti, de coloribus et artibus prædictis.* Ce traité fait partie des manuscrits de Le Bègue.

La collection de Le Bègue renferme des manuscrits d'Eraclius contenant plusieurs chapitres qui manquent aux manuscrits de Cambridge, lesquels donnent un seul chapitre qui ne se trouve pas dans les manuscrits de Paris. Ce chapitre a pour titre : *De plumbatione auri vel argenti*; pag. 24. Les chapitres des manuscrits de Paris portent tous des signes d'authenticité.

« *De oleo, quomodo aptatur ad distemperandum colores.* — Calcem in oleo mensurate pone, et illud despumando, coque; cerosium in eo secundum quod de oleo fuerit pone; et ad solem per mensem vel amplius frequenter removendo pone; scito quod quanto diutius ad solem fuerit, tanto melius erit. Postea cola et serva, et colores inde distempera. » — « *De l'huile; comment on la prépare pour détremper les couleurs.* Mettez de la chaux, par degrés, dans de l'huile, et faites cuire, en écumant. Mettez-y de la céruse, selon la quantité d'huile, et placez cela au soleil pendant un mois, ou plus, en le remuant fréquemment. Sachez que plus il passera de temps au soleil, meilleur il sera. Passez ensuite et conservez. Vous vous en servirez pour détremper les couleurs. »

Ce passage est fort curieux et fort important. Ce n'est pas seulement une preuve d'un grand progrès dans l'art de peindre à l'huile, mais c'est encore une bonne formule pour la préparation d'une huile siccative, comme on pourrait la faire aujourd'hui. Dans ces derniers temps, un industriel s'est mis en mesure de préparer l'huile siccative avec de la chaux fraîche et éteinte et avec du peroxyde de plomb. Nous voyons que les mêmes procédés étaient employés au IXe ou au Xe siècle, et probablement longtemps auparavant, car il est impossible que les Grecs aient ignoré l'action des oxydes métalliques de plomb ou de zinc sur l'huile de lin. Le *plumbum combustum et oleum*, *le massicot ou le minium et l'huile* de Cornelius Celsus et des autres auteurs romains qui ont écrit sur la médecine, produisaient des effets qui ne peuvent pas avoir été ignorés. Marcellus, qui écrivait sous l'empire de Marc-Aurèle, a donné une singulière recette pour faire de l'huile siccative.

« Oleum vetus quantum mittendum fuerit pro modo specierum supra scriptarum, mittes in ollam novam, et calefacies leni flamma vel potius igne, tunc mittes, sed paulatim et manu inspergens, lythargyrum bene tritum, et assidue spathomela agitabis; postea autem picem brutiam tritam mittes, etc. »

En décrivant la méthode pour peindre sur bois ou sur pierre, Eraclius enseigne que le bois ou la pierre doivent être séchés au soleil ou au feu; après cela on étend de l'huile blanche dessus à deux ou trois reprises différentes; on les prépare ensuite avec la main ou une brosse, en se servant d'un peu d'huile blanche à peindre; lorsqu'ils sont à moitié secs, on les polit avec la main, jusqu'à ce qu'ils soient unis comme une glace. Eraclius ajoute : « Vous pourrez alors peindre dessus avec toute sorte de couleurs détrempées à l'huile : *Tunc vero desuper poteris de omnibus coloribus et cum oleo distemperatis pingere.* » Il n'y a rien de plus clair que cela; et il est évident que l'auteur entend parler de peintures ordinaires ou d'ornementation, puisqu'il parle ensuite de procédés pour marbrer : le tout doit être ensuite verni au soleil.

Théophile, qui promet d'enseigner *tout ce que les Grecs connaissent dans l'art de peindre*, enlève toute espèce de doute sur le sujet de l'emploi de la peinture à l'huile, dans son 26e chapitre. Il s'agit de la préparation des feuilles d'étain; notre auteur continue : « Prenez ensuite les couleurs dont vous voulez vous servir; broyez-les soigneusement à l'huile de lin, sans eau, et faites des mélanges de couleurs pour les figures et les vêtements, comme vous avez fait ci-dessus avec de l'eau, et vous peindrez avec leurs couleurs naturelles, comme il vous plaira, les animaux, les oiseaux et les feuillages. »

Le manuscrit n° 1754, Sloane, *British Museum*, et qui est du XIVe siècle, en parlant *de coloribus illuminatorum sive pictorum*, dit que l'huile peut servir comme véhicule des couleurs pour peindre sur bois et sur plâtre.

Dans le manuscrit de Le Bègue, *Frater Dionysius*, *Johannes de Modena*, Pierre de Saint-Omer, parlent également de l'huile que l'on peut employer avec certaines couleurs, comme le blanc, les verts, les bleus, les noirs, les rouges et les jaunes, pour peindre sur bois ou sur mur.

Jean Le Bègue lui-même, né en 1368, qui finit sa collection relative aux arts en 1431, et qui pouvait être âgé de 42 ans, lorsque, suivant Vasari, le premier tableau fut peint à l'huile par Jean Van-Eyck, donne des recettes pour préparer l'huile à peindre. Voici une recette en vieux langage français : « Si vous voulez appareiller oile pour détremper toutes manières de couleurs, prenez chaux vive, avec autant de céruse comme est l'oile. Puis mettez au soleil et ne le mouvez jusquès à un mois ou plus, car quand plus y sera et mieulx vaudra. Puis le coulez, et gardez bien l'oile, et de cette oile gardée et ainsi préparée, pouvez détremper toutes couleurs ensemble et chacun par soy. »

Le Bègue parle aussi des huiles de lin, de chènevis et de noix, préparées pour peindre : « Si vous voulez rougir tables ou aultres choses, prenez oile de lin, de chanvre ou de noix, et mêlez avec mine ou sinope sur une pierre et sans eau. Puis enluminez à un pincel ce que vous voulez rougir. » (art. 335.)

Le Bègue donne une curieuse recette pour faire une préparation glutineuse, qui pourrait partager les qualités de l'huile, comme véhicule de la couleur. Elle semble avoir été employée par quelques artistes vénitiens pour poser leurs couleurs sur leurs tableaux, à une époque plus rapprochée. « Aqua, in qua semen lini diu, per diem et noctem saltem, steterit, recipit ab ipso semine glutinositatem quæ ipsam facit aptam ad distemperandum colores. » (art. 347.) — « L'eau dans laquelle de la graine de lin a séjourné longtemps, ou au moins pendant un jour et une nuit, reçoit de cette graine une propriété glutineuse qui la rend propre à détremper les couleurs. »

Cennini, qui parle des couleurs à l'huile pour peindre sur mur, dont l'usage était très-répandu de son temps, nous apprend que les Allemands surtout en ont fait un emploi fréquent : *Che l'usano molto i tedeschi.* Il nous donne des recettes pour préparer les huiles, soit au soleil, soit au feu, en faisant réduire de moitié. (Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, cap. 91 et 92.)

Le Rév. M. Bentham a remarqué, sous le titre de *Nova Pictura*, dans les comptes de dépenses annuelles pour la cathédrale d'Ely, en 1335, qu'il y avait plusieurs sommes pour achat de l'huile à peindre. Les faits recueillis par Walpole, Pownall et autres, mettent hors de doute que la peinture à l'huile pour les décorations était connue et pratiquée en Angleterre avant le XIII^{e} siècle. Muratori soutient que l'art de la peinture ne se perdit jamais entièrement dans aucune des provinces qui firent partie de l'empire romain.

Note S

Pallidus, cap 1.

La couleur pâle, *pallidus*, est une couleur non entièrement blanche ou claire, mais inclinant à la couleur d'ombre. *Tab. voc. synonym.*

Théophile emploie cette expression dans un sens approchant de celui de Catulle, qui écrit : *statua inaurata pallidior*, « plus pâle qu'une statue dorée. »

Note T.

Posc, cap. 3.

Le mot *posc* vient du latin *fuscus*, ou du grec φαιός, *sombre* ou *obscur*. Scaliger, dans son Dictionnaire, s'exprime ainsi : « Quasi φωτοσκιά, id est, lucis umbra, a φώσκω, luceo. » Le mélange du vert foncé et du rouge, de manière à faire la couleur d'ombre, pourrait, unie avec la couleur de chair, former une teinte grise graduée sans être froide, calculée pour faire l'ombre ou la demi-teinte, *lucis umbra*.

Dans la langue romaïque, πύξος signifie *morella*, espèce de solanum qui produit une baie noire, propre à donner une couleur épaisse qui sert à teindre et à peindre. C'est le *morello* des Italiens, le *moreau* des Français et le *murrey* des Anglais. Posc et πύξος sont dérivés de la même source.

Dans la *Table des mots synonymes*, on lit : *Morellus est color ex rubeo et nigro factus.* Cette couleur paraît avoir disparu depuis l'introduction de l'indigo.

Note U.

Prasinus, cap. 1.

Le *prasinus* des Grecs était une terre verte : l'étymologie de ce mot est πράσον, *porrum*. Le Catholicon appelle *prasis* ou *prasim* une craie verte ; il appelle *prasius*, *lapis viridis*, une pierre verte. S. Isidore écrit *prasina*, et dit que c'est une argile ou terre verte, que l'on trouve en plusieurs endroits ; la meilleure cependant provient de la Libye *Cyrenea*. La *Libya Cyrenea* est appelée *Pentapolis* par Ptolémée, à cause du nombre des cinq villes qui s'y trouvaient. (*Voc.* AFRICA.)

Le *prasinus* de Théophile paraît avoir été un acétate de cuivre, pour la composition duquel il donne la recette à la fin du premier livre. Théophile mentionne ensuite le *succus* et la couleur verte, *viridis*, qui paraissent être une *terre verte*.

Dans les Mss. Sloane, 1754, on lit le passage suivant : *Viride bonum est quod de Græcia venit. Item aliud viride quod terrestre dicitur, et quod terra sit et de monte Galboe affertur.* C'est une montagne de Syrie, à six milles de *Scythopolis* ou *Bethsan*. Cette dernière espèce de couleur est probablement notre *vert de montagne*.

Le vert grec, *viride græcum*, est un acétate de cuivre que Théophile appelle vert d'Espagne, *viride hispanicum*.

La terre verte était aussi appelée *théodote*. « Theodote, græce-latine, est creta viridis, cujus melior nascitur in Creta Cyrina (Cyrene), et aliter, videlicet in græco *theodoce* dicitur. » (*Tab. voc. synonym.*)

Un autre acétate de cuivre vert, appelé *viride Rothomagense*, vert de Rouen, était fait de la même manière que le *vert salé*, *viride salsum*, de notre auteur ; on se servait seulement de savon pour oindre le cuivre, au lieu de miel et de sel.

Davy dit que les verts trouvés dans les bains de Titus et de Livie sont des oxydes de cuivre (probablement employés à l'état d'acétates de cuivre), et qu'il découvrit trois espèces de vert sur les fragments provenant du tombeau de Caius Cestius ; l'une, tirant sur le vert olive, était une terre verte de Vérone ; l'autre, plus pâle, était un carbonate de cuivre et de craie ; le troisième, un vert de mer, était un cuivre mêlé avec de la fritte bleue (sans doute le *cæruleum* de Pouzzoles, de Vitruve). Les verts qui sont dans le tableau des Noces Aldobrandines sont tous de cuivre : probablement des terres naturellement colorées par le cuivre.

Note V.

Rubeum.

Théophile mentionne le rouge, *rubeum*, plusieurs fois dans son livre ; il en explique l'espèce en disant : *Comburitur ex ochra.*

Note W.

Throni rotundi, cap. 16.

Les Trônes sont représentés par les Grecs byzantins comme des roues de feu entourées d'ailes. Le centre de ces ailes est couvert d'yeux, et l'aspect de cette figure représente un trône royal. (Ms. du Mont-Athos : *Le Guide de la peinture.*)

Dans l'église de Césariani, sur le mont Hymette, la Trinité est représentée dans un tableau peint à fresque. Le Père a la figure d'un vieillard, le Fils celle d'un homme de trente-cinq ans environ, et le Saint-Esprit celle d'une colombe : c'est ainsi que nous avons coutume de voir la représentation de ce grand mystère. Les pieds nus du Père et du Fils sont placés sur un cercle de feu, ayant deux ailes de flammes. C'est de cette dernière manière que les Grecs représentent le chœur des anges, auxquels ils donnent le nom de Trônes. Le cercle ailé et enflammé est comme le trône des pieds divins.

Voici la classification des chœurs des anges, d'après les écrits attribués à saint Denis l'Aréopagite.

1er *Ordre.*	2^{e} *Ordre.*	3^{e} *Ordre.*
Séraphins.	Dominations.	Principautés.
Chérubins.	Vertus.	Archanges.
Trônes.	Puissances.	Anges

Cette division en trois grandes classes, subdivisées

en trois sections, a été admise par les deux Eglises, latine et grecque. Saint Grégoire de Nysse, saint Jean Chrysostome, saint Ignace, saint Jérôme, Origène, le pape saint Grégoire, saint Bernard, Denis le Petit, Jacques de Vorage, Dante et autres, ont traité eux-mêmes de la hiérarchie des esprits célestes.

Note X.

Sellæ equestres et octoforos, cap. 22.

Suétone nous apprend que les *octofori* étaient des litières portées par huit hommes. « Lectica quæ ab octo servis gestatur. » Ce luxe venait des Romains, ou plutôt des Grecs du Bas-Empire. Walpole prétend qu'au temps de la conquête, la peinture n'était pas uniquement consacrée à peindre les églises ou à faire les portraits des grands hommes, mais qu'on s'en servait à divers autres usages, spécialement pour décorer les appartements, les meubles, les écus, etc., des personnes riches et d'un rang distingué.

Comme ce chapitre suit immédiatement celui où il est question de la peinture à l'huile et de la composition du vernis, il est plus que probable, vu la nature du travail, que les selles, etc., étaient peintes avec des couleurs à l'huile, et ensuite vernies.

Sous le règne de Henri II d'Angleterre, de 1154 à 1189, Henri de Blois, archidiacre de Bath et chapelain du roi, se récrie contre le luxe des hommes de guerre de son temps, et il blâme l'ostentation de quelques-uns des barons. « Ils portent des écussons et boucliers dont le champ est si richement doré, qu'ils présentent à l'ennemi plutôt un butin qu'un danger; aussi les rapportent-ils intacts, et, si l'on pouvait s'exprimer ainsi, dans un état vierge. Ils veulent encore que leurs boucliers et leurs selles soient peints, et qu'on y représente des batailles et des combats de chevaux ou tournois, et ils se plaisent à entretenir leur imagination de scènes qu'ils sont impuissants à renouveler. »

Note Y.

Sinopis, cap. 1.

Théophraste nous apprend que la terre de Sinope était tirée de Cappadoce, mais qu'elle était transportée à Sinope pour être vendue. Il nous dit encore « qu'il y avait trois espèces de terres de Sinope : une de couleur rouge foncé; la seconde pâle; la troisième d'une couleur moyenne entre les deux premières, laquelle était appelée espèce pure et simple, parce qu'elle était employée sans aucun mélange, tandis qu'elle pouvait entrer dans le mélange d'autres couleurs. » Il ajoute : « Il y a encore une autre espèce de sinope, faite avec de l'ocre brûlée, invention de Cidias, qui remarqua que l'ocre mise dans le feu et à demi brûlée prenait une couleur rouge. » (Theoph., *Hist. lap.*, cap. 94 et 95.) Sinope devint le nom général de tous les rouges de terre d'ocre, le *miltos* des Grecs, le *rubrica* des Latins.

Le *miltos* de Théophraste n'est certainement pas autre chose que la terre d'ocre rouge, qui se colore par la rouille ou oxyde de fer. Il donne différentes variétés de *miltos*, et dit que la meilleure venait de Cea, particulièrement celle qui se trouvait dans les mines de sanguine, car celles-ci se rencontrent quelquefois dans les mines de fer. Il y avait encore le *miltos* de Lemnos et de Sinope; il provenait de Lemnos et se rencontrait simplement dans la terre.

Le miltos de Lemnos ne doit pas cependant être confondu avec le σφράγις ou *terra sigillata*. Cette dernière espèce de terre était une argile onctueuse, de couleur rouge pâle, que les prêtres seuls pouvaient mêler avec le sang des boucs et des chèvres immolés en sacrifice, et alors *scellée* par eux : *terra sigillata*. C'était la *sanguine de Lemnos*, et non la *terre de Lemnos*, qui était employée par les peintres. Pline confond ces deux substances.

Saumaise fut le premier à découvrir une erreur importante dans les différentes éditions de Pline, et à restituer un passage, à son avis, selon l'intention de l'auteur.

Le passage : *Milton vocant Græci minium, quidam cinnabarin*, « les Grecs appellent le miltos minium, d'autres cinabre, » a été restitué de la manière suivante : (*Rubricam*) *Milton vocant Græci, miniumque cinnabari*. Cette restitution est correcte, et pourrait être assurément attribuée à Pline plutôt que les erreurs, qui appartiennent souvent bien plus à ses commentateurs qu'à l'auteur lui-même.

Saumaise rétablit ainsi le passage entier : « Jam enim Trojanis temporibus rubrica in honore erat, quæ naves ea commendat, alias circa picturas, pigmentaque rarus, milton vocant Græci, miniumque cinnabari. » Le *miltos* se rapporte certainement à *rubrica*. Hill remarque qu'Homère, en parlant des vaisseaux grecs, les appelle νῆας μιλτοπαρῄους, *vaisseaux peints avec le miltos*, et qu'il est impossible qu'ils fussent peints avec le minium ou le cinabre, alors inconnus.

Cette correction d'une erreur qui a existé si longtemps, et qui a été diversement propagée, est certainement importante. Le sinope ou miltos a été employé comme couleur de temps immémorial, et nous avons la preuve que les Egyptiens s'en servaient, ainsi que les Assyriens. Ezéchiel, cap. XXIII, vers 14, parle d'*hommes représentés sur les murailles, de la ressemblance des Chaldéens représentés avec du sinope.*

Quelques-unes des variétés d'hématite ressemblent extérieurement au cinabre minéral. Les ocres jaunes sont des hydrates de fer, les ocres rouges des oxydes de fer; et la couleur devient d'autant plus foncée que la quantité d'oxygène combinée est plus considérable. Le tritoxyde ou *oxyde pourpre* est le plus haut degré d'oxydation. La proportion plus ou moins grande d'argile qui se trouve dans les ocres jaunes ou rouges leur donne une couleur plus ou moins brillante.

Note Z.

Succus, cap. 14.

Le *succus*, en général, est la couleur verte ou suc des plantes, à laquelle on ajoute souvent d'autres couleurs pour obtenir des verts variés. *Tab. voc. syn.* Le *succus* doit être mêlé de vert et de noir pour faire les ombres; les clairs se font en y mélangeant du blanc. Dans la même *Table des mots synonymes*, le *succus* est décrit encore comme une couleur qui ressemble à l'indigo; d'autres disent qu'il est rouge, plus foncé que le vermillon et plus brillant que le sinope, et qu'il est aussi appelé *menesch*. La base de ces couleurs est *succus folium*, un pourpre ou violet. Le *succus sambuci* est une couleur pourpre faite avec les baies du sureau. Théophile nous apprend qu'on peut se servir de cette dernière couleur comme d'indigo ou de *menesch* avec de l'orpiment.

Le passage suivant, d'Eraclius donne le procédé usuel pour fabriquer et employer le *succus*.

« De viridi colore, quomodo fieri possit ad quod volueris depingere.

Sic poteris viride tibi, pictor, habere colorem,
Cum foliis albam morellæ contere cretam;
Hoc in marmorea pariter quoque contere petra,
Usus ad pene liquidum dum fiat utrumque,
Et post hunc succum pincello sume probandum.
Hinc quascumque cupis scripturas conde colores,
Ne cretæ nimium ponas tamen ante caveto. »

(Eraclius, *de Artibus Romanorum*, lib. II, Mss. Le Bègue, à la Biblioth. Nat., à Paris.)

Note Aa.

Veneda.

La couleur *veneda* est une couleur grise, que l'auteur dit être composée de noir avec un peu de blanc

de plomb. Si on se sert de cette couleur pour peindre sur mur, il faut y ajouter un peu de chaux. (*Tab. voc. synonym.*)

C'est la couleur *berectinus* des Lombards, et le *terettina* de Cennini.

Le bleu clair était une des couleurs des factions du cirque. Ces couleurs étaient : le blanc, le bleu clair, le vert et le rouge, auxquelles Domitien ajouta le jaune, ou l'étoffe d'or et de pourpre. Sidoine Apollinaire, à ce sujet, dit : *Micant coloribus, albus cum* VENETO, *virens, rubeusque.*

La couleur *berectinus*, ainsi appelée dans le dialecte lombard, est une couleur entre le blanc et le noir, qui, dans la langue latine, est appelée *elbus* ou *elbidus;* chez les Gaulois, elle est appelée *grisus*. S. Isidore écrit *elbum*. (*Tab. voc. synonym.*)

FIN DES NOTES DU LIVRE PREMIER.

LIBER SECUNDUS.

INCIPIT PROLOGUS

IN LIBRUM SECUNDUM.

In præcedenti libello, frater karissime, sinceræ dilectionis affectu non me piguit tuæ indoli insinuare, quanti honoris quantæque perfectionis sit, otium declinare, et inertiam desidiamque calcare; quamque dulce ac delectabile, diversarum utilitatum exercitiis operam dare, juxta vocem oratoris cujusdam dicentis :

Scire aliquid laus est; culpa est, nil discere velle.

Nec pigritetur quispiam, eum, de quo Salomon ait, *Qui addit scientiam, addit et laborem*, apprehendere; quia, quantus ex eo procedat animæ corporisque profectus, diligens meditator poterit advertere. Nam luce clarius constat, quia, quisquis otio studet ac levitati, fabulis quoque supervacuis operam dat, et scurrilitati, curiositati, potationi, ebrietati, rixæ, pugnæ, homicidio, luxuriæ, furtis, sacrilegiis, perjuriis et cæteris hujusmodi, quæ contraria sunt oculis Dei respicientis super humilem et quietum et operantem in silentio in nomine Domini, et obedientem præcepto B. Pauli apostoli : *Magis autem laboret operando manibus suis, quod bonum est, ut habeat unde tribuat necessitatem patienti.* Hujus imitator ego desiderans fore, apprehendi atrium regiæ (1) Sophiæ, conspicorque cellulam diversorum colorum omnimoda varietate refertam et monstrantem singulorum utilitatem ac naturam. Quo mox inobservato pede ingressus, replevi armariolum cordis mei sufficienter ex omnibus, quæ diligenti experientia sigillatim perscrutatus, cuncta visu manibusque probata satis lucide tuo studio commendavi absque invidia. Verum quoniam hujusmodi picturæ usus perspicax non valet esse, quasi curiosus explorator omnibus modis elaboravi cognoscere, quo artis ingenio et colorum varietas opus decoraret, et lucem diei solisque radios non repelleret. Huic exercitio operam dans vitri naturam comprehendo, ejusque solius usu et varietate id effici posse considero, quod artificium, sicut visum et auditum didici, studio tuo indagare curavi.

(1) Agiæ, *Cod. Lipsiensis.*

LIVRE SECOND.

PROLOGUE

DU LIVRE SECOND.

Dans le livre précédent, très-cher frère, guidé par le sentiment d'une affection sincère, je me suis efforcé de vous prouver combien il était honorable et parfait d'éviter l'oisiveté et de dompter la paresse et l'indolence; combien il est doux et agréable de se livrer à l'exercice des arts utiles, selon ce mot d'un auteur :

« Savoir quelque chose est digne d'éloges; c'est une faute de ne vouloir rien apprendre. »

Que personne ne tarde à imiter celui dont Salomon a dit : *qui augmente sa science, augmente son travail*, parce que quiconque y réfléchira attentivement, reconnaîtra promptement quels avantages il en résulte pour l'esprit et pour le corps.

Il est évident, en effet, que celui qui s'adonne à l'oisiveté et à la légèreté, s'abandonne bien vite à des fables vaines, à des futilités, à la curiosité, à la boisson, à l'ivrognerie, aux rixes, aux violences, à l'homicide, à la luxure, au vol, au sacrilége, aux parjures et à d'autres crimes que Dieu a en horreur. Dieu se plaît à regarder l'homme humble et pacifique, travaillant en silence, au nom du Seigneur, et obéissant au précepte de l'apôtre saint Paul : *Mais qu'il travaille plutôt de ses mains, ce qui est convenable, afin qu'il ait de quoi soulager la misère de celui qui souffre.*

Désirant suivre ce précepte, je me suis approché du séjour de la sainte Sagesse, et je contemple son sanctuaire orné de couleurs variées à l'infini, et présentant la nature et l'utilité particulière de chaque objet. Dès que j'y suis entré, en silence, j'ai rempli mon cœur et ma mémoire de toutes ces choses; je les ai examinées l'une après l'autre avec une vive attention, et après m'en être rendu compte avec mes yeux et mes mains, je les ai exposées à votre étude, aussi clairement qu'il m'a été possible et sans jalousie. Mais comme l'usage de cette peinture ne peut se découvrir au premier coup d'œil, je me suis efforcé de connaître, comme un explorateur curieux, par tous les moyens, par quel artifice ingénieux la variété des couleurs faisait l'ornement d'un travail sans repousser la lumière du jour et les rayons du soleil. En m'appliquant à cet exercice, je fais connaître la nature du verre, et je montre que cet effet est obtenu par l'emploi et la variété du verre seul. Cet art, tel que je l'ai appris par mes observations et mes souvenirs, je me suis efforcé de le proposer à votre étude d'une manière approfondie.

LIVRE SECOND.

CHAPITRE Iᵉʳ.

De la construction du four pour faire le verre.

Si vous avez l'intention de faire du verre, commencez par couper du bois de hêtre en grande quantité, et faites-le sécher. Brûlez-le ensuite dans un endroit propre, et recueillez-en la cendre soigneusement, évitant d'y mêler la moindre parcelle de terre. Après cela, construisez un four en pierre et en argile de 15 pieds de long, sur 10 pieds de large, de la manière suivante :

Posez d'abord le fondement de chaque côté dans le sens de la longueur, de l'épaisseur d'un pied ; vous ferez au milieu un foyer solide et bien uni avec des pierres et de l'argile. Vous diviserez ce foyer en trois parties égales, de façon qu'il y ait deux parties d'un côté et la troisième d'un autre côté, la division ayant lieu par un mur placé dans le sens de la largeur. Ensuite à chaque extrémité de la largeur pratiquez une ouverture, destinée à donner passage au bois et au feu. Puis bâtissez un mur tout autour jusqu'à la largeur de quatre pieds ; établissez de nouveau un foyer solide et uni partout, et laissez le mur de séparation s'élever un peu au-dessus. Après quoi, pratiquez dans l'espace le plus étendu quatre ouvertures dans l'un des murs longitudinaux et quatre dans l'autre, au milieu du foyer, par lesquels on placera les vases destinés à l'opération, et deux autres trous au milieu, par lesquels la flamme pourra monter. Elevez un mur tout autour ; faites deux fenêtres carrées d'une palme en longueur et en largeur, une de chaque côté, vis-à-vis des ouvertures, par lesquelles on placera et on ôtera les vases avec les objets placés dedans. Pratiquez aussi, dans l'espace le moins étendu, une ouverture au milieu du foyer, auprès du mur de séparation, et une fenêtre de la dimension d'une palme, auprès du mur extérieur de devant, par laquelle on puisse mettre et prendre ce qui est nécessaire à l'œuvre. Après que vous aurez ainsi disposé les choses, établissez à l'intérieur, avec le mur extérieur, une espèce de voûte de four, de la hauteur d'un peu plus d'un demi-pied à l'intérieur, de manière à faire par-dessus un foyer uni partout, entouré d'un bord de trois doigts de hauteur, afin que les objets ou ustensiles qu'on y placera ne puissent pas tomber. Ce four s'appelle *fourneau de travail.*

INCIPIT LIBER SECUNDUS.

CAPUT I.

De constructione furni ad operandum vitrum.

Si sederit in animo ut vitrum componas, primum incide ligna faginea multa et exsicca ea. Deinde combure ea pariter in loco mundo, et cineres diligenter colligens, cave ne quicquam terræ commisceas. Postmodum compone furnum ex lapidibus et argilla, longitudine pedum XV et latitudine X, in hunc modum :

Primum pone fundamentum in utroque longitudinis latere spissitudine unius pedis, faciens larem in medio firmam et æqualem, lapidibus et argilla, dividens eum inter tres partes æquales, ut duæ per se sint, et tertia per se divisa, muro in latitudine posito. Deinde fac foramen in utraque fronte latitudinis, per quod possint ligna et ignis imponi, et ædificans murum in circuitu usque ad latitudinem quatuor pedum, fac iterum larem firmam et æqualem per omnia, et sine murum divisionis aliquantulum ascendere. Post quæ fac in majori spatio quatuor foramina in uno latere longitudinis, et quatuor in altero per medium laris, in quibus ponantur vasa operis, duoque foramina in medio, per quæ flamma possit ascendere, et ædificans murum in circuitu, fac duas fenestras quadras in longitudine et latitudine unius palmæ, in utroque latere contra foramina unam, per quas vasa imponantur et ejiciantur cum his quæ in illis mittuntur. Fac etiam in minori spatio foramen per medium laris juxta parietem medium, et fenestram ad mensuram palmi juxta parietem frontis exteriorem, per quam possit imponi et assumi quod necessarium est operi. Postquam hæc ita ordinaveris, fac partem interiorem cum muro exteriori in similitudinem fornicis arcuari, interius altitudine modice amplius dimidii pedis, ita ut superius larem facias æqualem per omnia, cum labro altitudine trium digitorum in circuitu posito, ut quicquid operis vel utensiliorum superponitur non possit cadere. Iste furnus dicitur clibanus operis.

CHAP. II.

Du fourneau de refroidissement.

Faites encore un autre fourneau de 10 pieds de long, sur 8 pieds de large, et 4 pieds de haut. Vous pratiquerez sur l'une des faces une ouverture pour mettre le bois et le feu, et sur l'un des côtés une fenêtre d'un pied pour introduire et retirer les choses nécessaires. A l'intérieur, vous ferez un foyer solide et uni. Ce four s'appelle *fourneau de refroidissement.*

CAPUT II.

De furno refrigerii.

Fac et alium furnum, longitudine X pedum et latitudine VIII, altitudine vero IV. Hinc facies in una fronte foramen ad imponenda ligna et ignem, et, in latere uno, fenestram unius pedis ad imponendum et ejiciendum quod necessarium fuerit, et larem interius firmam et æqualem. Iste furnus dicitur clibanus refrigerii.

CHAP. III.

Du four de dilatation et des instruments de travail.

Vous ferez aussi un troisième fourneau

CAPUT III.

De furno dilatandi et utensiliis operis.

Facies etiam furnum tertium longitudine

pedum sex, latitudine quatuor, altitudine trium, et foramen fenestramque et larem sicut superius. Hic furnus dicitur clibanus dilatandi et æquandi; utensilia vero ad hoc opus necessaria sunt fistula ferrea longitudine duarum ulnarum, grossitudine pollicis unius, forcipes duo in una parte ferri percussi, trullæ ferreæ duæ atque alia lignea et ferrea, quæ volueris.

de 6 pieds de long, sur 4 de large et 3 de haut: l'ouverture, la fenêtre et le foyer, comme ci-dessus. Ce fourneau s'appelle *fourneau de dilatation et de nivellement.* Les instruments ou outils nécessaires pour ce travail sont un tube de fer, long de deux aunes, de la grosseur du pouce; deux tenailles de fer battu à l'une des extrémités; deux cuillers de fer; et d'autres outils en bois et en fer, à votre disposition.

CAPUT IV.

De commixtione cinerum et sabuli.

His ita compositis, accipe ligna faginea omnino in fumo exsiccata, et accende ignem copiosum in majori furno ex utraque parte. Deinde tollens duas partes cinerum de quibus supra diximus, et tertiam sabuli diligenter de terra et lapidibus purgati, quod de aqua tuleris, commisce in loco mundo. Cumque diu et bene commixta fuerint, levans cum trulla ferrea pone in minori parte furni super larem superiorem ut coquantur, et cum cœperint calefieri, statim eadem trulla move, ne forte liquefiant a calore ignis et conglomerentur; sicque facies per spatium unius noctis et diei.

CHAP. IV.

Du mélange des cendres et du sable.

Tout étant disposé de cette sorte, prenez le bois de hêtre complétement desséché à la fumée, et allumez un grand feu dans le grand fourneau, de chaque côté. Prenez ensuite deux parties des cendres ci-dessus indiquées, et une troisième de sable de rivière soigneusement nettoyé de façon qu'il n'y ait ni terre ni pierres, que vous mêlerez ensemble. Lorsqu'ils auront été longtemps et bien mêlés, vous les prendrez avec une cuiller de fer que vous placerez dans le plus petit compartiment du fourneau, sur le foyer supérieur, afin de les faire cuire. Lorsque le mélange commencera à s'échauffer, remuez-le aussitôt avec la cuiller de fer, de peur qu'il ne se fonde à la chaleur du feu et ne se forme en amas; vous ferez cela pendant l'espace d'un jour et d'une nuit.

CAPUT V.

De vasis operis et de coquendo vitro albo.

In quo spatio accipe lutum album, ex quo componuntur ollæ, et exsiccans tere diligenter, et infusa aqua, macera cum ligno fortiter, et compone vasa tua, quæ sint superius lata, inferius vero stricta, habentia circa ora labium parvum interius recurvum. Quæ cum sicca fuerint, accipe cum forcipe ponens ea in foramine furni candentis ad hoc aptata, et levans cum trulla cineres coctos sabulo mixtos, imple omnia vasa vespere, et per totam noctem adde ligna sicca, ut vitrum ex cineribus et sabulo pleniter liquefactum coquatur.

CHAP. V.

Des vases de travail et de la cuisson du verre blanc.

Durant ce temps prenez de la terre blanche qui sert à faire des vases; quand elle sera sèche, broyez-la soigneusement. Versez de l'eau dessus, macérez fortement avec un morceau de bois. Faites-en les vases dont vous avez besoin, larges en haut, étroits en bas, ayant à l'ouverture un petit rebord recourbé en dedans. Lorsque le tout sera sec, prenez avec des tenailles destinées à cet usage et placez dans l'ouverture du fourneau ardent. Soulevez avec une cuiller les cendres cuites mêlées de sable, remplissez tous les vases le soir, et durant toute la nuit ajoutez du bois sec, de manière que le verre, composé des cendres et du sable, se liquéfie et cuise entièrement.

CAPUT VI.

Quomodo operentur vitreæ tabulæ.

Mane autem hora prima accipe fistulam ferream, et si tabulas facere volueris vitreas, pone summitatem ejus in vas unum, vitro plenum; cui cum adhæserit, volve ipsam fistulam in manu tua donec conglomeretur circa eam, quantum volueris; moxque ejiciens appone ori tuo et suffla modicum, statimque removens ab ore tene juxta maxillam, ne forte, si retraxeris anhelitum, trahas flammam in os tuum. Habeas quoque lapidem æqualem ante fenestram super quem modice percuties ipsum candens vitrum, ut æqualiter ex omni parte pendeat, et statim cum festinatione crebro sufflans, totiens ab ore remove. Cumque videris illud quasi vesicam longam, adhibe summitatem

CHAP. VI.

Comment on fait des feuilles de verre.

Le lendemain matin, à la première heure du jour, prenez un tube de fer, et si vous voulez faire des feuilles de verre, mettez-en l'extrémité dans un des vases, rempli de verre. Lorsqu'elle y sera plongée, tournez le tube dans votre main, jusqu'à ce que le verre y soit aggloméré en aussi grande quantité que vous voudrez. Retirez-le promptement, approchez-en l'autre extrémité de votre bouche et soufflez un peu; éloignez-le aussitôt de votre bouche et gardez-le auprès de votre joue, de peur qu'en respirant vous n'attiriez la flamme dans votre bouche. Ayez aussi une pierre unie devant la fenêtre (du fourneau), sur laquelle vous frapperez à petits coups le verre lui-même, pendant qu'il est

chaud, afin qu'il ait un volume égal dans toutes les parties; soufflez aussitôt fréquemment et en hâte, en ayant soin d'éloigner à chaque fois le tube de votre bouche. Lorsque vous verrez le verre en forme de vessie allongée, approchez-en l'extrémité de la flamme, et dès qu'il se sera ramolli, vous apercevrez une ouverture; alors, prenez un bois destiné à cet usage et faites une ouverture large au milieu. Joignez-en ensuite les bords, à savoir la partie supérieure à la partie inférieure, de manière que l'ouverture paraisse de chaque côté de la réunion. Aussitôt, avec un bois humide, touchez le verre près du tube; secouez un peu, et il se détachera. Chauffez sur-le-champ le tube lui-même dans la flamme du fourneau, jusqu'à ce que le verre qui y est attaché soit liquéfié, et posez vite sur les deux bords unis du verre, et il adhérera. Levez aussitôt et mettez dans la flamme du fourneau, jusqu'à ce que se fonde l'ouverture d'où vous avez détaché d'abord le tube; prenez un morceau de bois rond, et dilatez cette ouverture, comme la première. Rapprochez les bords du milieu et détachez du tube avec un bois mouillé; donnez à un aide, qui mettra un morceau de bois dans l'ouverture et portera au fourneau de refroidissement, médiocrement chauffé. Le verre de ce genre est pur et blanc. De la même manière et dans le même temps vous travaillerez d'autres feuilles de verre, jusqu'à ce que les vases soient épuisés.

ejus ad flammam, et statim liquefacto apparebit foramen, acceptoque ligno ad hoc opus apto, fac foramen amplum sicut est in medio. Deinde conjunge oram ipsius, superiorem videlicet partem ad inferiorem, ita ut ex utraque parte conjunctionis foramen appareat. Statimque cum humido ligno continge ipsum vitrum juxta fistulam, et excute modicum, et separabitur. Mox etiam calefac ipsam fistulam in flamma fornacis, donec liquefiat vitrum quod ei jungitur, et cum festinatione pone super oras duas vitri conjunctas et adhærebit. Quod continuo elevans mitte in flamma fornacis donec liquefiat foramen unde prius fistulam separasti, et accepto ligno rotundo dilata illud sicut alterum, et complicans oram ejus in medio separansque a fistula cum ligno humido, da puero, qui inducto ligno per foramen ejus portabit in furnum refrigerii, qui mediocriter calefactus sit. Hoc genus vitri purum est et album. Eodem modo atque eodem tempore operare similes partes vitri, donec vasa exhaurias.

CHAP. VII.

Du verre jaune.

Si vous voyez le verre de l'un des vases se changer en jaune de safran, laissez-le cuire jusqu'à la troisième heure, et vous aurez un jaune léger. Vous en ferez des feuilles de la manière indiquée ci-dessus, autant que vous en voudrez. Si vous laissez cuire jusqu'à la sixième heure, vous aurez alors un jaune rougeâtre. Vous pourrez encore en faire autant de feuilles qu'il vous plaira.

CAPUT VII.

De croceo vitro.

Quod si videris vas aliquod in croceum colorem mutari, sine illud coqui usque ad horam tertiam, et habebis croceum leve, et operare inde quantum volueris ordine quo supra. Si autem vis, permitte coqui usque ad horam sextam, et habebis croceum rubicundum; fac etiam inde quod libuerit.

CHAP. VIII.

Du verre pourpre.

Si vous vous apercevez que le verre des vases tourne vers un ton fauve, semblable à la couleur de chair, employez ce verre pour faire les couleurs de chair. Lorsque vous en aurez ôté ce que vous aurez voulu, cuisez le reste pendant deux heures, à savoir depuis la première heure jusqu'à la troisième, et vous aurez un pourpre léger. Si vous continuez à cuire jusqu'à la sixième heure, vous aurez un pourpre rouge et parfait.

CAPUT VIII.

De purpureo vitro.

Si vero perspexeris quod se forte vas aliquod in fulvum colorem convertat, qui carni similis est, hoc vitrum pro membrana habeto, et auferens inde quantum volueris, reliquum coque per duas horas, videlicet a prima usque ad tertiam, et habebis purpuream levem, et rursum coctum a tertia usque ad sextam, erit purpura rufa atque perfecta.

CHAP. IX.

De la dilatation des feuilles de verre.

Lorsque vous aurez fait autant de feuilles de verre de ces couleurs que vous pourrez et que le verre se sera refroidi dans le four, exposez tout le produit de votre travail, et faites allumer un grand feu dans le fourneau où il doit se dilater et se niveler. Lorsqu'il est ardent, prenez un fer chaud, fendez un morceau de verre, placez-le sur le foyer du fourneau ardent, et lorsqu'il aura commencé à se ramollir, prenez une tenaille de fer et un morceau de bois uni, vous ouvri-

CAPUT IX.

De dilatandis vitreis tabulis.

Cum autem ex his coloribus operatus fueris quantum potueris, et vitrum in furno refrigeratum fuerit, expone universum opus tuum, et fac ignem copiosum accendi in furno in quo debet dilatari et æquari. Quo candente accipe ferrum calidum, et findens unam partem vitri, pone super larem candentis furni, et cum cœperit molliri, tolle forcipem ferreum et lignum æquale, aperiensque in ea parte qua fissum est, dilatabis et cum forcipe secundum libitum æqua-

bis. Cumque omnino æquatum fuerit, mox ejiciens inde mitte in furnum refrigerii modice calefactum, sic ut non jaceat, sed stet ad parietem ejus tabula, juxta quam statues et aliam pari modo æquatam, ac tertiam et reliquas omnes. Quæ cum frigidæ fuerint, utere eis in componendis fenestris findendo particulatim qualiter volueris.

rez le verre à l'endroit où il a été fendu, vous le dilaterez, et avec les tenailles vous le rendrez égal autant que vous le voudrez. Lorsqu'il sera partout égal, vous le tirerez et le mettrez dans le fourneau de refroidissement médiocrement chauffé, de manière qu'il ne soit pas étendu, mais que la feuille soit appuyée sur la paroi ; auprès de celle-ci vous en placerez une seconde, rendue égale par le même procédé, puis une troisième, et les autres de la même façon. Lorsque ces feuilles de verre seront refroidies, vous vous en servirez pour composer des fenêtres, en les coupant en morceaux, comme vous le jugerez à propos.

CAPUT X.

Quomodo fiant vasa de vitro.

Vasa vero facturus compone vitrum ordine quo supra, et cum sufflaveris secundum quantitatem quam volueris, non facies foramen in fundo sicut superius, sed integrum ita separabis a fistula cum ligno aquæ intincto, quam fistulam mox calefactam adhærere facies in ipso fundo. Elevans vero vas, calefacies in flamma, et cum ligno rotundo dilatabis foramen illud unde fistulam (1) secundum libitus tuos, amplificabisque circa fistulam fundum ut inferius cavum sit. Quod si volueris ansas in eo facere, quibus possit pendere, accipe gracile ferrum, et mittens illud summotenus in vas vitri, cum ei modicum adhæserit, auferens pone super vas, in quo loco placuerit, et cum adhæserit, calefacies ut firmiter hæreat. Fac ex his ansis quod velis, interim tenens vas juxta flammam ut calidum sit nec tamen liquescat. Aufer etiam modicum vitri a furno ita ut filum post se trahat, et adponens vasi in quo loco volueris, circumvolve juxta flammam ut adhæreat. Quo facto secundum consuetudinem amovebis fistulam, mittens vas in furnum refrigerii ; atque hoc modo operaberis quantum velis.

CHAP. X.

Manière de faire les vases de verre.

Pour faire des vases, composez le verre en la manière ci-dessus. Lorsque vous aurez soufflé la quantité de verre qui vous plaira, vous ne ferez pas d'ouverture au fond, comme il a été dit plus haut, mais vous le détacherez du tube avec le bois mouillé; vous ferez adhérer au fond lui-même le tube que vous aurez fait chauffer. Après avoir élevé le vase, vous le ferez chauffer à la flamme, et avec un morceau de bois rond vous dilaterez l'ouverture à l'endroit d'où vous avez détaché le tube, suivant votre désir, et vous agrandirez le fond autour du tube, de manière qu'il soit creux à la partie inférieure. Si vous voulez lui donner des anses, à l'aide desquelles il puisse être suspendu, prenez un morceau de fer mince, mettez-le jusqu'au bout dans le vase de verre fondu ; lorsqu'il aura du verre adhérent, retirez-le, posez-le sur le vase, à l'endroit que vous voudrez, et lorsqu'il adhérera, vous chaufferez, afin que l'adhésion soit solide. Faites ainsi autant d'anses qu'il vous plaira, mais pendant ce temps-là tenez le vase auprès de la flamme, de manière à ce qu'il reste chaud sans se fondre. Otez aussi du fourneau un peu de verre, de manière à ce qu'il produise un fil, mettez-le sur le vase à l'endroit que vous voudrez, et enroulez-le auprès de la flamme, afin qu'il adhère. Cela étant fait, selon la coutume, vous enlèverez le tube et vous mettrez le vase dans le fourneau de refroidissement. Vous opérerez ainsi tant qu'il vous plaira.

CAPUT XI.

De ampullis cum longo collo.

Quod si volueris ampullas cum longo collo facere, sic age. Cum sufflaveris calidum vitrum quasi vesicam magnam, obstrue foramen fistulæ pollice tuo, ne forte ventus exeat, vibrans ipsam fistulam cum vitro, quod ei appendet, ultra caput tuum, eo modo quasi velis eam projicere, et mox extenso collo ejus in longum, elevata manu tua in altum, sine fistulam cum vase inferius dependere, ut collum non curvetur, et sic separans cum humido ligno mitte in furnum refrigerii.

CHAP. XI.

Des fioles à long col.

Si vous voulez faire des fioles à long col, opérez de la manière suivante. Lorsque vous aurez soufflé le verre chaud en forme de grande vessie, fermez l'ouverture du tube avec votre pouce, de peur que l'air ne s'échappe. Agitez le tube avec le verre qui y est suspendu, au-dessus de votre tête, comme si vous vouliez le jeter. Vous étendrez aussitôt le col en longueur; levez alors votre main en haut et laissez le tube avec le vase suspendu au-dessous, afin que le col ne se courbe pas. Vous séparerez alors avec le bois mouillé, et vous mettrez dans le fourneau de refroidissement.

CAPUT XII.

De diversis vitri coloribus non translucidis.

Inveniuntur in antiquis ædificiis pagano-

(1) Separasti, *C. Guelpher.*

CHAP. XII.

Des différentes couleurs du verre non transparentes.

Dans les antiques édifices des païens et

dans les mosaïques, on trouve diverses espèces de verre, à savoir, blanc, noir, vert, jaune, bleu, rouge, pourpre; il n'est pas transparent, mais épais comme du marbre. Ces fragments de verre ont la forme de petites pierres carrées, dont on fait des incrustations ou pierres précieuses artificielles, dans l'or, l'argent et le cuivre, et dont nous parlerons suffisamment en son lieu. On trouve également différents vases des mêmes couleurs, qui sont recueillis par les Français, très-habiles dans ce genre de travail; ils fondent, à la vérité, eux-mêmes le bleu dans leurs fourneaux, en y ajoutant un peu de verre clair et blanc, et ils font des feuilles de verre bleu précieuses et fort utiles dans la décoration des fenêtres Ils opèrent semblablement avec le pourpre et le vert.

rum in musivo opere diversa genera vitri; videlicet album, nigrum, viride, croceum, saphireum, rubicundum, purpureum, et non est perspicax, sed densum in modum marmoris, et sunt quasi lapidi (1) quadri, ex quibus fiunt electra in auro, argento et cupro, de quibus in suo loco sufficienter dicemus. Inveniuntur etiam vascula diversa eorumdem colorum, quæ colligunt Franci in hoc opere peritissimi, et saphireum quidem fundunt in furnis suis, addentes ei modicum vitri clari et albi, et faciunt tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestris. Faciunt etiam ex purpura et viridi similiter.

CHAP. XIII.

Des coupes de verre que les Grecs ornent d'or et d'argent.

Avec ces mêmes pierres bleues, les Grecs font des coupes à boire précieuses, qu'ils ornent d'or de la manière suivante. Ils prennent une feuille d'or, dont nous avons parlé ci-dessus; ils en forment des figures d'hommes, d'oiseaux, d'autres animaux, ou de feuilles, et ils les posent à l'eau sur la coupe, à l'endroit qui leur convient; cette feuille doit être un peu épaisse. Ils prennent ensuite du verre très-clair, comme du cristal, qu'ils composent eux-mêmes, et qui se fond rapidement à la chaleur du feu; ils le broient soigneusement sur une pierre de porphyre avec de l'eau; ils en posent très-légèrement partout sur la feuille d'or avec un pinceau; lorsque cela est sec, ils mettent le tout dans le fourneau où l'on fait cuire le verre peint d'une fenêtre, dont nous parlerons ci-dessous; ils allument le feu et l'entretiennent avec du bois de hêtre séché à la fumée. Lorsqu'ils voient la flamme envelopper la coupe, et que celle-ci commence à prendre une légère rougeur, ils retirent aussitôt le bois, ferment le fourneau jusqu'à ce qu'il se soit refroidi de lui-même. Par ce procédé, l'or adhère de manière à ne pouvoir être jamais enlevé.

CAPUT XIII.

De vitreis cyphis, quos Græci auro et argento decorant.

Græci vero faciunt ex eisdem saphireis lapidibus pretiosos cyphos ad (2) potandum, decorantes eos auro hoc modo. Accipientes auri petulam, de qua superius diximus, formant ex ea effigies hominum, aut avium, aut bestiarum, vel foliorum, et ponunt eas cum aqua super cyphum in quocumque loco voluerint; et hæc petula debet aliquantulum spissior esse. Deinde accipiunt vitrum clarissimum, velut crystallum, quod ipsi componunt, quodque mox, ut senserit calorem ignis, solvitur, et terunt diligenter super lapidem porphiriticum cum aqua, ponentes cum pincello tenuissime super petulam per omnia, et cum siccatum fuerit, mittunt in furnum, in quo fenestræ vitrum pictum coquitur, de quo postea dicemus, supponentes ignem et ligna faginea in fumo omnia siccata. Cumque viderint flammam cyphum tandiu pertransire donec modicum ruborem trahat, statim ejicientes ligna, obstruunt furnum, donec per se frigescat, et aurum nunquam separabitur.

CHAP. XIV.

Même sujet.

Ils ont encore un autre procédé. Ils prennent de l'or moulu dans un moulin, dont on se sert pour orner les livres. Ils l'étendent d'eau (ils font de même pour l'argent) et ils en tracent des cercles, et dans ces cercles des images, des animaux, des oiseaux, d'un travail varié; ils recouvrent ensuite ces figures avec le verre très-clair, dont nous avons parlé plus haut; après cela ils prennent du verre blanc, rouge ou vert, dont on se sert pour les incrustations ou pour les pierres précieuses artificielles; ils broient soigneusement chaque espèce avec de l'eau sur une pierre de porphyre, et ils s'en servent pour peindre des fleurs et des fleurons

CAPUT XIV.

Item unde supra.

Faciunt et alio modo, accipientes aurum in molendino molitum, cujus usus est in libris, temperant aqua, et argentum similiter, facientes inde circulos et in eis imagines, sive bestias, aut aves, opere variato, et liniunt hæc vitro lucidissimo, de quo supra diximus. Deinde accipientes vitrum album et rubicundum ac viride, quorum usus est in electris, terunt super lapidem porphiriticum unumquodque per se diligenter cum aqua, et inde pingunt flosculos et nodos, aliaque minuta, quæ voluerint, opere vario inter circulos, et limbum circa oram; et hoc mediocriter spissum, coquentes in furno ordine quo supra. Faciunt quoque cyphos

(1) *In codice Guelph.* lapilli.
(2) Portandum, *vitiose in MS. Harl.; in cæteris ut supra.*

ex purpura sive levi saphiro, et fialas mediocriter extento collo circumdantes filis ex albo vitro factis, ex eodem ansas imponentes. Ex aliis etiam coloribus variant diversa opera sua pro libitu suo.

et autres petits ornements délicats qu'ils veulent, d'un travail varié, entre les cercles et la bordure autour de l'ouverture. Cette dernière peinture est légère; on la cuit par le procédé ci-dessus. Ils font aussi des coupes de verre pourpre ou de bleu clair, et des fioles à col médiocrement allongé, qu'ils entourent de fils de verre blanc, et auxquels ils donnent des anses en verre de même couleur. Ils varient leur travail à leur gré avec d'autres couleurs.

CAPUT XV.

De vitro Græco, quod musivum opus decorat.

Vitreas etiam tabulas faciunt opere fenestrario ex albo vitro lucido, spissas ad mensuram unius digiti, findentes eas calido ferro per quadras particulas minutas, et cooperientes eas in uno latere auri petula, superliniunt vitrum lucidissimum tritum ut supra. Hujusmodi vitrum interpositum musivum opus omnino decorat.

CHAP. XV.

Du verre grec qui orne la mosaïque.

On fait aussi des feuilles de verre, par le même procédé que les feuilles de verre pour fenêtres, avec du verre blanc clair, épaisses d'un doigt. On les coupe avec un fer chaud en petits morceaux carrés, on les recouvre d'un côté avec une feuille d'or, par-dessus laquelle on étend du verre très-clair pilé, comme il a été dit plus haut. Cette espèce de verre doublé décore très-bien la mosaïque.

CAPUT XVI.

De vasis fictilibus diverso colore vitri pictis.

Scutellas quoque fictiles et naviculas faciunt, aliaque vasa fictilia, pingentes ea hoc modo. Accipiunt omnium genera colorum, terentes ea singillatim cum aqua, et ad unumquemque colorem miscentes ejusdem coloris vitrum per se minutissime tritum cum aqua, quintam partem, inde pingunt circulos sive arcus vel quadrangulos, et in eis bestias, aut aves, sive folia vel aliud quodcumque voluerint. Postquam vero ipsa vasa tali modo depicta fuerint, mittunt ea in furnum fenestrarum, adhibentes inferius ignem atque ligna faginea sicca, donec a flammis circumdata candescant, sicque extractis lignis furnum obstruunt. Possunt etiam eadem vasa per loca decorati auri petula, sive molito auro vel argento, modo quo supra, si voluerint.

CHAP. XVI.

Des vases d'argile peints de différentes couleurs de verre.

Ils font encore de petits bassins et autres vases en terre cuite, qu'ils peignent de la manière suivante. Ils prennent toute espèce de couleurs, qu'ils broient soigneusement à part avec de l'eau. Avec chaque couleur ils mélangent du verre de même couleur soigneusement broyé à l'eau et séparément, pour la cinquième partie; ils s'en servent ensuite pour peindre des cercles, des arcs, des carrés, dans lesquels ils représentent des animaux, des oiseaux, des feuillages, ou toute autre chose. Après que ces vases ont été peints de cette manière, ils les mettent dans le fourneau destiné au verre des fenêtres. Par-dessous ils allument du feu avec du bois de hêtre sec, jusqu'à ce que la flamme les environne et les chauffe jusqu'au blanc. Alors ils ôtent le bois et ferment le fourneau. Ils peuvent aussi décorer par endroits les mêmes vases avec une feuille d'or, ou avec de l'or ou de l'argent moulu, de la manière ci-dessus indiquée.

CAPUT XVII.

De componendis fenestris.

Cum volueris fenestras componere vitreas, primum fac tibi tabulam ligneam æqualem tantæ latitudinis et longitudinis, ut possis uniuscujusque fenestræ duas partes in ea operari, et accipiens cretam atque radens cum cultello per totam tabulam, asperge desuper aquam per omnia, et frica cum panno per totum. Cumque siccata fuerit, accipe mensuram unius partis in fenestra longitudinem et latitudinem, pingens eam in tabula regula et circino cum plumbo vel stagno, et si vis limbum in ea habere, pertrahe cum latitudine qua tibi placuerit, et opere quo volueris. Quo facto pertrahe imagines quot volueris in primis plumbo vel stagno, sicque rubeo colore sive nigro, faciens omnes tractus studiose, quia necessarium erit, cum vitrum pinxeris, ut secundum tabulam con-

CHAP. XVII.

Manière de composer les fenêtres.

Lorsque vous voudrez faire des fenêtres de verre, ayez d'abord une table de bois bien égale, d'une longueur et largeur suffisantes pour que vous puissiez y travailler deux parties de chaque fenêtre. Prenez de la craie que vous raclerez avec un couteau sur toute la table, versez de l'eau par-dessus, et frottez partout avec un linge. Lorsqu'elle sera sèche, prenez la mesure d'une partie de la fenêtre, en longueur et en largeur; vous la représenterez sur la table avec un compas et une règle, en marquant avec du plomb ou de l'étain; et si vous voulez lui donner une bordure, tracez-la de la grandeur que vous voudrez, et indiquez les ornements que vous jugerez convenables. Après cela, dessinez les figures que vous voudrez d'abord avec du plomb ou de l'étain, et ensuite

avec du rouge ou du noir, ayant soin de bien faire tous les traits, parce qu'il sera nécessaire, lorsque vous peindrez le verre, d'unir les ombres et les lumières, d'après la table. Vous disposerez ensuite les vêtements variés; notez la couleur de chacun à sa place; et pour tout ce que vous voudrez peindre, vous en indiquerez la couleur avec une lettre. Après cela, prenez un vase de plomb et mettez-y de la craie broyée à l'eau; faites-vous deux ou trois pinceaux de poil, à savoir de queue de martre, ou de petit-gris, ou d'écureuil, ou de chat, ou de crinière d'âne. Prenez un morceau de verre du genre que vous voudrez, plus grand de toutes parts que l'endroit où il doit être placé; mettez-le à plat sur cet espace; et suivant les traits que vous apercevrez sur la table à travers le verre, tracez sur le verre avec la craie des traits extérieurs seulement. Si le verre est trop épais pour que l'on puisse voir au travers les traits marqués sur la table, prenez un morceau de verre blanc, et indiquez les traits dessus; lorsqu'il sera sec, mettez le verre épais sur le verre blanc, élevez-le au jour, et tracez les traits comme vous les verrez. De la même manière, vous indiquerez toutes les espèces de verre pour la figure, les vêtements, les mains, les pieds, la bordure et tous les endroits où vous voudrez qu'il y ait des couleurs.

jungas umbra et lumina. Deinde disponens varietates vestimentorum, nota uniuscujusque colorem in suo loco; et aliud quodcumque pingere volueris una littera colorem signabis. Post hæc accipe vasculum plumbeum, et in eo mitte cretam cum aqua tritam, fac tibi pincellos duos vel tres ex pilo, videlicet ex cauda mardi, sive grisii, vel spirioli, aut catti, sive de coma asini; et accipe unam partem vitri cujuscumque generis volueris, quæ ex omni parte major sit loco in quo ponenda est, adhibens eam campo ipsius loci, et sicut consideraveris tractus in tabula per medium vitrum, ità pertrahe cum creta super vitrum exteriores tractus tantum. Et si vitrum illud densum fuerit, sic ut non possis perspicere tractus qui sunt in tabula, accipiens album vitrum pertrahe super eum, atque cum siccum fuerit pone densum vitrum super album elevans contra lucem, et sicut perspexeris, ita pertrahe. Eodem modo designabis omnia genera vitri sive in facie, sive in vestimentis, in manibus, in pedibus, in limbo, vel in quocumque loco colores ponere volueris.

CHAP. XVIII.

Manière de couper le verre.

Après cela, vous ferez chauffer au feu le fer à diviser : il doit être mince dans toute son étendue, et plus gros à l'une de ses extrémités. Lorsqu'il sera brûlant du côté le plus gros, approchez-le du verre que vous voulez couper, et aussitôt vous verrez un commencement de fracture. Si le verre est dur, mouillez-le avec de la salive du bout du doigt à l'endroit où vous aviez posé le fer; dès qu'il y aura fissure, tirez le fer selon que voudrez couper le verre, et la fissure se continuera. Tous les morceaux étant coupés de cette manière, prenez le grésoir, qui devra être long d'une palme, recourbé à chaque extrémité; il vous servira à égaliser et à unir toutes les parties, chacune à sa place. Les choses étant ainsi préparées, prenez la couleur avec laquelle vous devez peindre le verre, et que vous composerez de la manière suivante.

CAPUT XVIII.

De dividendo vitro.

Postea calefacies in loco ferrum divisorium, quod sit per omnia gracile, sed in fine grossius. Quod cum canduerit in grossiori parte, adpone vitro, quod dividere volueris, et mox apparebit initium fracturæ. Si vero vitrum durum fuerit, madefac illud digito tuo ex saliva in loco ubi ferrum posueras; quo statim fisso, secundum quod dividere volueris, trahe ferrum et fissura sequetur. Omnibus vero partibus ita divisis, accipe grosarium ferrum, quod sit longitudine unius palmi, utroque capite recurvum, cum quo æquabis et conjunges omnes partes, unamquamque in suo loco. His ita compositis, accipe colorem cum quo vitrum pingere debes, quem tali modo compones.

CHAP. XIX.

De la couleur avec laquelle on peint le verre.

Prenez du cuivre mince battu, brûlez-le dans un petit vase de fer jusqu'à ce qu'il soit entièrement en poussière. Prenez de petits fragments de verre vert et de vert bleu des Grecs; broyez-les séparément entre deux pierres de porphyre; vous mêlerez le tout ensemble, de manière qu'il y ait un tiers de poussière de cuivre, un tiers de verre vert, et un tiers de verre bleu. Vous broierez également le tout sur la même pierre avec du vin ou de l'urine, et très-soigneusement. Vous mettrez ce mélange dans un vase de fer ou de plomb, et vous vous en servirez pour peindre avec grande exactitude, suivant les

CAPUT XIX.

De colore cum quo vitrum pingitur.

Tolle cuprum tenue percussum, comburens in parvula patella ferrea donec pulvis omnino sit, et accipe particulas viridis vitri, et saphiri Græci, terens singulariter inter duos lapides porphiriticos, et commiscens hæc tria simul, ita ut sit tertia pars pulvis, et tertia viride, tertiaque saphirum, teres pariter super ipsum lapidem cum vino vel urina diligentissime, et mittens in vas ferreum sive plumbeum, pinge vitrum cum omni cautela secundum tractus qui sunt in tabula. Quod si litteras in vitro facere volueris, partes cooperies omnino ipso colore, scribens eas cauda pincelli.

traits qui sont marqués sur la table. Si vous voulez faire des lettres sur le verre, vous couvrirez entièrement de couleur l'endroit où devra être l'inscription, et vous écrirez avec la queue de votre pinceau.

CAPUT XX.

De tribus coloribus ad lumina in vitro.

Umbras et lumina vestimentorum, si studiosus fueris in hoc opere, poteris eodem modo facere, sicut in pictura colorum, tali modo. Cum feceris tractus in vestimentis ex colore prædicto, sparge eum cum pincello ita ut vitrum fiat perspicax in ea parte, qua luminam facere consuesti in pictura, et idem tractus in una parte sit densus, in altera levis, atque levior cum tanta diligentia discretus, quasi videantur tres colores appositi. Quem ordinem observare ita debes, infra supercilia, et circa oculos atque nares et mentum, ac circa facies juvenum, circa pedes nudos et manus et reliqua membra corporis nudi, sitque species picturæ composita colorum varietate.

CHAP. XX.

Des trois couleurs pour les lumières et les clairs dans le verre.

Quant aux ombres et aux clairs des vêtements, si vous êtes habile dans cet art, vous pourrez les faire comme dans la peinture ordinaire, de la manière suivante. Lorsque vous aurez fait les traits des draperies avec la couleur indiquée précédemment, couvrez la avec le pinceau, de manière que le verre reste transparent à l'endroit où, dans la peinture ordinaire, vous avez coutume de faire les clairs; et que le même trait soit d'abord foncé, puis léger, enfin plus léger encore et tellement ménagé, qu'on voie, pour ainsi dire, trois couleurs posées à côté l'une de l'autre. Vous devez observer le même procédé pour peindre au-dessous des sourcils, autour des yeux, des narines et du menton, et autour du visage des jeunes gens, autour des pieds nus, des mains ou des autres membres du corps. Que cette espèce de peinture soit composée de couleurs variées.

CAPUT XXI.

De ornatu picturæ in vitro.

Sit etiam quidam ornatus in vitro, videlicet in vestibus, in sedibus, et in campis, in saphiro, in viridi et albo, purpureoque colore claro. Cum feceris priores umbras in hujusmodi vestibus, et siccæ fuerint, quicquid reliquum est vitri, cooperi levi colore, qui non sit tam densus sicut secunda umbra, nec tam clarus sicut tertia, sed inter has medius. Quo exsiccato fac cum cauda pincelli juxta umbras priores quas feceras, subtiles tractus ex utraque parte, ita ut inter hos tractus (1) umbras illius levis coloris subtiles tractus remaneant. In reliquo autem fac circulos et ramos, et in eis flores ac folia eodem modo quo fiunt in litteris pictis; sed campos qui coloribus implentur in litteris, debes in vitro subtilissimis ramusculis pingere. Potes etiam in ipsis circulis interdum bestiolas et avicolas, vermiculosque ac nudas imagines inserere. Eodem modo facies campos ex albo clarissimo, cujus campi imagines vesties cum saphiro, viridi, purpura, et rubicundo. In campis vero saphiri et viridis coloris eodem modo depictis, et rubicundi non picti, facies vestimenta ex albo clarissimo, quo vestimenti genere nullum speciosius est. Ex supra dictis tribus coloribus pinges in limbis ramos et folia, flores et nodos, ordine quo supra; et uteris eisdem in vultibus imaginum et manibus ac pedibus et in nudis membris per omnia pro eo colore qui in præcedenti libro dicitur *posc*. Croceo vitro non multum uteris in vestimentis nisi in coronis et in eis locis ubi aurum ponendum esset in pictura. His omnibus ita compactis ac depictis, coquendum est vitrum et color confirmandus in furno quem compones hoc modo.

(1) *Cod. Guelph.* et priores *interpon.*

CHAP. XXI.

De la décoration de la peinture sur verre.

Il faut aussi qu'il y ait un certain ornement sur le verre, à savoir sur les vêtements, sur les siéges et dans les champs, sur le verre bleu, le vert, le blanc et le pourpre clair. Lorsque vous ferez les premières ombres sur les vêtements de ce genre, couvrez tout le reste du verre d'une couleur légère qui ne soit pas aussi foncée que le second trait d'ombre, et moins claire que le troisième, mais intermédiaire. Cette couleur étant sèche, faites avec la queue du pinceau, auprès des premières ombres que vous avez faites, des traits délicats de chaque côté, de sorte qu'entre ces traits et les premières ombres de cette légère couleur, il reste des traits délicats. Sur le reste faites des cercles ou enroulements et des branches, et garnissez-les de fleurs et de feuillages, de la même manière que l'on fait pour les lettres peintes; quant aux champs qui, dans les lettres, sont remplis de couleur, vous devez les peindre sur verre avec des rameaux très-délicats. Vous pouvez aussi, dans les cercles ou enroulements, mettre quelquefois de petits animaux, de petits oiseaux, de petits insectes et des images nues. Vous ferez de même les champs avec du verre très-clair, et vous couvrirez les images de ce champ de saphir, de vert, de pourpre et de rouge. Mais dans les champs de saphir et de vert pareillement peints, et de rouge non peint, vous ferez des draperies de vert très-clair, la meilleure manière de faire de riches draperies. Avec les trois couleurs susdites, vous peindrez sur les bordures des branches et des feuilles, des fleurs et des fleurons, de la manière indiquée plus haut. Vous vous servirez des mêmes couleurs pour le visage des images,

les mains, les pieds et les membres nus, en place de la couleur qui est désignée dans le livre précédent sous le nom de *pose*. Vous n'emploierez pas beaucoup de verre jaune pour les draperies; vous en mettrez aux nimbes et aux endroits où il faudrait mettre de l'or dans la peinture ordinaire. Toutes ces choses étant ainsi composées et peintes, il faut faire cuire le verre et consolider les couleurs au fourneau, que vous construirez de la manière suivante.

CHAP. XXII.

Du fourneau où l'on cuit le verre.

Prenez des baguettes flexibles que vous planterez en terre dans un angle de maison, par les deux bouts, en forme d'arceaux. Ces arceaux auront la hauteur d'un pied et demi, une égale largeur et une longueur d'un peu plus de deux pieds. Vous pétrirez ensuite fortement de l'argile avec du fumier de cheval et de l'eau, de manière qu'il y ait les trois quarts d'argile et un quart de fumier. Ce mélange bien pétri, vous y mêlerez du foin sec; vous en ferez ensuite des tourteaux allongés et vous en couvrirez les arceaux des baguettes à l'intérieur et à l'extérieur, de l'épaisseur du poing, et au milieu, en dessus, vous ménagerez une ouverture par où vous pourrez passer la main. Vous aurez aussi trois barres de fer de la grosseur d'un doigt, et d'une longueur suffisante pour pouvoir traverser la largeur du fourneau, et percées à chaque bout de trois trous, afin que vous puissiez, quand vous voudrez, les placer ou les retirer. Alors vous mettrez du feu et du bois dans le four jusqu'à ce qu'il soit sec.

CAPUT XXII.

De furno in quo vitrum coquitur.

Accipe virgas flexibiles infigens eas terræ in angulo domus, utroque capite æqualiter in similitudinem arcuum, qui arcus habeant altitudinem pedis et dimidii, latitudinem quoque similem, longitudinem vero modice amplius duorum pedum. Deinde macerabis argillam fortiter cum aqua et fimo equi, ita ut tres partes sint argilla, et quarta fimus. Qua optime macerata, miscebis ei fœnum siccum, faciens inde pastillos longos, et cooperies arcum virgarum interius et exterius ad spissitudinem unius pugni, et in medio superius relinques foramen rotundum per quod possis manum tuam imponere; facies etiam tibi tres trabes ferreos grossitudine unius digiti, et longitudine tanta ut possint transire latitudinem furni, quibus facies ex utraque parte tria foramina, ut cum volueris possis imponere et ejicere. Tunc pones in furnum ignem et ligna donec exsiccetur.

CHAP. XXIII.

Comment on cuit le verre.

Cependant faites-vous une tablette de fer de la dimension du fourneau à l'intérieur, sauf deux doigts en longueur et deux doigts en largeur. Sur cette tablette vous tamiserez de la chaux vive ou des cendres, de l'épaisseur d'un brin d'herbe, vous les arrangerez avec un bois lisse, afin qu'on les étende solidement. Cette même tablette aura une queue en fer, à l'aide de laquelle on puisse la porter, la mettre ou l'ôter. Vous placerez dessus le verre peint avec soin et uni, de manière qu'à la partie extérieure, c'est-à-dire vers la queue, soit le vert et le bleu, et à la partie intérieure le blanc, le jaune et le pourpre, qui résistent plus facilement au feu. Vous ajusterez ensuite les barres de fer et vous poserez la tablette dessus. Après cela vous prendrez du bois de hêtre bien desséché à la fumée, et vous allumerez un petit feu dans le fourneau; vous augmenterez le feu avec précaution jusqu'à ce que vous voyiez la flamme monter par derrière, et des deux côtés, entre le fourneau et la tablette, et couvrir le verre en passant pardessus et pour ainsi dire en le léchant, jusqu'à ce qu'il soit ardent. Aussitôt vous ôterez le bois, vous fermerez exactement la bouche du fourneau et l'ouverture supérieure par où s'échappait la fumée, jusqu'à ce qu'il se refroidisse de lui-même. La chaux et la cendre sur la tablette de fer sert à garder le verre, de peur qu'il ne se brise par

CAPUT XXIII.

Quomodo coquatur vitrum.

Interim fac tibi tabulam ferream ad mensuram furni interius, exceptis duobus digitis in longitudine et duobus in latitudine, super quam cribrabis calcem vivum, sive cineres spissitudine unius festucæ, et cum æquali ligno (1) ut firmiter jaceant. Habebit eadem tabula caudam ferream, per quam possit portari et imponi ac extrahi. Pones autem super eam vitrum pictum diligenter et conjunctum, ita ut in exteriore parte versus caudam ponas viride et saphirum, ac interius album, croceum et purpureum, quod durius est contra ignem, et sic immissis trabibus pones super eos tabulam. Deinde accipies ligna faginea in fumo valde sicca, et accendes ignem modicum in furno, postea majorem cum omni cautela, donec videas flammam retro, et ex utraque parte inter furnum et tabulam ascendere, et vitrum transiendo atque quasi lingendo cooperire, tamdiu donec candescat; et statim ejiciens ligna obstrues os fornacis diligenter, ac superius foramen per quod fumus exibat, usque dum per se refrigeret. Ad hoc valet calx et cinis super tabulam, ut servet vitrum, ne super nudum a calore confringatur. Ejecto autem vitro, proba si possis cum ungue tuo colorem erodere; si non, sufficit ei, sin autem, iterum repone. Tali modo partibus omnibus coctis, repone super tabulam singulas in suo loco; deinde funde calamos ex puro plumbo hoc modo.

(1) *In Ms. Guelph.* corpones eos, *additur.*

la chaleur s'il touchait la tablette nue. Lorsque vous aurez tiré le verre, essayez avec votre ongle si vous pouvez attaquer la couleur; si vous ne le pouvez pas, cela suffit; si vous le pouvez, remettez au feu. Tous les morceaux de verre étant cuits de cette manière, posez-les chacun à sa place sur la table de bois; ensuite fondez des baguettes de plomb de la manière suivante.

CAPUT XXIV.

De ferris infusoriis.

Fac tibi duos ferros, latitudine digitorum duorum et spissitudine unius digiti, longitudineque unius ulnæ. Hos copulabis in una summitate in modum cardinum ut sibi adhæreant, et uno clavo firmentur, ita ut possint claudi et aperiri, et in altero capite aliquantulum latiores et tenuiores, ita ut cum clauduntur, sit quasi initium foraminis interius, et exteriores costæ æqualiter procedant; sicque conjunges eos cum lima, ut nihil luminis inter eos perspicere possis. Post hæc separabis eos ab invicem, acceptaque regula tua facies in medio unius partis duas lineas, et e contra in medio alterius duas, a summo usque deorsum parva latitudine, et fodies eos ferro fossorio, quo candelabra fodiuntur, quam profunde volueris, et rade interius inter duas regulas modicum in utroque ferro, ut cum plumbum in eis fuderis, una pars fiat. Os vero, in quod funditur, ita ordinabis, ut una pars ferri jungatur in alteram, ne possit in fundendo vacillare.

CHAP. XXIV.

Des moules en fer.

Faites-vous deux fers, de la largeur de deux doigts, de l'épaisseur d'un doigt et de la longueur d'une aune. Vous les assemblerez à l'une des extrémités comme des gonds, de manière qu'ils se tiennent solidement à l'aide d'un clou, en sorte qu'ils puissent se fermer et s'ouvrir. Ils seront, à l'autre extrémité, un peu plus larges et plus minces, de façon qu'étant fermés, il y ait à l'intérieur un commencement de cavité; les côtés extérieurs doivent s'avancer également. Vous les joindrez ensemble au moyen de la lime, de manière que vous ne puissiez pas voir de jour entre eux. Après cela vous les séparerez l'un de l'autre, et prenant votre règle, vous ferez au milieu de l'une des parties deux lignes, et deux autres lignes semblables au milieu de l'autre partie, depuis le haut jusqu'en bas, d'une largeur peu considérable, et vous les creuserez avec le fer à creuser, dont on se sert pour creuser les chandeliers, à la profondeur que vous croirez convenable. Raclez un peu intérieurement entre les deux sillons dressés à la règle, dans chaque branche de fer, afin que quand vous y fondrez du plomb, il n'y ait qu'une partie. Vous arrangerez l'ouverture par où l'on verse le plomb, de façon qu'une partie soit jointe à l'autre, sans pouvoir vaciller pendant qu'on le versera.

CAPUT XXIV.

De fundendis calamis.

Post hæc fac tibi larem ubi plumbum fundas, et in lare fossam in qua ponas testam ollæ magnam, quam linies interius et exterius argilla cum fimo macerata ut firmior sit, et super eam accendes ignem copiosum. Cumque siccata fuerit, pone plumbum super ignem intra testam, ut cum liquefactum fuerit fluat in eam. Interim aperiens ferrum calami pone super carbones, ut calidum fiat, et habeas lignum longitudinis unius ulnæ, quod sit in uno capite, quo manu tenebitur, rotundum, in altero vero planum et latum ad mensuram quatuor digitorum, ubi incidatur in transverso usque in medium secundum latitudinem ferri, in quam incisuram ipsum ferrum calidum et in se clausum pones, et ita in superiori parte manu modicum reflexa tenebis, ut inferiori parte super terram stet, acceptaque parvula patella ferrea calefacta, hauri liquefactum plumbum et funde in ferrum. Et statim depone patellam super ignem ut semper sit calida, ejectumque ferrum a ligno super terram aperi cum cultello, et ejiciens, calamum rursum claude et repone in lignum. Si autem non possit plumbum ferro funditus influere, calefacto melius ferro iterum funde; sicque temperabis donec plenum fiat, quia, si æqualiter temperatum fuerit, in uno calore plus quam quadraginta calamos fundere poteris.

CHAP. XXV.

De la fusion des verges ou baguettes de plomb.

Après cela faites un foyer où vous fondrez le plomb, et dans le foyer une cavité où vous placerez un grand vase de terre, que vous enduirez en dedans et en dehors d'argile pétrie avec du fumier, afin qu'elle soit plus solide; par-dessus vous allumerez un grand feu. Lorsque l'argile sera sèche, mettez le plomb sur le feu, dans le vase, afin qu'il coule au fond quand il sera fondu. Pendant ce temps ouvrez le fer creux et mettez-le sur les charbons afin qu'il s'échauffe. Ayez un bois de la longueur d'une aune, qui soit rond, à l'une de ses extrémités, où la main le tiendra, et à l'autre extrémité aplati et large de quatre doigts, où il sera fendu transversalement jusqu'au milieu, selon la longueur du fer; dans cette fente vous placerez le fer chaud et fermé sur lui-même, et vous le tiendrez ainsi à la partie supérieure, la main légèrement ployée, en sorte qu'il s'appuie à terre. Vous prendrez une petite cuiller de fer, chauffée, vous puiserez du plomb et vous le verserez dans le moule en fer. Déposez aussitôt la cuiller dans le feu, afin qu'elle reste toujours chaude; laissez tomber à terre le fer qui était retenu avec le bois, ouvrez-le avec un couteau, et ôtez le plomb; fermez de nouveau le moule, et remettez-le dans le morceau de bois. Si le plomb ne peut pas couler jus-

qu'au fond, versez après avoir mieux fait chauffer le fer. Vous élèverez la température jusqu'à ce qu'il s'emplisse, car si la température est égale, avec une seule chaleur vous pourrez couler plus de quarante verges ou baguettes de plomb.

CHAP. XXVI.

Du moule en bois.

Si vous n'avez pas de fer, prenez un morceau de bois de sapin ou autre, qui puisse se fendre également, de la longueur, de la largeur et de l'épaisseur ci-dessus; fendez-le et arrondissez-le extérieurement. Vous mettrez ensuite deux petits signes à chaque bout de chacun des deux morceaux de bois, suivant que vous voudrez que le tube soit large au milieu; vous prendrez du fil de lin retors et fin, que vous tremperez dans du rouge; après avoir disjoint les deux morceaux de bois, posez le fil à l'intérieur, sur l'un des morceaux, depuis le signe que vous avez marqué en haut, jusqu'à celui que vous avez marqué en bas, de manière à le tendre: vous placerez par-dessus l'autre morceau de bois, que vous serrerez fortement, de façon que la couleur du fil s'imprime de chaque côté et paraisse quand vous aurez séparé les deux morceaux de bois. Otez le fil; trempez-le de nouveau dans la couleur; attachez-le à l'autre signe, remettez l'autre morceau de bois, et serrez. Lorsque la couleur sera marquée des deux côtés, faites avec le couteau un canal aussi large et aussi profond que vous voudrez, de manière toutefois que l'incision ne traverse pas le bout, et qu'il n'y ait d'ouverture qu'à la partie supérieure, par où le plomb sera versé. Cela fait, assemblez les bois, en les attachant avec une courroie depuis le haut jusqu'au bas; tenez le moule avec un bois et versez-y du plomb fondu. Déliez la courroie et tirez la verge ou baguette de plomb. Liez et versez de nouveau, continuez cette opération jusqu'à ce que la brûlure arrive jusqu'au fond du canal. Vous verserez ensuite légèrement aussi souvent et autant de fois que vous voudrez. Lorsque vous croirez avoir assez de verges de plomb, coupez un morceau de bois large de deux doigts et aussi gros que la verge, coupez-le au milieu, de manière qu'il soit entier à l'une des extrémités et coupé à l'autre bout où sera placée la verge de plomb. Après l'y avoir placée, coupez de chaque côté avec un couteau, polissez et raclez à volonté.

CAPUT XXVI.

De ligno infusorio.

Quod si ferrum non habueris, perquire tibi lignum abietinum vel aliud, quod æqualiter findi possit, longitudinis, latitudinis et spissitudinis ut supra, quod fissum incide exterius rotundum. Deinde ordinabis duo signa parvula exterius in utraque utriusque ligni fronte, secundum quod volueris calamum latum esse in medio, accipiensque filum lineum retortum et gracile, madefac illud in rubeo colore, disjunctisque lignis, super unam partem interius appone ipsum filum, a signo quod incidisti superius usque ad signum inferius, ita ut firmiter extendatur, et adjungens illi alterum lignum fortiter comprime, ita ut cum separaveris color in utrisque partibus appareat. Ejectumque filum et rursum colore madidum affige in alterum signum, iterumque superpone aliud lignum et comprime. Cumque in utrisque partibus color apparuerit, incide cultello calamum, quam latum et profundum volueris, sic tamen ut incisura finem non pertranseat, sed superius, ubi infundi debet, foramen habeat. Quo facto ligna conjunge, ligans cum corrigia a summo usque deorsum, et tenens cum ligno infunde plumbum, solutaque corrigia ejice calamum. Rursumque ligans et infundens, hoc tam diu facies, donec ustura usque ad finem incisuræ perveniat; sicque postea leviter, quoties et quantum volueris infundere poteris. Cumque tibi sufficere calamos videris, incide lignum duobus digitis latum et tam spissum sicut calamus est interius, dividens illud in medio, ita ut in una fronte integrum sit et in altera incisum, ubi calamus inferatur. Quem impositum incide cum cultello ex utraque parte, et plana et rade sicut placuerit.

CHAP. XXVII.

Manière d'unir et de consolider les fenêtres.

Tout étant ainsi disposé, prenez de l'étain pur, et mêlez-y un cinquième de plomb, et fondez dans les moules en fer ou en bois ci-dessus indiqués, autant de baguettes que vous voudrez, qui vous serviront à consolider votre ouvrage. Ayez aussi 40 clous de la longueur du doigt, qui soient pointus et ronds à l'un des bouts, et à l'autre carrés et fortement recourbés, de manière à laisser voir une ouverture au milieu. Prenez ensuite le verre peint et cuit, et posez en ordre sur la partie de la table où il n'y a pas de peinture. Après cela, prenez la tête de l'une des images, et après l'avoir entourée de plomb, remettez-la soi-

CAPUT XXVII.

De conjungendis et consolidandis fenestris.

His ita compositis, accipe stagnum purum et commisce ei quintam partem plumbi, et funde in supradicto ferro sive ligno quot calamos volueris cum quibus opus tuum solidabis. Habeas quoque clavos quadraginta longitudine unius digiti, qui sint in uno capite graciles et rotundi, in altero quadri et recurvi penitus, ita ut foramen appareat in medio. Deinde accipe vitrum pictum et coctum, et pone secundum ordinem in altera parte tabulæ ubi nulla est pictura. Post hæc tolle caput unius imaginis, et circumvolvens illud plumbo repone diligenter in suo loco, et circumfige ei tres clavos cum malleo ad hoc opus apto, adjungens ei po-

clus et brachia ac reliqua vestimenta; et quamcumque partem stabilieris, confirma eam exterius clavis, ne moveatur a suo loco. Tunc habeas ferrum solidatorium, quod sit longum et gracile, in summitate vero grossum ac rotundum, et in summo ipsius rotunditatis deductum et gracile, limatum et superstannatum, ponaturque in ignem. Interim accipe calamos stagneos quos fudisti, et perfunde eos cera ex utraque parte, et radens plumbum in superficie per omnia loca, quæ solidanda sunt. Accepto ferro calido appone ei stagnum, in quocumque loco duæ partes plumbi conveniunt, et cum ferro linies donec sibi adhæreant. Statutis vero imaginibus eodem modo ordinabis campos cujuscumque coloris volueris, et sic particulatim compones fenestram tuam. Perfecta vero fenestra et in uno latere solidata, conversam in aliud simili modo radendo et solidando firmabis per omnia.

gneusement à sa place, et piquez tout autour trois clous avec un marteau propre à cette opération; vous ajouterez la poitrine, les bras et les draperies. Tout ce que vous attacherez, vous l'assujettirez extérieurement avec des clous, de peur de déplacement. Ayez alors un fer à souder, long et mince, mais gros et arrondi à l'une des extrémités, et au bout de la partie arrondie allongé et pointu, limé et recouvert d'étain; mettez-le au feu. Prenez alors les baguettes d'étain que vous avez fondues, couvrez-les de cire des deux côtés; vous aurez soin de racler le plomb partout où vous voudrez souder. Après avoir pris le fer chaud, mettez de l'étain partout où deux morceaux de plomb se joignent, et avec le fer vous les en couvrirez jusqu'à ce qu'il y ait adhésion. Lorsque les figures auront été achevées, vous arrangerez de la même façon les champs de toutes sortes de couleurs; vous composerez ainsi la fenêtre par partie. Votre fenêtre étant terminée et soudée d'un côté, vous la tournerez de l'autre côté; vous raclerez, assujettirez et souderez de la même manière.

CAPUT XXVIII

De gemmis picto vitro imponendis.

In imaginibus vero fenestrarum si volueris in crucibus, vel in libris, aut in ornatu vestimentorum, super pictum vitrum gemmas facere alterius coloris absque plumbo, videlicet hyacinthos et smaragdos, hoc modo agas. Cum feceris cruces in suis locis in capite majestatis, aut librum, sive ornamenta in fine vestium, quæ in pictura fiunt ex auro sive ex auripigmento, hæc in fenestris fiant ex croceo vitro claro. Quæ cum pinxeris opere fabrili, dispone loca in quibus lapides ponere volueris, acceptisque particulis saphiri clari, forma inde hyacinthos secundum quantitatem locorum suorum, et ex viridi vitro smaragdos, et sic age ut inter duos hyacinthos semper smaragdus stet. Quibus diligenter in suis locis conjunctis et stabilitis, densum colorem trahe circa eos cum pincello, ita ut inter duo vitra nihil fluat, sicque cum reliquis partibus in furno coque, et adhærebunt sibi ita ut nunquam cadant.

CHAP. XXVIII.

Manière de mettre des pierres précieuses sur le verre peint.

Si, dans vos vitraux à personnages, vous voulez mettre sur les croix, les livres, ou dans l'ornementation des draperies, des pierres précieuses d'une autre couleur que le verre peint et sans plomb, à savoir des hyacinthes et des émeraudes, vous agirez comme il suit. Lorsque vous ferez des croix dans les nimbes des personnes divines, ou un livre, ou des ornements sur le bord des draperies, ce qui dans la peinture ordinaire se fait en or ou avec de l'orpiment, vous le ferez en vitrail avec du verre jaune clair. Lorsque ces choses auront été peintes par le travail de l'atelier, disposez les endroits où vous voulez placer des pierres. Prenez des parcelles de verre bleu, faites-en des hyacinthes selon la quantité qui vous plaira; avec le verre vert vous ferez des émeraudes; faites en sorte qu'il y ait toujours une hyacinthe entre deux émeraudes. Après les avoir soigneusement jointes et assujetties à leur place, entourez-les d'une couleur épaisse avec le pinceau, de manière que rien ne puisse couler entre deux verres: faites cuire alors dans le fourneau avec les autres parties, et elles adhéreront assez pour ne pouvoir jamais se détacher.

CAPUT XXIX.

De simplicibus fenestris.

Si vero volueris simplices fenestras componere, mensuram longitudinis et latitudinis primum fac in lignea tabula, deinde pertrahe nodos vel aliud quod libuerit, distinctisque coloribus componendis, finde vitrum et grosa conjunge, adhibitisque clavis include plumbo, et solida ex utraque parte, circumpone ligna clavis firmata, et configue ubi volueris.

CHAP. XXIX.

Des fenêtres simples.

Si vous voulez composer des fenêtres simples, commencez par en établir la mesure en longueur et largeur sur la table de bois. Tracez ensuite les fleurons ou tout ce que vous voudrez, indiquez les couleurs qui seront à placer; coupez le verre et unissez-le avec le grésoir; assujettissez avec des clous; entourez de plomb et soudez de chaque côté; placez autour des bois consolidés avec des clous, et attachez où vous voudrez.

CHAP. XXX.

Comment on répare un vase de verre brisé.

Si par hasard un vase de verre, de quelque genre que ce soit, tombe ou est heurté, de manière à se casser ou à se fendre, on le réparera de la manière suivante. Prenez des cendres, tamisez-les soigneusement et pétrissez-les avec de l'eau ; emplissez-en le verre brisé, et mettez au soleil, afin qu'il sèche. Lorsque les cendres sont entièrement sèches, approchez du verre la partie brisée, ayant soin que dans la jointure il ne reste ni cendres ni ordures quelconques ; prenez du verre bleu et du verre vert qui se fond légèrement à la chaleur de la flamme ; broyez-les soigneusement avec de l'eau sur une pierre de porphyre ; avec un pinceau, vous en étendrez sur la fracture un trait fin. Placez ensuite sur une tablette de fer, et élevez un peu le vase du côté où se trouve la cassure, afin que la flamme passe également par-dessus. Vous le mettrez ainsi dans le fourneau des fenêtres ; vous ferez du feu par degrés avec du bois de hêtre sec, jusqu'à ce que le vase soit échauffé ainsi que les cendres qui sont dedans ; augmentez alors le feu de manière que la flamme s'augmente. Lorsque vous remarquerez que le verre commence à rougir, ôtez le feu, et fermez exactement la bouche du fourneau et l'ouverture supérieure, jusqu'à ce qu'il soit entièrement refroidi. Sortez le vase, jetez les cendres sans eau ; après quoi vous le laverez et vous l'employerez aux usages que vous voudrez.

CAPUT XXX.

Quomodo reformetur vas vitreum fractum.

Si forte vas vitreum cujuscumque generis cadit aut percutitur, ita ut frangatur vel findatur, hoc modo reparetur. Tolle cineres et cribra eos diligenter macerans cum aqua, et inde imple vas fractum et pone ad solem ut siccetur. Cumque omnino cineres sicci fuerint, adjunge vasi partem fractam, cavens ne in junctura cinerum vel aliquæ sordes remaneant, et accipe saphirum ac viride vitrum quod a calore flammæ levissime liquefiat, terens diligenter cum aqua super lapidem porphireticum, et cum pincello linies super fracturam subtilem tractum. Deinde pone super tabulam ferream, et eleva vas aliquantulum ex ea parte ubi fractura est, ut flamma super eam æqualiter transeat, sicque mitte in furnum fenestrarum, supponens ligna faginea sicca et ignem paulatim, donec vas calescat et cineres in eo, statimque auge ignem ut flamma crescat. Cumque videris quod vas rubescat, ejectis lignis obstrue diligenter os fornacis et foramen superius, donec penitus refrigeretur. Ablato vase ejice cineres absque aqua, sicque lavabis illud, et habebis ad quos usus volueris.

CHAP. XXXI.

Des anneaux.

On fait aussi des anneaux en verre de la manière suivante. Faites-vous un petit four de la manière indiquée ci-dessus, ainsi que de petits vases. Prenez ensuite des cendres, du sel, de la poussière de cuivre et du plomb. Ces choses étant préparées, choisissez les couleurs du verre qui vous plairont ; allumez du feu et cuisez. Cependant, prenez un morceau de bois de la longueur d'une palme et de la grosseur du doigt ; vers le tiers de la longueur placez une roulette en bois de la largeur d'une palme, de manière à tenir dans votre main les deux tiers du bois ; que la roulette soit au-dessus de votre main, fortement attachée au bois, et que le tiers du bois s'élève au-dessus de la roulette. Ce bois sera coupé en pointe à son sommet, et il sera fixé dans un fer, comme une lance est engagée dans une hampe. Ce fer aura un pied de long. Qu'il soit engagé dans le bois, de manière qu'au point de jonction il soit égal au bois, et qu'à partir de cet endroit, il aille en s'amincissant jusqu'au bout, où il sera tout à fait pointu. Auprès de la fenêtre du fourneau, du côté droit, c'est-à-dire à votre gauche, qu'il y ait planté debout en terre un bois de la grosseur du bras, et allant jusqu'au sommet de la fenêtre ; à gauche du fourneau, c'est-à-dire à votre droite, auprès de la fenêtre, qu'il y ait une petite fosse creusée dans l'argile. Ensuite, le verre étant cuit, prenez le bois, avec la

CAPUT XXXI.

De annulis.

Ex vitro etiam fiunt annuli hoc modo. Compone tibi furnum parvulum ordine quo supra et vascula, deinde acquire tibi cineres, sal, pulverem cupri et plumbum. Hisque compositis distingue colores vitri quos volueris, suppositoque igne et lignis coque. Interim acquire tibi lignum longitudine unius palmi, et grossitudine unius digiti, et in tertia ejus parte pone rotulam ligneam latitudine unius palmæ, ita ut duas partes ligni teneas in manu, et rotula super manum jaceat firmiter ligno conjuncta, et tertia pars ligni super rotulam emineat. Quod lignum in summitate gracile incidatur, et ita in ferro jungatur sicut jungitur in hasta lancea ; quod ferrum habeat longitudinem unius pedis ; cui lignum inseratur, ut in junctura æquale sit ligno, et ab ipso gracilius sit in finem usque deductum, ubi omnino sit acutum. Et juxta fenestram fornacis in dextra parte, hoc est in sinistra tua, stet lignum grossitudine brachii unius in terra fossum, et pertingens usque ad summitatem fenestræ ; in sinistra vero fornacis, hoc est in dextra tua, juxta ipsam fenestram, sit fossula in argilla facta. Deinde cocto vitro, accipe lignum cum rotula et ferro, quod vocatur veru, et pone summitatem ejus in vas vitri, modicumque quod ei adhæserit extrahens punge fortiter in lignum, ut vitrum transforetur, statimque calefac in flamma et percute super lignum bis, ut vitrum dilate-

tur, atque cum festinatione volve manum tuam cum eodem ferro, ut annulus in rotundum amplificetur; et ita volvendo fac eum descendere usque ad rotulam, ut æqualis fiat. Quo statim ejecto in fossulam, eodem modo operare quantum velis. Quod si volueris annulos tuos aliis coloribus variare, cum acceperis vitrum et transpunxeris cum gracili ferro, ejice de alio vase alterius coloris vitrum, in modum fili circumdans eo vitrum annuli, deinde calefactum in flamma, sicut superius, simili modo perfice. Potes etiam super anulum alterius generis vitrum ponere sicut gemmam, et calefac in flamma ut adhæreat.

roulette et le fer appelé broche, mettez-en l'extrémité dans le vase de verre; enlevez le peu qui s'y sera attaché et enfoncez-le fortement dans le fer, afin que le verre soit transpercé. Faites aussitôt chauffer à la flamme et frappez deux fois sur le bois, afin que le verre se dilate; tournez rapidement votre main avec ce fer, afin que l'anneau s'agrandisse en rond; et en tournant ainsi faites-le descendre jusqu'à la roulette, afin qu'il soit bien égal. Lorsque vous l'aurez jeté dans la petite fosse, continuez votre opération tant que vous voudrez. Si vous voulez varier vos anneaux de différentes couleurs, lorsque vous aurez pris du verre et que vous l'aurez transpercé avec la pointe de fer, tirez d'un autre vase du verre de couleur différente, entourez-en l'anneau, comme d'un fil, chauffez-le à la flamme, comme ci-dessus, et achevez-le de la même manière. Vous pouvez encore sur l'anneau poser du verre d'une autre couleur, comme une pierre précieuse; vous le ferez chauffer à la flamme afin qu'il y ait adhérence.

EXPLICIT LIBER SECUNDUS.

FIN DU LIVRE SECOND.

NOTES DU LIVRE SECOND.

Si videris, etc., cap. 7, 8.

Comme on a connu le sel de natron (carbonates de potasse et de soude) et le sable ou silice dès la plus haute antiquité, il est probable que la découverte du verre remonte aux temps les plus reculés.

Les Egyptiens, à une époque éloignée, ont fait chauffer ces silicates alcalins en contact avec des oxydes métalliques, à Thèbes, à Memphis et dans les temples de Phta ou du Feu, consacrés à la pratique des arts chimiques occultes. (Kircher, *Œdip. Ægypt.*, tom. II, *Alchimia hieroglyphica.*)

« Dans les ruines des anciennes cités de la Thébaïde, écrit M. Rosière, j'ai souvent trouvé, parmi des fragments de verre coloré, avec lesquels elles abondent, des pièces teintées de diverses couleurs. Plusieurs d'entre elles offraient en quelques-unes de leurs parties de belles nuances de pourpre; c'étaient, je crois, des restes des anciens *vasa murrhina* artificiels; on trouve encore des frittes, des verres, des émaux colorés par les oxydes métalliques. (Rosière, *Description de l'Egypte pendant l'expédition française*. Paris, 1820, tom. VI, pag. 249.)

Les Phéniciens ayant obtenu par le commerce du verre de Thèbes, devinrent eux-mêmes fameux dans l'art de le fabriquer. Le récit de la découverte fortuite du verre par eux, tel qu'il est rapporté par Pline, et cité souvent, est regardé par Merret comme impossible, car avec le feu le plus violent on ne peut faire du verre, avec ces substances, en quelque quantité que ce soit, en les brûlant en plein air.

Le sable employé par les Phéniciens était probablement plus pur que celui qui était employé ailleurs pour la composition du verre de belle qualité, et c'est ainsi que les Phéniciens produisirent ce verre blanc si beau et si célèbre, le plus difficile alors à obtenir. A cause de la présence des oxydes métalliques dans les carbonates alcalins, ou les fragments de quartz, la production du verre coloré pourrait être de date plus ancienne que celle du verre pur et sans trace de coloration. Théophile prévoit la couleur qui vient accidentellement par la présence d'un métal ou d'oxydes métalliques dans les éléments propres du verre.

Les diverses couleurs de verre non transparent que Théophile nous dit se trouver dans les édifices des païens, dans les ouvrages de mosaïque (cap. 12), sont sans doute du genre de celles qui ont été vues en Egypte par M. de la Rosière : l'art de les fabriquer fut de là porté chez les Grecs. Pline fait une remarque (*Hist. nat.*, lib. XXXVI, cap. 26) au sujet d'une manufacture où l'on imitait la pierre obsidienne : « On fait une pierre obsidienne avec des taches pour la vaisselle de table, et un verre parfaitement rouge, qui n'est pas sans transparence, appelé *hæmatinon*. On fait encore du blanc, du pourpre, de l'hyacinthe et du saphir, et une imitation de toutes les autres couleurs. » Dans un chapitre précédent, Pline fait mention de pavés et autres ornements en verre employés par Agrippa dans la décoration de ses bains. Cette espèce de mosaïque servait alors aux artistes byzantins pour l'ornementation des vases émaillés qui étaient si beaux en couleur, aujourd'hui si rares. Ces vases émaillés étaient entièrement opaques, et présentaient l'aspect de très-belles mosaïques. Théophile nous apprend que le verre blanc, le noir, le vert, le jaune, le rouge et le pourpre étaient travaillés en forme de vases de tout genre par les Français, habiles dans ce genre d'industrie. Pline, en effet, nous apprend que l'Italie, les Gaules et l'Espagne se livraient à la fabrication du verre.

Ce verre opaque était, sans doute, le *vitrum Romanum*, le *verre romain* d'Eraclius, dont Théophile cite des chapitres à la fin du troisième livre.

CHAPITRES PERDUS.

Les chapitres 12, 13, 14 et 15, manquent au manuscrit Harléien. Ils n'ont jamais fait partie de ce manuscrit, attendu que le chapitre qui forme notre n° 12, *De diversis vitri coloribus non translucidis*, est marqué n° 16 à l'index, et est un chapitre faisant suite au corps de l'ouvrage. Ils ont été enlevés du manuscrit original, maintenant perdu, car ils ne se retrouvent pas non plus dans la plus ancienne copie manuscrite de Théophile, maintenant à la Bibliothèque Impériale de Vienne, ainsi que dans les manuscrits de Wolfenbüttel et de Nani. Comme nous avons les titres de ces chapitres à l'index ou table des matières, il serait possible de remplir cette lacune avec des détails sur le même objet, sinon avec les propres paroles de Théophile, en consultant les ouvrages byzantins antérieurs ou contemporains, dans lesquels on traite de la même matière.

Cap. 12, *Des couleurs faites de cuivre, de plomb et de sel.* — Cap. 13, *Du verre vert.* — Cap. 14, *Du verre bleu.* — Cap. 15, *Du verre appelé* GALLIEN. Tels sont les titres de ces chapitres omis, et malheureusement ils laissent un grand vide dans l'histoire de l'art du temps où écrivait Théophile. Il est hors de doute,

malgré les ressources de l'art moderne et les progrès de la science, que certaines compositions et certaines matières des anciens sont en vain cherchées de nos jours, quoique une partie de nos peintres sur verre se refusent à reconnaître ce fait. Trouve-t-on aujourd'hui dans les ateliers ce beau bleu, d'un ton particulier, employé jusqu'à la fin du xv° siècle ? Le cobalt ne peut pas produire cette couleur ; s'il en est ainsi, de quel usage est notre avancement si vanté dans la science chimique ?

Du verre vert.

Olympiodore d'Alexandrie, qui écrivit au commencement du troisième siècle, et dont on possède un manuscrit à la Bibliothèque Nationale, à Paris, n° 2250, sous le titre de *l'Art sacré* de l'Alchimie, donne la manière d'imiter l'émeraude.

« Prenez deux onces de beau cristal et une once et demie de cuivre calciné ; broyez ces substances dans un mortier, et faites fondre ensemble à un feu égal. »

Dans le manuscrit byzantin publié par Muratori et déjà cité, on trouve, pag. 370, la composition d'un verre vert. (Muratori, *Antiquitates Ital. medii ævi*, vol. II, pag. 370.)

De tinctione vitri prasini.

« Tere vitrum bene, limas heramen mundum, et mittes in libras de viturum heramen ∻ III, et coques per dies III. » — Le signe ∻ veut dire *sesuncia*, qui équivaut à 1 once 1/2. « Broyez du verre soigneusement, limez du bronze pur (ou du cuivre), mettez-en trois *sesunciæ*, pour une livre de verre, et faites cuire pendant trois jours. »

Alia tinctio.

« Tere vitrum bene. Mitte per. . . . heramen, ∻ I : halumbi Hegyptii, ∻ I : et quoques per dies III. » — « Broyez du verre soigneusement; mettez (pour une livre de verre (?)) I *sesuncia* de cuivre, I *sesuncia* d'alun d'Egypte, et faites cuire pendant trois jours. »

Cet *alun d'Egypte* pourrait être un carbonate natif de soude. Voyez Pline, lib. XXXI, cap. 7. Ce pourrait être le borax, car les écrits des alchimistes arabes avaient déjà exercé leur influence. Si on employait le plomb pour fabriquer ce verre, qui doit être broyé et mélangé ensuite avec le cuivre et le sel, nous avons ici le 12° chapitre de Théophile.

Tous les anciens verres verts sont faits avec du cuivre seulement. Eraclius, le premier qui traite de ce sujet, ne donne aucun renseignement de plus. Le cuivre et le bronze, *aurichalcum*, en sont les ingrédients, mêlés avec du plomb.

« Comment on fait le verre avec du plomb, et comment il est coloré. » (Extrait du manuscrit d'Eraclius, à la Biblioth. Nat. à Paris, n° 6741.)

« Prenez le plomb le meilleur et le plus brillant, mettez-le dans un vase neuf et faites-le brûler sur le feu jusqu'à ce qu'il soit réduit en poudre. Otez-le du feu, pour qu'il refroidisse. Prenez ensuite du sable et mélangez-le avec cette poudre, de manière qu'il y ait deux parties de plomb et une partie de sable ; placez cela dans un vase de terre, et opérez comme il a été écrit ci-dessus pour faire le verre ; placez ce vase dans le fourneau et remuez continuellement jusqu'à ce que le verre soit fait. Si cependant vous voulez obtenir du verre vert, prenez de la limaille de bronze (aurichalcum) et mélangez avec le verre de plomb, autant qu'il paraîtra convenir. Alors si vous avez l'intention de faire quelque vase, servez-vous du tube de fer. Ensuite, ôtez votre vase avec le verre et laissez-le refroidir. »

Deux chapitres placés à la fin de ce manuscrit Harléien, dans un livre *De unguentis*, et qui est une compilation de recettes médicales, traitent du verre vert ; l'orpiment est le métal colorant de l'un de ces verres. On lit à la page 142 de ce manuscrit :

« *Manière de faire une chrysolithe de verre.*

« Prenez du cristal et mettez-le dans de l'alun (de la potasse ou de la soude) pendant onze jours ; cuisez-le ensuite avec de l'orpiment et vous obtiendrez une chrysolithe. »

« *Manière de faire une émeraude de terre.*

« Mettez du cristal dans de l'alun pendant 12 jours faites cuire alors avec du cuivre vert, et vous aurez une émeraude. » Ces recettes n'ont pas été écrites plus tard que le commencement du XIII° siècle

Du verre bleu.

Théophile, au chap. 12, nous dit que les pierres bleues des mosaïques grecques se fondaient avec le verre blanc, de manière à former des feuilles de verre bleu pour les fenêtres; et, au chap. 13, que les Grecs font, avec ces mêmes pierres, des coupes à boire, qu'ils ornent avec de l'or. Il a été déjà parlé dans les notes du livre I^{er} du saphir des Grecs. Je dois ici, dit M. Hendrie, appeler l'attention du lecteur sur cette opinion qui prétend que le saphir des anciens Grecs était notre lapis-lazuli. Le saphir de Théophraste qui est tacheté d'or, et qui est d'une couleur foncée, et qui ne diffère pas du *cyanus* mâle, n'est pas autre que cette pierre.

Il n'y a pas de raison de douter, en plusieurs cas, que le saphir ou lapis-lazuli fut employé pour colorer le verre en une riche couleur bleue. On peut montrer que cette substance a produit les plus riches teintes en verre et en émail. Les artistes pourraient réussir à les reproduire et à retrouver cette branche perdue de l'art.

Le manuscrit byzantin, publié par Muratori, garde le silence sur le verre bleu. Eraclius, après avoir parlé de la fabrication du verre de silice avec du plomb, s'exprime ainsi : « De isto vitro plumbeo, ille scilicet qui cæruleus est, qui de duobus coloribus potest fieri, poteris si vis cum pulvere saphires miscere ad pingendum in vitro. »

Le même auteur nous donne le procédé suivant :

« *Quomodo pingitur in vitro.*

« Dicendum quomodo pingere debes in vitro. Accipe grossimum de saphiro et palliam quæ excutitur de calido ferro super incudem fabri, cum grossimo tertiam partem pones, et plumbeum vitrum, judicatim scilicet misces, et super marmorem ferreum fortiter teres, sicque pingere potest. »

« *Comment on peint sur verre.*

« Il faut dire de quelle manière on peint sur verre. Prenez un morceau de saphir, et de la battiture qui tombe du fer rouge que l'on frappe sur l'enclume du forgeron. Vous en mettrez le tiers avec le morceau de saphir, et vous y mêlerez du verre de plomb avec discrétion ; vous broierez le tout fortement sur une tablette de fer, et vous pourrez vous en servir pour peindre. »

Eraclius parle de l'azur dans la composition des émaux qui décorent les vases de terre d'un ton foncé. Il en fait mention, néanmoins, comme d'une composition de cuivre ou de cobalt.

Suger, qui fut employé par Louis le Gros pour diriger les embellissements faits à l'abbaye de Saint-Denis, nous apprend *que les ouvriers broyaient des saphirs en grande quantité, et qu'ils les faisaient cuire avec le verre pour lui donner la couleur d'azur.*

Dans la collection Sloane des manuscrits au Muséum Britannique, il y a un manuscrit du XIV° siècle qui renferme un traité de la coloration du verre, en vieux français. « Vous prendrez un pot de terre plumbé de dens, et pus si pernez une livre de vostre poudre de cristas et demye lyvre de vostre sel niter et de sans de verre, vi medlez ove vostre poudre de verre, vous le criblez bien ensemble, vi les mettez en vostre pot, vi covrierez cel pot de un covercel ke seyt en milu perce. Vi devez aver un tuel de fer ke pus entrer en cel perce, par ou la fumosité pusse

isser, et ce pot deyt bien estre arsilez tot en viroun. » Cela est placé dans le feu pendant un jour et une nuit. L'auteur continue :

« Celui qui veut faire une pierre précieuse, claire et brillante, composée de cristal, doit prendre du plomb calciné (*prenge cendres de plumb ars mult menu criblez*) et broyé finement. Je vais vous apprendre comment on fait du plomb calciné. Mettez du plomb dans un vase rond; prenez de la poudre d'orpiment finement broyée; vous la mélangerez avec le plomb fondu ; remuez jusqu'à ce que le plomb soit brûlé et réduit en poussière, comme de la cendre. Prenez alors cette cendre et pilez-la dans un mortier. » (Ce produit est de la litharge ou protoxyde de plomb.)

« Si vous voulez faire du saphir avec du cristal, prenez 100 drachmes de cristal, et 5 drachmes de plomb calciné. Vous les cuirez (*vi les quisez*) toute une nuit et un jour; lorsqu'ils auront été fondus et refroidis, vous les broyerez dans un mortier et vous les tamiserez. Prenez alors 5 drachmes de bon azur très-beau, qui puisse soutenir le feu sans perdre sa couleur. Broyez tout cela avec la poudre de cristal, mettez dans un vase, et faites cuire pendant trois jours et trois nuits. Eteignez alors le feu et laissez refroidir. Vous trouverez le verre fondu et bien coloré comme un saphir. »

Paul de Canotanto parait avoir vécu au commencement du xv^e siècle; il était natif de Tarente. Son livre est intitulé : « Theoria ultra estimationem peroptima ad cognitionem totius alkimiæ veritatis. » Dans la seconde partie, où sont les formules pratiques, il y a une indication de procédés pour faire les pierres précieuses.

« Si smaragdum habere volueris, appone viride æs; si vero saphir, ponas satis de lapide lazuli : si jacinthum violaceum, ponas vel minus vel plus lapidis dicti : si jacinthum granatum, ponas de pulvere malachitis : si chrysolithum, pone arsenicum : si topasium, mediocriter ponas arsenicum. »

« Si vous voulez avoir une émeraude, prenez du cuivre vert (le bi-acétate de cuivre); si c'est un saphir, prenez du lapis-lazuli en quantité suffisante; si c'est une hyacinthe violette, prenez plus ou moins dudit lapis-lazuli ; si c'est une hyacinthe grenat, prenez de la poussière de malachite ; si c'est une chrysolithe, prenez de l'arsenic; si c'est une topaze, prenez peu d'arsenic. »

Alexius *de Secretis*, Mizaldus, Baptista Porta, Néri, de Piles, et autres auteurs font mention du lapis-lazuli comme d'un élément qui entre dans la composition des verres bleus de diverses nuances.

Cap. 15. *Du verre appelé* GALLIEN.

Après avoir donné les procédés pour fabriquer le verre bleu et le verre vert, Théophile devait nous donner ceux de la fabrication du verre rouge. Nous pouvons faire seulement des conjectures sur l'origine du mot *gallien* appliqué au verre rouge. Ce mot vient du grec *κάλος*, *beauté*, ou du nom de l'empereur Gallien, sous le règne duquel les arts furent très-cultivés. De son temps on introduisit à Rome l'usage des arabesques et plusieurs autres ornements d'architecture. (Eméric David, *Discours sur la peinture*, pag. 17.) Cette dernière étymologie paraît la plus probable.

Eraclius, *De artibus Romanorum*, est le seul auteur, avec Théophile, qui fasse mention du *verre gallien*, *vitrum gallienum*. Le chapitre où il en est question, heureusement n'est pas perdu. (Raspe, Eracl. *De art. Roman.*, pag. 112; et Biblioth. Nat., à Paris, n° 6741.) Après avoir indiqué la manière de faire le verre blanc, Eraclius enseigne les procédés pour le colorer.

Si vero vis ut efficiatur rubeum de cinere bene cocto, sic facies. La cendre indiquée par Eraclius, en cet endroit, est un mélange de sable et de potasse. « Si vous voulez faire du verre rouge avec cette cendre bien cuite, opérez ainsi : Prenez de la limaille de cuivre, et brûlez-la jusqu'à ce qu'elle soit réduite en poussière ; mettez-la dans de petits vases de verre, et cela deviendra un verre rouge, que nous appelons *gallien* (*quem gallienum vocamus*). »

D'après cela, le verre gallien était le verre d'un rouge foncé que l'on obtient par le protoxyde de cuivre, lequel est aujourd'hui soufflé généralement sur une feuille de verre blanc. Si on l'employait tel qu'il sort du creuset, la couleur rouge serait trop intense pour que l'on pût se servir de ce verre.

Le manuscrit Sloane, 1754, déjà cité, contient, au folio 153, une recette pour faire du verre rouge.

« Si vous voulez faire des pierres rouges, belles, claires et étincelantes, prenez 100 drachmes de cristal et 2 drachmes 1/2 d'oxyde noir de fer (*magnesia ferrea*), c'est la pierre magnétique qui attire le fer (*ce est une pyère ke est aymant si trei fer*); faites cuire cela pendant cinq jours et cinq nuits dans un vase; ôtez alors le feu et laissez refroidir. »

Pline aussi mentionne ce protoxyde de fer pour colorer le verre. *Cœptus addi et magnes lapis; quoniam in se liquorem vitri quoque, ut ferrum, trahere creditur.* (Plin., *Hist. nat.*, lib. xxxvi, cap. 26.)

Cap. 13 et cap. 14 : *Vitrum clarissimum, velut crystallum, quod ipsi componunt.*

Le verre très-clair comme du cristal, employé par les Grecs pour faire adhérer des feuilles d'or au verre, et qui, d'après le chapitre 14, est également employé pour fixer sur verre les ornements d'or et d'argent, n'est pas autre chose qu'un fondant, capable de maintenir et de combiner, à l'action du feu, les diverses substances vitreuses colorantes, posées sur des vases en verre ou en argile. Ce dernier chapitre prouve que les Grecs byzantins pratiquaient l'art de peindre sur verre, art que tous les écrivains français, depuis le Viel jusqu'à M. E. Thibaud, regardent comme d'origine française, et comme ne remontant qu'au xii^e ou au xiii^e siècle.

Eméric David n'est pas du même sentiment. Il cite l'historien du monastère de Saint-Bénigne de Dijon, qui écrivait vers 1052, et qui déclare que *de son temps* il y avait, dans l'église du monastère, une très-ancienne peinture sur verre, représentant le martyre de sainte Paschasie, et que cette peinture provenait d'une ancienne église restaurée par Charles le Chauve, en 850 : *Ut quædam vitrea antiquitus facta, et usque ad nostra perdurans tempora, eleganti præmonstrabat pictura.*

Les Bénédictins ont attribué l'invention de la peinture sur verre au règne de Charlemagne (tom. VI, pag. 66), et avec plus de raison. Théophile décrit non-seulement l'ornementation des coupes, des vases et autres objets usuels, par des procédés semblables à ceux de la peinture sur verre, à l'aide d'un fondant ; au chap. 21, il donne des conseils pour peindre sur verre : « De la même manière, dit-il, vous ferez des fonds d'un blanc très-clair; vous ornerez les figures de ces fonds avec du bleu, du vert, du pourpre et du rouge. »

On trouve encore dans les écrits d'Eraclius des indications relatives à un fondant pour l'ornementation des vases soit en verre, soit en terre. L'art de rendre le vert plus fusible au moyen de la litharge était bien connu de cet écrivain.

Un très-curieux Ms. de la collection Sloane, n° 3661, qui renferme des recettes d'un alchimiste anonyme du xiv^e siècle, avec différents autres sujets, contient en outre un traité de la coloration du verre. Ce manuscrit est du xvi^e siècle; c'est une copie faite d'après un ouvrage plus ancien. On y lit l'indication suivante : « Ce livre appartient à moi, Jean Elyot, lequel fut écrit d'après une antique copie, dans l'année 1572, par William Belyngslie, laquelle copie paraissait être vieille de 200 ans. »

Voici quelques-unes des recettes qu'on y trouve sur la manière de colorer le verre.

Couleur bleue.

Pag. 4. *Color blavum*. Cette couleur était pourpre ou bleue, d'après le *Catholicon* et la *Tabula vocum synonym.* de Le Bègue : c'est un terme byzantin.

Verre de cristal purifié, 10 livres; safre pulvérisé, 1 drachme. (Le cobalt est quelquefois désigné à cette époque sous le nom de saphir, à cause de sa ressemblance avec le saphir grec, lorsqu'il est combiné avec un silicate. Le *safre* ou *saffre* est un carbonate de cobalt.) Ces matières doivent être fondues et mises dans un fourneau.

Couleur violette. — *Color violetus.*

Cristal purifié, 10 livres;
Mélangez-y 1 liv. de manganèse broyé (*magnesia*).
Broyez et mettez dans un fourneau.

Couleur d'émeraude. — *Color smaraldi.*

Verre de cristal préparé, 1 liv.
Plomb calciné, 1 liv.
Parcelles de cuivre préparées, 2 liv.
Verre vert, 1 liv.
Parcelles de fer (ce qu'on appelle *battitures de fer*), 1 once.
Broyez le tout ensemble, et mettez dans un fourneau.

Couleur de rubis pâle. — *Color balassii.*

Verre de cristal préparé, 10 liv.
Battitures de cuivre, 1 partie sur 8 de cristal.
1 once d'oxyde jaune de fer (*croci ferri*).
Broyez, et mettez dans un fourneau.

Couleur de rubis. — *Color rubini.*

Prenez du tartre de vin rouge, épais et dur à casser, 3 parties.
Verre de cristal préparé, 2 parties.
Broyez et faites fondre ensemble.
Alors prenez-en 20 parties sur 8, et 1 partie sur 8 de battiture de cuivre, de l'oxyde jaune de fer, 1 once 1/2 (*croci ferri*).
Broyez cela ensemble avec du vin rouge, et mettez dans un fourneau; retirez et broyez en poudre; faites cela quatre fois. »

Le bitartrate de potasse, employé à la place de borate de soude, est connu maintenant, dans la composition du fondant pour le verre et dans la préparation des couleurs; il sert ici à enlever l'oxyde de la battiture ou oxyde rouge de cuivre, l'*æs ustum* des anciens, et la couleur rouge est développée. D'autres substances renfermant du carbone pourraient servir au même but.

« Manière de préparer quelques-uns des ingrédients appartenant à l'ouvrage ci-dessus.

« Le cuivre est ainsi préparé. Prenez autant de battiture de cuivre que vous voudrez, broyez bien, et dissolvez dans du vinaigre (*in aceto*), et distillez à travers un filtre (*et distilla per filtrum*); vous pouvez recommencer cette opération, vous pouvez épaissir ce qui a été passé, et broyer à votre gré. Vous pourrez traiter de la même manière la battiture de fer; faites la même opération pour l'oxyde jaune de fer. »

Fol. 61. « Si vous voulez faire une escarboucle. »

« Prenez de l'or bien calciné, que vous aurez séparé de toute espèce de sel, 1 partie; sel alcali, 2 parties; et faites fondre dans le fourneau à verre.

« Si vous voulez faire un rubis.

« Prenez un tiers d'oxyde jaune de fer et deux tiers de sel alcali (carbonate de potasse).

« Si vous voulez faire un saphir.

« Prenez 1 partie d'azur arménien (l'azur arménien, *lapis armenus*, est la même chose que le lapis-lazuli, le saphir des Grecs, qui furent souvent confondus durant le moyen âge; il est certainement question ici du lapis-lazuli), et 2 parties de sel alcali.

« Si vous voulez faire une hyacinthe.

« Prenez 1 partie de sel alcali, une demi-partie de protoxyde d'or, et une demi-partie d'oxyde ou de rouille de fer.

« Si vous voulez une émeraude.

« Prenez 2 parties de sel alcali, et un peu d'oxyde de cuivre (*calcis cupri*) bien préparé.

« Si vous voulez une topaze.

« Prenez 2 parties de sel alcali, un peu d'oxyde d'or et un peu de protoxyde ou peroxyde de plomb.

« Si vous voulez un grenat.

« Prenez 2 parties de sel alcali, et un peu d'oxyde d'or, et un peu d'hématite (*lapidis sanguinariæ*).

« Si vous voulez une chrysolithe.

« Prenez 2 parties de sel alcali et une partie de calamine de zinc préparée (*tutiæ calaminaris preparatæ*).

« Si vous voulez une turquoise.

« Prenez 2 parties de sel alcali, une demi-partie d'oxyde d'or, et une demi-partie d'azur arménien (saphir). »

Dans un manuscrit du XIVe siècle, à la Bibliothèque Nationale, à Paris, on trouve la recette suivante pour faire un fondant pour le verre. Ms. 7147, fol. 69.

« Pour fondre du verre et autres choses semblables.

« Prenez du sel de pierre (probablement du bitartrate de potasse, plutôt que du nitrate), du borax, de la céruse, en quantités égales; mêlez bien le tout ensemble, pulvérisez avec de l'huile d'œuf. » Lorsqu'elle est sèche, cette poussière facilite la fusion du verre et d'autres substances.

Au moyen âge l'huile d'œuf était supposée posséder de grandes et nombreuses propriétés.

Cap. 16. *De vasis*, etc., *pictis.*

Pour peindre sur des vases d'argile, les Grecs avaient coutume de se servir de couleurs fusibles, mélangées avec d'autres couleurs convenables. Cet art devait naturellement conduire à celui de peindre sur verre : la transition devait être immédiate. Théophile nous apprend que le même peuple faisait *des tablettes de verre, comme dans le travail du vitrail*, qu'ils ornaient d'or, en mettant un fondant par-dessus, pour le protéger. Cela était pratiqué particulièrement pour la mosaïque. La décoration des vases avec de l'or et des couleurs, ayant été appliquée au verre aussi bien qu'aux vases et aux coupes en argile, fut transportée au travail des feuilles de verre, et ainsi à l'ornementation des vitraux.

Eraclius, qui est cité par Théophile, au IIIe livre, donne un chapitre sur ce sujet.

Il ne sera pas sans intérêt de placer ici un extrait d'un livre écrit par T. de Mayerne, médecin successivement de Henri IV et de Louis XIII, en France, de Jacques Ier et de Charles Ier, en Angleterre. C'était un amateur distingué des arts, et l'un des hommes les plus savants de son temps. Il eut accès dans les ateliers des principaux artistes de son temps en Italie, en Flandre, en France et en Angleterre.

Extrait emprunté au livre de M. Colladon: « Couleurs des esmaulx ou vernix de la poterie de faïence. Copie de l'original d'un maistre potier anglais. »

Cet Anglais était artiste et artisan à la fois. Ces couleurs servaient pour la peinture sur porcelaine, aussi bien que pour verre. Ces recettes paraissent être d'origine italienne.

Blanc transparent.

Borax, 10 parties; plomb, 8; silice, 7; cristal, 10; sable, 7.

Bleu.

Cristal, 18; azur, 4; safre, 1; plomb, 4.

Violet.

Borax, 18; safre, 6; silice, 8

Noir.

Borax, 20; safre, 4; manganèse, 3; sable, 2; cristal, 2; plomb; 10.

Jaune

Plomb, 15; antimoine, 1 1/2; cristal, 2; sable, 2.

Or.

Plomb, 15; minéral, 5; cristal, 5; oxyde de fer, 1 1/4.

Vert.

Cristal, 5; sable, 5; plomb, 15; vert de cuivre, 5; silice, 5; limaille, 1 1/2.

Autre vert.

Buros, 18; plomb, 4; *bisgreen*, 12; verre, 8.

(*Buros* est probablement le borax; *bisgreen* est l'écume de verre).

Autre vert.

Cristal, 5; plomb, 15; limaille, 1; silice, 5; sable, 5.

Couleur de ciel.

Buros, 18; plomb, 18; safre, 4.

Tany, bleu clair.

Sable, 5; cristal, 5; plomb, 15; manganèse, 1 1/2; silice, 5.

Autre bleu.

Cristal, 18; plomb, 6; *buros*, 18; safre, 4 1/2; azur, 4.

Autre bleu.

Plomb, 6; cristal, 18; azur, 10; *buros*, 4; manganèse, 1/4 ou 1/2.

Couleur de cendre.

Borax, 18; plomb, 8; safre, 4, manganèse, 1, ou 1/2 ou 1/4.

Gris pâle.

Buros, 18; plomb, 8; azur, 4.

Gris de cheveux.

Plomb, 15; azur, 6; verre, 3; safre, 3; cristal, 3; manganèse, 1/4.

Carnation.

Buros, 20; plomb, 8; silice, 12; manganèse, 1/2.

Couleur d'eau.

Buros, 18; plomb, 6; safre, 6; verre 6.

Gris pâle.

Bleu, 1; *tany* ou bleu clair, 1.

Rouge.

Plomb, 2; oxyde de fer, 2; antimoine, 1 ou 1/2; tartre, 1 ou 1/2.

Vert.

Sable, 2; limaille, 3; plomb, 2; antimoine, 1.

aune.

Plomb, 2 livres; antimoine, 1 livre 1/2; tartre, 1 livre 1/2; oxyde de fer, 2 onces; *calemenare*, 2 onces (calamine).

Blanc d'Italie.

Sable blanc, 5 liv.; écume de verre calcinée, 1 liv., plomb, 3 liv.; étain, 1 liv., calciné jusqu'au blanc.

Le *bouras* ou *borax* est celui des orfévres.

Le *plomb* est le plomb calciné sans addition.

Le *cristal* est le verre très-clair de Venise.

L'*azur* est celui qui est employé pour l'amidon.

Les *silex*, ou la silice, sont calcinés jusqu'au blanc.

Le *manganèse* est une pierre qui vient d'Espagne.

L'*antimoine* est employé sans préparation.

La *rouille de fer* (ou oxyde de fer) est celle qui provient de vieilles ancres de navire.

Le *bis-green* est l'écume du verre.

La couleur *gali* est le rouge foncé.

Le *tartre* est le tartre blanc.

La *calaminare* n'est pas le *lapis calaminaris*, mais une matière très-piquante au goût (c'est le *spodium* des anciens; l'oxyde de zinc).

Cap. 19. *Teres cum vino.*

Cette manière d'introduire un sel dans la couleur avec laquelle on peint sur verre est peut-être digne d'être remarquée. Les couleurs étaient mêlées ensemble avec du vin ou de l'urine; on obtenait ainsi une addition de sel au fondant, sous forme soit de phosphate alcalin, soit de tartrate de potasse.

Cap. 21. *Croco vitro non multum uteris.*

La recommandation de Théophile d'éviter d'introduire du verre jaune dans les vitraux, excepté pour les ornements, et aux endroits où l'on emploie l'or dans la peinture ordinaire, est fort remarquable. Le mauvais effet de certaines verrières modernes prouve la justesse de la recommandation de Théophile. Les artistes français ont remarqué cet effet, et l'emploi de cette couleur, suivant leur expression, *fait trou* dans la composition.

Cap. 28. *Cruces in capite majestatis.*

A une époque où les peintres et les autres artistes employés à la décoration des édifices sacrés, appartenaient à l'Église ou étaient sous son influence, les lois de l'iconographie chrétienne furent fidèlement observées. Le nimbe qui entoure la tête des personnes divines et des saints était symbolique et indiquait leur caractère sacré. Dans son *Iconographie chrétienne*, M. Didron assure qu'une figure dont la tête n'est pas entourée du nimbe n'est pas la représentation d'un saint.

Un caractère plus distinct encore se remarque aux images de Dieu, des anges et des apôtres : les pieds y sont toujours nus. La sainte Vierge et aucun autre saint ne présentent cette particularité.

Un personnage avec un nimbe est un saint; un saint avec les pieds nus est au moins un apôtre; tout personnage avec un nimbe croisé représente une des personnes divines. Cette règle, ajoute M. Didron, est invariable.

Cap. 30. *Quomodo reformetur vas vitreum fractum.*

Cette invention paraît avoir été faite sous le règne de Tibère, et avoir donné naissance à la fable du verre malléable. Pline, cité par saint Isidore, parle de l'invention d'une composition, ou mélange, qui rendait le verre tendre et que Tibère, craignant que cette découverte ne fit diminuer le prix de cette matière précieuse, détruisit l'atelier de l'inventeur. Cette histoire a été embellie encore par saint Isidore, qui ajoute un marteau à la fable, et qui convertit le *verre tendre* ou *tractabile vitrum*, mentionné par Pline, en un verre *malléable*. Eraclius cite plutôt saint Isidore que Pline, dont le récit est trop simple pour prouver ce merveilleux.

Voici le récit de Pline : *Ferunt, Tiberio principe, excogitatum vitri temperamentum, ut flexibile esset : et totam officinam artificis ejus abolitam, ne æris, argenti, auri, metallis pretia detraherentur : eique fama crebrior diu, quam certior fuit.* (Plin., lib. XXXVI cap. 26.)

Saint Isidore ne fait pas attention au doute exprimé par Pline. « On rapporte, dit-il, que sous Tibère, un artisan découvrit un mélange pour le verre qui le rendait *flexible* et *ductile*. Lorsqu'il fut

admis à présenter un vase à l'empereur, celui-ci, irrité, le jeta à terre où il se ploya, comme s'il avait été en cuivre. L'artisan ramassa le verre sur le plancher, prit un petit marteau et le répara. Alors l'empereur lui demanda si quelque autre que lui connaissait son secret. Lorsqu'il eut affirmé que non, l'empereur le fit décapiter, craignant, si ce secret était connu, qu'il ne fît diminuer la valeur de l'or, de l'argent et de tous les métaux précieux. Car, en vérité, des vases en verre qui ne pourraient pas se casser vaudraient mieux que l'or et l'argent. » (*Opera S. Isidori*, lib. XVI, cap. 16.)

Nous voyons que la narration de Pline a été considérablement amplifiée et qu'il en est sorti une erreur qui a fort troublé les alchimistes du moyen âge.

Pline, lib. XXIX, cap. 3, nous donne le procédé généralement usité de son temps pour coller le verre cassé : *Candidum ex his* (ovis) *admistum calci vivæ glutinat vitri fragmenta*. « Du blanc d'œuf, mêlé à de la chaux vive, colle les fragments de verre. »

De Componendis fenestris. — Manière de composer les vitraux.

Nous avons prouvé que les anciens connaissaient l'usage du verre coloré. Les amulettes émaillées (ABRACADABRA) et les *abaculi* ou talismans des Grecs et des Romains, existant encore aujourd'hui, suffiraient pour le démontrer. Les Romains employaient le verre à l'embellissement de leurs appartements, et Sénèque paraît dire qu'on y employait des miroirs ou glaces, comme cela se pratique actuellement. *Pauper sibi videtur ac sordidus, nisi parietes magnis et pretiosis orbibus refulserint, nisi vitro absconditur camera.* (Epist. 86.)

Dutens assure que pendant qu'on faisait des excavations à Pompéi, en 1778, les fenêtres de quelques chambres, dépendantes des bains, furent trouvées vitrées avec de beau verre, comme les appartements des modernes. Lactance (*De Opificio Dei*) et S. Jérôme, qui écrivaient du III^e au IV^e siècle, parlent tous deux de fenêtres vitrées. L'emploi des verres colorés, arrangés à la manière des mosaïques, *la fenêtre* ou *verrière simple*, du chap. 29 de Théophile, pourrait avoir précédé la peinture sur verre, qui suppose un art plus avancé. L'effet produit par les couleurs et l'admiration qu'il excitait, aura sans doute, de bonne heure, excité le talent des artistes chrétiens.

Au VI^e siècle, lorsque saint Fortunat de Poitiers loue les évêques qui ornaient leurs églises de larges verrières, et qu'il vante l'effet qu'elles produisaient aux rayons du soleil, il paraît évident qu'il voulait parler des verres de couleur. (*Carmina*, lib. II.)

Sidoine Apollinaire, dans sa lettre à Hespérius (Epist. 10, lib. II) parle positivement de verres colorés qui ornaient les fenêtres d'une église bâtie à Lyon, par l'évêque saint Patient.

« Ecclesia nuper constructa est Lugduni, quæ studio papæ Patientis ad summum cœpti operis accessit, viri sancti, strenui, etc.

« Intus lux micat, atque bracteatum
« Sol sic sollicitatur ad lacunar,
« Fulvo ut concolor erret in metallo,
« Distinctum vario nitore marmor
« Percurrit cameram, solum, fenestras.
« Ac sub versicoloribus figuris
« Vernans herbida crusta saphiratos
« Flectit per prasinum vitrum lapillos. »

Fortunat et Paul l'Ermite, aussi bien que Théophile, décrivent l'effet admirable que les rayons du soleil levant produisaient dans les fenêtres de Sainte-Sophie de Constantinople.

Il est plus que probable que toutes ces anciennes fenêtres de décoration étaient ornées de mosaïques, et que les verres variés qui les composaient étaient colorés par la combinaison d'oxides métalliques avec le verre lui-même, au fourneau de vitrification. Les procédés de coloration du verre par le moyen d'un fondant ne fut connu que plus tard. Dans les chap. 12 et 13, Théophile n'aurait pas négligé de nous parler de ce procédé, quand il nous dit que *les Français font des feuilles de verre précieuses bleues, pourpres et vertes, fort utiles dans les vitraux ;* au chapitre 13, il nous apprend que le *verre très-clair*, employé comme fondant, était composé par les Grecs. Théophile, qui affirme qu'il a *connu la nature de toute espèce de verre*, est le premier auteur pratique qui entre dans des détails sur les procédés de la peinture sur verre, et comme artiste pratique, il mérite toute notre attention. L'art d'émailler le verre était connu des Grecs byzantins. La narration de l'historien du monastère de Saint-Bénigne est donc plus croyable, quoique attaquée par les derniers écrivains Français, et l'opinion des Bénédictins, qui attribuent la découverte de la peinture sur verre au règne de Charlemagne, devient plus admissible. L'art de peindre au moyen de la gradation des ombres, formant ainsi des combinaisons de lumière, ombre et couleur avec des feuilles de verre peint, soumis à ce procédé, fut le premier et le grand progrès fait dans l'art de la peinture sur verre. C'est le procédé de Théophile, qui paraît cependant avoir eu l'idée de peindre des objets sur verre avec des fondants colorés, en imitation des ornements peints sur les vases et les coupes.

Que ce procédé ait été plus convenable que tout autre pour conduire à la perfection l'art de la peinture sur verre, on peut s'en convaincre en considérant les verrières qui se voient encore dans nos églises, depuis le XI^e siècle jusqu'à la fin du XV^e.

Les raisons ne manquent pas pour expliquer ce fait ; elles ont été mises en évidence avec beaucoup de justesse par les écrivains qui ont traité de cet art en dernier lieu. Ils ont montré que pour parvenir à la perfection du genre, il est essentiel de ne pas s'écarter de la simplicité des époques les plus renommées, et d'employer des verres colorés de première qualité.

Le soin des peintres, à ces époques éloignées, de bien indiquer les contours est une autre cause de la perfection que l'on remarque dans leurs œuvres. Le dessin et la distribution des couleurs sont les deux points capitaux, pour composer une verrière qui produise de l'effet et qui soit harmonieuse de ton.

Le vénérable Bède, le chroniqueur Saxon, rapporte que des peintres sur verre vinrent en Angleterre de la France et de l'Italie, à la demande de Wilfrid, évêque d'York et de Biscop, son ami : ce fait est d'une grande importance dans l'histoire de l'art en Angleterre, et il exerça une puissante influence dans ce pays. Eméric David assure, à son tour, que ce furent les Anglais qui instruisirent les Allemands des procédés de ce même art.

Il n'est point à propos de tracer ici une histoire, même très-abrégée, de l'art de la peinture sur verre. C'est un vaste objet, qui demande de longs développements : il faut recourir aux ouvrages spéciaux.

Les principes de ce bel art, tels qu'ils sont donnés par Théophile, ne doivent pas être dédaignés par les peintres sur verre, quoique la chimie moderne leur ait fait connaître des procédés plus simples, plus faciles, et dont le résultat est plus certain. Mais qu'ils n'oublient jamais ces deux points, qui semblent être de la première importance : c'est que le dessin des sujets doit être pur et simple. La simplicité accompagne le plus souvent la grandeur, et convient à la *grande décoration* qui n'est pas autre que la décoration des églises ; c'est encore que les couleurs doivent être hautes en ton. Qu'ils évitent les gris et les tons faux. Ce qui produit bon effet dans la peinture ordinaire à l'huile, ne peut s'allier avec les conditions de la peinture sur verre. Un bon tableau à l'huile, fidèlement copié sur verre, ne ferait qu'un détestable vitrail.

FIN DES NOTES DU LIVRE SECOND.

LIBER TERTIUS.

INCIPIT PROLOGUS IN LIBER TERTIUM.

Eximius prophetarum David, quem Dominus Deus præscivit ante tempora sæcularia et prædestinavit, quemque juxta simplicitatem et humilitatem mentis illius, secundum cor suum elegit, et sibi dilectæ plebi principem præposuit, utque regimen tanti nominis nobiliter et prudenter disponeret, spiritu principali confirmavit, tota mentis intentione se colligens in amorem sui conditoris, hæc inter alia protulit : *Domine, dilexi decorem domus tuæ.* Et licet vir tantæ auctoritatis tamque capacis intellectus, domum hanc diceret habitationem cœlestis curiæ, in qua Deus hymnicis angelorum choris inæstimabili præsidet claritate, ad quam ipse totis visceribus anhelabat, dicens : *Unam petii a Domino, hanc requiram, ut inhabitem in domo Domini omnibus diebus vitæ meæ;* sive receptaculum devoti pectoris et purissimi cordis, cui vere Deus inhabitat, cujus hospitis desiderio idem flagrans orat : *Spiritum rectum innova in visceribus meis, Domine :* tamen ornatum materialis domus Dei, quæ locus est orationis, constat eum concupivisse.

Nam pene omnes impensas domus, cujus ipse auctor fieri ardentissimo desiderio concupivit, sed pro humani sanguinis licet hostili crebra tamen effusione non meruit, in auro et argento, ære et ferro, Salomoni filio delegavit. Legerat namque in Exodo, Dominum Moysi de constructione tabernaculi mandatum dedisse, et magistros operum ex nomine elegisse, eosque spiritu sapientiæ et intelligentiæ et scientiæ in omni doctrina implesse ad excogitandum et faciendum opus in auro et argento et ære, gemmis, ligno, et universi generis arte, noveratque pia consideratione Deum hujusmodi ornatu delectari, quem construi disponebat magisterio et auctoritate Spiritus sancti, credebatque absque ejus instinctu nihil hujusmodi quemquam posse moliri. Quapropter, dilectissime fili, non cuncteris, sed plena fide crede, Spiritum Dei cor tuum implesse, cum ejus ornasti domum tanto decore, tantaque operum varietate; et ne forte diffidas, pandam evidenti ratione, quicquid discere, intelligere, vel excogitare possis artium, septiformis spiritus gratiam tibi ministrare.

Per spiritum sapientiæ (1) cognoscis a Deo cuncta creata procedere, et sine ipso nihil esse; per spiritum intellectus cepisti capacitatem ingenii, quo ordine, qua varietate, qua mensura valeas insistere diverso operi; per spiritum consilii talentum a Deo tibi concessum non abscondis, sed cum humilitate palam operando et docendo, cognoscere cupientibus fideliter ostendis; per spiritum fortitudinis omnem segnitiei torporem excutis, et quicquid non lento conamine incipis, plenis viribus ad effectum perducis; per spiritum scientiæ concessum, ex abundanti corde do-

LIVRE TROISIÈME.

PROLOGUE DU LIVRE TROISIEME.

Le grand prophète David, que le Seigneur, dans sa prescience divine, prédestina avant tous les siècles, qu'il choisit selon son cœur, à cause de la simplicité et de l'humilité de son cœur, qu'il mit à la tête de son peuple chéri, qu'il fortifia de son esprit divin, pour soutenir noblement et prudemment une royauté si illustre, David, se recueillant de toutes les puissances de son âme dans l'amour de son Créateur, entre autres paroles, a prononcé celles-ci : *Seigneur, j'ai aimé la beauté de votre maison.* Quoiqu'un homme d'une si grande autorité, d'une intelligence si vaste, comprît que cette maison était la demeure, la cour céleste, où Dieu règne, au sein d'une lumière admirable, sur les chœurs harmonieux des anges, vers laquelle il soupirait de toute l'ardeur de son âme, quand il disait : *J'ai demandé une seule chose au Seigneur; je la rechercherai : c'est d'habiter dans la maison du Seigneur tous les jours de ma vie;* quoiqu'il comprît encore que Dieu habite vraiment dans le sanctuaire d'un cœur pieux et pur, hospitalité merveilleuse dont le désir ardent lui inspirait cette prière : *Seigneur, renouvelez en moi l'esprit de droiture;* il est certain, néanmoins, qu'il désirait l'ornement de la maison matérielle du Seigneur, qui est le lieu de la prière.

David légua à Salomon son fils tout ce qu'il avait amassé à grands frais, en or, argent et airain, pour le temple qu'il avait désiré vivement construire, mais qu'il ne mérita pas d'élever, à cause de la fréquente effusion de sang humain, quoique ce fût à la guerre. Il avait lu dans l'Exode, en effet, que le Seigneur avait commandé à Moïse de construire un tabernacle, qu'il avait désigné lui-même par leur nom les maîtres de l'œuvre, et qu'il les avait remplis de l'Esprit de sagesse, d'intelligence et de science dans tout ce qu'ils devaient savoir pour concevoir et exécuter les travaux en or, argent, airain, en pierres précieuses, en bois, et en toute espèce d'art. Il savait, par une pieuse réflexion, que Dieu aime les embellissements de ce genre, qu'il inspirait et faisait exécuter sous la conduite et l'autorité de l'Esprit-Saint, et il était convaincu que, sans son secours, il ne pouvait rien entreprendre. C'est pourquoi, très-cher fils, n'hésitez pas, croyez d'une foi sincère que l'Esprit de Dieu a rempli votre cœur, lorsque vous avez orné sa maison avec tant d'éclat et par des œuvres si variées. Afin que vous en soyez convaincu, je vous montrerai par des raisons évidentes que tout ce que vous pouvez apprendre, concevoir ou imaginer en fait d'art, provient des sept dons de l'Esprit Saint.

Par l'esprit de sagesse, vous comprenez que toutes les choses créées procèdent de Dieu, et qu'il n'y a rien sans lui; par l'es-

(1) Nota conformationem septem spirituum cum septem operum artibus. — *Ex MS. Harleio.*

prit d'intelligence, vous avez reçu la faculté de discerner l'ordre, la variété, la perfection que vous devez donner aux diverses œuvres; par l'esprit de conseil, vous n'enfouissez pas le talent que Dieu vous a confié, mais en travaillant ouvertement et en enseignant humblement, vous le découvrez fidèlement à tous ceux qui désirent apprendre; par l'esprit de force, vous secouez toute espèce d'engourdissement de paresse, et tout ce que vous entreprenez avec courage, vous le menez à heureuse fin de toutes vos forces; par l'esprit de science qui vous a été accordé, vous vous élevez par le génie qui déborde de votre âme, et plus il remplit votre esprit, plus vous vous en servez hardiment pour l'avantage de tous; par l'esprit de piété, vous dirigez, par une religieuse appréciation, l'espèce, le but, le temps, la quantité ou la qualité du travail, et même le taux du salaire, de peur de vous laisser surprendre par le vice de l'avarice ou de la cupidité; par l'esprit de crainte du Seigneur, vous considérez que vous ne pouvez rien de vous-même, vous pensez que vous ne possédez rien et que vous ne voulez rien qui ne soit accordé de Dieu, mais croyant, confessant, rendant grâces, vous attribuez à la miséricorde divine tout ce que vous savez, tout ce que vous êtes et tout ce que vous pouvez être.

Animé par l'espérance de ces vertus, très-cher fils, vous êtes entré dans la maison de Dieu, vous l'avez décorée avec magnificence; en ornant les plafonds et les murailles d'œuvres variées et de couleurs diverses vous avez, en quelque sorte, exposé le paradis de Dieu aux yeux des fidèles, paré de fleurs innombrables, comme au printemps, verdoyant de gazons et de feuillages, ainsi que les âmes des saints, qui sont tous couronnés avec des mérites différents. Vous avez réussi à faire louer le Créateur dans la création et à montrer Dieu admirable dans ses œuvres. L'œil humain ne sait d'abord sur quelle chose s'arrêter; s'il regarde les plafonds ils sont fleuris, comme de brillantes draperies; s'il considère les murailles, c'est une espèce de jardin délicieux; s'il est frappé des flots de lumière qui se précipitent par les fenêtres, il admire l'inappréciable beauté du verre et la variété du travail le plus précieux. Si l'âme fidèle aperçoit le spectacle de la passion du Sauveur, représentée par le dessin, elle est pénétrée de componction. Si elle considère les tourments que les saints ont endurés dans leur corps, et les récompenses de la vie éternelle qu'ils ont obtenues, elle revient aux pratiques d'une vie meilleure. Qu'elle contemple les joies ineffables du ciel, ou les tourments horribles de l'enfer, elle s'anime par l'espérance de ses bonnes œuvres, ou elle est frappée de crainte par la vue de ses péchés.

Courage donc! homme de bien, heureux en cette vie devant Dieu et devant les hommes, plus heureux dans l'autre vie, qui offrez à Dieu tant de sacrifices par votre travail et votre application; soyez animé pour l'avenir d'une activité plus grande encore, et de toutes les forces de votre esprit travaillez à compléter les instruments de la maison du Seigneur, sans lesquels on ne peut accomplir ni les divins mystères, ni les saints offices. Ce sont: les calices, les chandeliers, les encensoirs, les ampoules, les burettes, les châsses des saints, les croix, les livres d'Evangiles, et les autres choses qui sont d'un usage indispensable dans les fonctions ecclésiastiques.

Si vous voulez exécuter ces choses, vous commencerez de la manière suivante.

minaris ingenio, et quo perfecte abundas plenæ mentis audacia uteris in publico; per spiritum pietatis, quid, cui, quando, quantum vel qualiter operis, et ne subrepat avaritiæ seu cupiditatis vitium, mercedis pretium pia consideratione moderaris; per spiritum timoris Domini te nihil ex te posse consideras, nihil inconcessum a Deo te habere seu velle cogitas, sed credendo, confitendo, gratias agendo, quicquid nosti, vel es, aut esse potes, divinæ misericordiæ reputas.

His virtutum stipulationibus animatus, charissime fili, domum Dei, fiducialiter aggressus, tanto lepore decorasti, et laquearia seu parietes diverso opere, diversisque coloribus distinguens paradisi Dei speciem floribus variis vernantem, gramine foliisque virentem, et sanctorum animas diversi meriti coronis foventem, quodammodo aspicientibus ostendisti, quodque creatorem Deum in creatura laudant, et mirabilem in suis operibus prædicant, effecisti. Nec enim perpendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infigat; si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si considerat parietes, est paradisi species; si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inæstimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur. Quod si forte Dominicæ Passionis effigiem liniamentis expressam conspicatur fidelis anima, compungitur; si quanta sancti pertulerint in suis corporibus cruciamina, quantaque vitæ æternæ perceperint præmia conspicit, vitæ melioris observantiam arripit; si quanta sunt in cœlis gaudia, quantaque in tartareis flammis cruciamenta intuetur, spe de bonis suis (1) animatur, et de peccatorum consideratione formidine concutitur.

Age ergo nunc, vir bone, felix apud Deum et homines in hac vita, felicior in futura, cujus labore et studio Deo tot exhibentur holocausta, ampliori deinceps accendere solertia, et quæ adhuc desunt in utensiliis domus Domini, ad explendum aggredere toto mentis conamine, sine quibus divina mysteria et officiorum ministeria non valent consistere. Sunt autem hæc: Calices, Candelabra, Thuribula, Ampullæ, Urcei, sanctorum pignorum Scrinia, Cruces, Plenaria et cætera, quæ in usum ecclesiastici ordinis poscit utilitas necessaria.

Quæ si vis componere, hoc incipias ordine.

(1) Actibus *interponitur in Codice Guelpherbytano.*

INCIPIT LIBER TERTIUS.

CAPUT I.

De constructione fabricæ.

Ædifica tibi domum spatiosam et altam, cujus longitudo ad orientem tendatur, in cujus pariete meridiano facies fenestras quot volueris et possis, ita ut inter duas fenestras quinque pedes sint. Divide autem medietatem domus ad opus fusile faciendum, et cuprum ac stagnum et plumbum operandum, uno pariete usque ad summitatem altitudinis, et rursum divide quod reliquum est in duo in uno pariete, ad operandum in una parte aurum, in altera argentum. Fenestræ vero non emineant altius a terra quam uno pede, quarum altitudo sit trium pedum, latitudo duorum.

CAPUT II.

De sede operantium.

Deinde fode fossam ante fenestram, a pariete fenestræ pede et dimidio, quæ stabit in transverso, habens longitudinis trium pedum, latitudinis duorum, quam texes in circuitu lignis, quorum lignorum duo in medio contra fenestram procedant a fossa altitudine dimidii pedis, super quæ jungatur discus unus qui cooperiat genua sedentium in fossa, latitudine duorum pedum, longitudine trium, in transverso super fossam, ita æqualis, ut quicquid minutim auri vel argenti desuper ceciderit, possit diligenter scopari.

CAPUT III.

De fornace operis.

Juxta parietem vero prope fenestram in sinistra parte sedentis, figatur lignum in terram (1), latitudine duorum, spissitudine pene duorum digitorum, quod cum firmiter steterit, habeat foramen grossitudine unius digiti in medio, a terra altitudine quatuor digitorum. Habeat quoque in anteriore parte lignum strictum sibi conjunctum, et clavis ligneis affixum, latitudine quatuor digitorum, cujus longitudo æquetur majori ligno. Ante quod stabilies aliud lignum æquæ latitudinis et longitudinis, ita ut inter hæc duo ligna sit amplitudo quatuor digitorum, et affige illud exterius duobus aut tribus paxillis, et accepta argilla non macerata nec aqua mixta, sed noviter effossa, mitte in illud spatium in primis modicum, et compinge cum ligno rotundo fortiter, deinde amplius, et iterum percute, sicque facies donec duæ partes ipsius spatii impleantur, et tertiam dimitte vacuam. Tunc aufer anterius lignum, et cum cultello longo incide argillam æqualiter ante et sursum, deinde cum gracili ligno percute fortiter. Post hæc accipe argillam maceratam et fimo equi mixtam, et compone fornacem et larem ejus tegens pa-

(1) Longitudine trium pedum. *Ex MS. Guelph.*

LIVRE TROISIÈME.

CHAPITRE I[er].

De la construction de la fabrique.

Construisez à votre usage une maison haute et spacieuse, dont la longueur soit dirigée du côté de l'orient ; vous ferez autant de fenêtres que vous voudrez et que vous pourrez dans le mur méridional, de manière qu'il y ait cinq pieds entre chaque fenêtre. Partagez la maison, de manière que la moitié en soit consacrée à la fusion des métaux, et au travail du cuivre, de l'étain et du plomb ; le mur de séparation s'élèvera jusqu'au haut. Divisez l'autre moitié, également par un mur, en deux parties ; dans la première on travaillera l'or, dans la seconde on travaillera l'argent. Les fenêtres ne doivent pas être élevées à plus d'un pied du sol ; leur hauteur sera de trois pieds, et leur largeur de deux pieds.

CHAP. II.

Du siége des ouvriers.

Creusez ensuite, devant la fenêtre, à un pied et demi du mur, en travers, un fossé de trois pieds de long, de deux de large ; vous le couvrirez de bois à la circonférence. Deux de ces bois, au milieu, vis-à-vis de la fenêtre, s'élèveront du fossé, à la hauteur d'un demi-pied ; là-dessus, transversalement au fossé, on placera une table arrondie de deux pieds de largeur sur trois de longueur, qui puisse couvrir les genoux de ceux qui seront assis dans le fossé ; elle sera tellement unie que toutes les parcelles d'or ou d'argent qui tomberont dessus pourront être ramassées aisément.

CHAP. III.

Du fourneau de travail.

Auprès du mur, et non loin de la fenêtre, à gauche de l'ouvrier assis, on plante en terre un bois long de trois pieds, large de deux, de la grosseur de deux doigts à peine. Lorsqu'il sera solidement établi, il présentera, au milieu, une ouverture à passer le doigt, à une hauteur du sol de quatre doigts. A la partie antérieure on attachera un autre bois solidement avec des chevilles en bois, large de quatre doigts, et aussi long que le précédent. Devant celui-ci vous établirez un autre bois d'égale longueur et largeur, de manière qu'entre ces deux bois il y ait un espace de quatre doigts. Assujettissez ce dernier à l'extérieur à l'aide de deux ou trois pieux, prenez de l'argile non pétrie, ni mêlée d'eau, mais nouvellement extraite, mettez-en dans cet espace d'abord un peu, et pressez fortement avec un bois arrondi, ensuite davantage, et frappez de nouveau ; vous ferez de la sorte jusqu'à ce que l'espace soit rempli aux deux tiers ; laissez l'autre tiers vide. Enlevez alors le bois antérieur, et avec un couteau long coupez l'argile également en avant et en dessus ; frappez ensuite fortement avec un bois mince. Après

cela, prenez de l'argile pétrie et mêlée de fumier de cheval, et faites un fourneau avec son foyer; couvrez le mur, afin qu'il ne soit pas calciné par le feu; avec un bois mince percez l'argile à travers l'ouverture qui est derrière le bois. De cette même manière, faites tous les fourneaux de travail.

rietem, ne uratur igne, et cum gracili ligno perfora argillam trans foramen quod est retro in ligno. Hoc modo compone omnes fornaces fabriles.

CHAP. IV.

Des soufflets.

Faites ensuite des soufflets en peau de mouton, de la manière suivante. Lorsqu'on tue les béliers, il ne faut pas leur couper la peau sous le ventre; on les ouvre dans les parties postérieures, et on les dépouille de manière à arracher les peaux entières; on les remplit ensuite de paille pour les faire sécher. Après cela, on les étend dans un mélange de lie et de sel pendant un jour et une nuit; le troisième jour on les tire, en les retournant, en longueur et plus encore en largeur. On les oint ensuite et on les tire de nouveau. Après quoi, faites une tête de soufflet en bois, qui puisse passer par le cou de la peau et s'y attacher, et dans cette tête une ouverture par où pourra passer un tuyau de fer. Par derrière, dans la longueur du soufflet qu'on pose quatre bois, dont deux seront unis ensemble et attachés par le milieu; les deux autres seront cousus dans le soufflet de manière que les jointures soient au milieu, en dessus et en dessous, où encore seront cousues deux anses de la même peau, l'une plus haut et plus petite, pour mettre le pouce, l'autre plus bas et plus grande, où l'on pourra mettre les quatre autres doigts. Ces choses étant ainsi achevées, mettez le tuyau de fer dans l'ouverture du fourneau, et dans le fourneau des charbons et du feu, en avant et en arrière; soufflez afin de dessécher le fourneau. Voici maintenant le nom des outils et instruments en fer employés dans les travaux de fabrication.

CAPUT IV.

De follibus.

Deinde fac tibi folles de pellibus arietum ita. Cum occiduntur arietes, non incidantur pelles sub ventre, sed in posterioribus aperiantur, et ita eversentur ut integræ extrahantur, et impletæ stramine modice exsiccentur. Postea jaceant in confectione fæcis et salis una die et duabus noctibus, tertia vero die trahantur in retorta in longitudine, sed plus in latitudine. Deinde ungantur et iterum trahantur. Posthæc fiat folli caput ligneum, quod transeat per collum ejus et ibi ligetur, et in capite foramen per quod transeat fistula ferrea. Retro vero in latitudine follis ponantur quatuor ligna, quorum duo sibi conjungantur et colligentur in medio, et duo sibi deinde suantur in folle, ita ut juncturæ in medio sint superius et inferius, ubi etiam duæ ansæ ex eadem pelle consuantur, una superius minor, in qua pollex imponatur, altera major inferius, ubi reliqui quatuor digiti immittantur. His completis, pone fistulam ferream in foramen fornacis, et retro et ante fornacem carbones et ignem, et suffla ut fornax exsiccetur. Utensiliorum autem et ferramentorum nomina in fabrili opere sunt hæc.

CHAP. V.

Des enclumes.

Des enclumes larges, égales et carrées. Item, des enclumes égales et cornues. Item, des enclumes rondes par dessus en forme de demi-pomme, une plus grande, une autre plus petite, une troisième courte; elles s'appellent *nœuds*. Item, des enclumes longues et étroites comme deux cornes qui sortent du tronc ou support; une corne sera ronde et effilée en pointe, l'autre corne sera plus large et un peu recourbée au bout, ronde et lisse, ressemblant à un pouce. Telles sont les enclumes grandes et petites.

CAPUT V.

De incudibus.

Incudes latæ, æquales et quadræ. Item incudes æquales et cornutæ. Item incudes superius rotundæ in similitudine dimidii pomi, una major, alia minor, tertia brevis, qui vocantur nodi. Item incudes superius longæ et strictæ quasi duo cornua ab hastili procedentia, quorum unum sit rotundum et deductum ita ut in summitate sit gracile, aliud vero latius et in summitate modice recurvum in rotunda æqualitate ad similitudinem unius pollicis. Hæ sunt majores et minores.

CHAP. VI.

Des marteaux.

Beaucoup de marteaux, plus grands, moindres et petits, larges d'un bout, étroits de l'autre. Item, des marteaux longs, et minces, arrondis à l'une des extrémités, grands et petits. Item, des marteaux recourbés en haut, et larges en bas.

CAPUT VI.

De malleis.

Mallei multi, majores, minores et parvi, in una parte lati, in altera stricti. Item mallei longi et graciles, in summitate rotundi, majores et minores. Item mallei superius cornuti, inferius lati.

CHAP. VII.

Des tenailles.

Des tenailles fortes, à main, ayant des

CAPUT VII.

De forcipibus.

Forcipes manuales fortes, habentes nodos

in summitate, majores et minores. Item forcipes longi et graciles. Item forcipes fusorii longi, et in anteriori parte modicum curvi. Item forcipes mediocres, quibus limanda quæque teneantur, qui sint in summitate unius caudæ graciles, in altera pendeat ferrum tenue et latum, ac perforatum, cui cum posueris aliquid parvum limandum, comprime fortiter, et mitte gracilem caudam in quod foramen volueris. Item forcipes parvuli, in una summitate sibi adhærentes, et in altera graciles, quibus grana et alia quæque minuta componantur. Item forcipes qui dicuntur carbonarii, et majores et minores, qui sint in una summitate integri et plicati, in altera aperti et modice curvi. Item forcipes incisorii majores et minores, in duabus partibus compositi et clavo confixi.

nœuds à l'extrémité, grandes et petites. Item, des tenailles longues et minces. Item, des tenailles de fondeur, longues et un peu recourbées à la partie antérieure. Item, des tenailles ordinaires, pour tenir tous les objets qui doivent être limés; elles doivent être minces à l'extremité de l'une des branches; à l'extrémité de l'autre branche il y aura suspendu un fer large et mince, et percé, à l'aide duquel vous pourrez serrer fortement lorsque vous aurez à limer quelque objet trop petit; vous pourrez mettre la branche pointue dans quel trou vous voudrez. Item, des tenailles très-petites, adhérant entre elles à l'une des extrémités, et à l'autre extrémité fort légères, qui servent à faire les grains et tous les autres ouvrages délicats. Item, des tenailles appelées de charbonnier, de grandes et de petites, qui soient à un bout entières et ployées, et à l'autre bout ouvertes et un peu courbées. Item, des tenailles à couper, grandes et petites, composées de deux parties et attachées par un clou.

CAPUT VIII.

De ferris per quæ fila trahuntur

Ferri duo latitudine trium digitorum, superius et inferius stricti, per omnia tenues, et tribus ordinibus aut quatuor perforati, per quæ foramina fila trahantur.

CHAP. VIII.

Des instruments en fer appelés filières.

Deux fers, de la largeur de trois doigts, étroits en haut et en bas, minces partout, et percés de trois ou quatre rangs de trous, par lesquels on tire le fil de métal.

CAPUT IX.

De instrumento quod organarium dicitur.

Est etiam instrumentum ferreum, quod organarium dicitur, quod constat duobus ferris, uno inferius, altero superius; sed pars inferior habet grossitudinem et longitudinem longioris digiti, et est aliquantulum tenuis, habens duo hastilia, quibus lignum figitur inferius, supra quæ in superiori parte eminent duo clavi grossi, qui suscipiunt superiorem partem ferri, quod ferrum habet grossitudinem et longitudinem inferioris, et habet duo foramina, in utraque summitate unum, per quæ duo clavi (1) superiores inducantur, ut sibi conjungantur. Valde enim conjungi debent cum lima; in quibus utrisque fodiantur fossulæ, ita ut per medium appareant foramina, ut cum in majori argentum vel aurum mittitur longum et æqualiter rotundum percussum, feriatur superior pars ferri fortiter cum malleo corneo, et altera manu rotetur aurum vel argentum, et fiant grana rotunda sicut fabæ, in sequenti foramine fiant quasi pisa, in tertio quasi lentes, et sic minora.

CHAP. IX.

De l'instrument qu'on appelle organarium.

Il y a un autre instrument de fer qu'on appelle *organarium*, qui est composé de deux fers, l'un supérieur et l'autre inférieur. La partie inférieure a la longueur et la grosseur du plus long doigt, et elle est un peu mince, munie de deux tiges sur lesquelles s'enfonce un bois par la partie inférieure: au-dessus de ces tiges s'élèvent deux gros clous, qui reçoivent la partie supérieure d'un fer qui a la longueur et la grosseur du fer inférieur: il est percé de deux trous, un à chaque extrémité, par lesquels passent les deux clous, afin qu'ils soient joints. Ils doivent, en effet, être bien joints à l'aide de la lime; on doit sur chacun d'eux creuser de petites cavités, de manière à voir les trous au milieu, afin que, en mettant dans le plus long de l'or ou de l'argent battu, long et également rond, on frappe fortement la partie supérieure du fer avec un marteau en corne, et que de l'autre main on tourne l'or ou l'argent, et qu'on en fasse des grains ronds comme des fèves, dans le second trou comme des pois, dans le troisième comme des lentilles, et ainsi en diminuant.

CAPUT X.

De limis inferius fossis.

Fiunt etiam ferri graciles ut festuca, longitudine unius digiti, quadri; sed in uno latere latiores, quorum caudæ, in quibus manubria ponuntur, sunt sursum curvæ: inferius autem per longitudinem est tractus fossus et limatus quasi sulcus, et ex utraque

(1) Inferiores? *Transl.*

CHAP. X.

Des limes creuses à la partie inférieure.

On fait aussi des fers, petits comme une paille, de la longueur d'un doigt, carrés. Ils sont plus larges d'un côté, et les queues, où l'on met des manches, sont courbées en haut; à la partie inférieure, au contraire, il y a un trait creusé et limé, comme un sillon, et de chaque côté il y a des côtes aigües et

limées. Avec ces fers, on lime les fils d'or et d'argent, gros et petits, de manière à y faire paraître des grains.

CHAP. XI.

Des fers à creuser (burins).

On fait aussi des fers à creuser de la manière suivante. On fait un fer d'acier pur, de la longueur du grand doigt et gros comme une paille, mais plus gros au milieu : ce fer est carré. Une des extrémités s'adapte à un manche ; à l'autre extrémité, on lime un des angles, celui de dessus jusqu'à celui de dessous, mais celui-ci est le plus long et limé de façon à finir en pointe. On chauffe ce fer et on le trempe dans l'eau. Sur ce même modèle, on en fait plusieurs, grands et petits. On en fait encore un autre également carré, mais il est large et mince, et la pointe se trouve du côté le plus large, de manière qu'il y ait deux côtes en dessus et en dessous plus longues et unies. De ce modèle on en fait encore plusieurs, de grands et de petits. On forge aussi un fer rond et gros comme une paille, dont la pointe est limée de façon que le trait qu'il creuse soit rond.

CHAP. XII.

Des fers à racler

On fabrique, en outre, des fers à racler, fins, mais cependant un peu plus larges à l'extrémité et aigus d'un côté. On en fait de grands et de petits ; quelques-uns sont courbés, à volonté, selon le genre de travail à exécuter. On fabrique des fers sur le même modèle, mais obtus, et destinés à polir l'ouvrage.

CHAP. XIII.

Des instruments convenables au travail de gravure sur métaux.

On fabrique aussi des instruments en fer pour représenter des figures, des oiseaux, des animaux ou des fleurs qui se gravent sur l'or, l'argent et le cuivre. Ces instruments seront longs d'une palme ; à la partie supérieure ils seront larges et garnis d'une tête, et à la partie inférieure grêles, ronds, légers, triangulaires, quadrangulaires, ou recourbés, disposés selon les exigences des divers travaux ; on doit frapper avec le marteau sur ces instruments. On établit, en outre, un instrument de fer, fait de la même manière, mais fin à l'extrémité, où il y a un trou pratiqué à l'aide d'un autre instrument plus délicat et limé tout autour ; lorsqu'on frappe cet instrument sur l'or, l'argent ou le cuivre doré, il fait une empreinte circulaire très-légère.

CHAP. XIV.

Des instruments à couper.

On fait des fers à couper d'une grandeur telle qu'ils puissent aisément être pris à pleine main, et s'élever au-dessus de la main, larges et égaux ; qu'ils dépassent également la main par dessous, et qu'ils soient larges, minces et aigus. On en fait de cette espèce une grande quantité, de grands et de petits, à l'aide desquels on coupe l'or, l'argent et le cuivre épais.

parte ejus sunt costæ acutæ limatæ. His ferris limantur fila aurea et argentea grossa et subtilia, ita ut in eis grana appareant.

CAPUT XI.

De ferris fossoriis.

Fiunt quoque ferri fossorii ad fodiendum hoc modo. Fit ferrum ex calibe puro, longitudine majoris digiti, et grossum ut festuca, in medio vero grossius, et est quadrum ; una cauda ponitur in manubrium, et altera summitate limatur una costa, quæ est superior, usque ad inferiorem, sed inferior est longior, quæ limata gracilis est in cuspide ; quod calidum temperatur in aqua. Ad hanc speciem fiunt plures majores et minores. Fit et aliud similiter quadrum, sed est latius et tenue, cujus acumen sit in ipsa latitudine, ita ut duæ costæ sint superius et duæ inferius longiores et æquales. Hoc quoque modo fiunt plures parvi et magni. Fit etiam ferrum rotundum et grossum sicut festuca, cujus cuspis ita limatur, ut tractus, quem facit, sit rotundus.

CAPUT XII.

De ferris rasoriis.

Fiunt etiam ferri rasorii graciles, sed in fine aliquantulum latiores, una parte acuti, parvi et magni, quorum aliqui fiunt recurvi, pro libitu secundum modum operis. Fiunt etiam ferri eodem modo formati, sed obtusi ad poliendum opus.

CAPUT XIII.

De ferris ad ductile opus aptis.

Fiunt quoque ferri ad exprimendas imagines, aves, bestias, sive flores, ductiles in auro et argento et cupro, longitudine unius palmi, superius lati et capitati, inferius vero graciles, rotundi, tenues, trianguli, quadranguli, recurvi, prout expetit varietas operis formati, qui malleo debent percuti. Fit vero ferrum eodem modo formatum, sed gracile in fine, in quo est foramen altero ferro graciliore inditum, et in circuitu limatum, quod cum percussum fuerit in auro vel argento sive cupro deaurato, apparet quasi subtilissimus circulus.

CAPUT XIV.

De ferris incisoriis.

Fiunt quoque ferri incisorii talis magnitudinis ut plena manu teneantur, et super manum emineant, lati et æquales, inferius etiam manum excedant, lati, tenues et acuti. Horum fiunt multi parvi et magni, quibus inciditur aurum et argentum sive cuprum spissum.

CAPUT XV.

De ferris ad faciendos clavos.

Sunt et ferri tenues et stricti perforati, in quibus clavi capitantur, magni, mediocres et parvi.

CAPUT XVI.

De ferris infusoriis.

Sunt etiam ferri infusorii, longi, rotundi et quadri, in quibus funditur liquefactum aurum, argentum vel cuprum. Sunt et circini ferrei duabus partibus compositi, majores et minores, recti et curvi.

CAPUT XVII.

De limis.

Limæ vero fiunt ex puro calibe, magnæ et mediocres (1), trium costarum et rotundæ. Fiunt et aliæ, ut fortiores sint in medio, interius ex molli ferro, exterius vero cooperiuntur calibe. Quæ cum percussæ fuerint secundum magnitudinem quam eis auctor earum dare voluerit, æquantur super runcinam, sicque inciduntur cum malleo ex utraque parte acuto. Inciduntur etiam aliæ cum ferro incisorio, de quo supra diximus; cum quibus æquari debet opus, quod cum aliis grossioribus prælimatum fuerit. Cumque ex omni parte incisæ fuerint, fac temperamentum hoc modo.

CAPUT XVIII.

De temperamento limarum.

Combure cornu bovis in igne et rade, atque misce ei tertiam partem salis, et tere fortiter. Deinde mitte limam in ignem, et cum canduerit, salies illam confectionem super eam ex omni parte, aptisque carbonibus valde ardentibus cum festinatione sufflabis per omnia sic ut temperamentum non cadat, et statim ejiciens (2) siccabis modice super ignem. Hoc modo temperabis omnes quæ sunt ex calibe.

CAPUT XIX.

Item unde supra.

Facies et parvulas similiter quadras (3), rotundas, triangulas, tenues ex molli ferro, easque sic temperabis. Cum incisæ fuerint cum malleolo, sive cum incisorio ferro, aut cum cultello, unges eas veteri arvina porci, et circumdabis corrigiolis ex hircino corio incisis, ligabisque filo lineo. Posthæc cooperies eas argilla macerata singulariter, caudasque nudas dimittes. Cumque siccatæ fuerint, mittes in ignem, et sufflabis fortiter, combureturque corium, et cum festinatione extrahens ab argilla, extingues æqualiter in aqua, extractasque siccabis ad ignem.

(1) Ut quadræ, *ex MS. Guelph.*

(2) Extingue æqualiter in aqua et inde ejiciens *ex Codice Guelph.*

(3) Semirotundas, *ex Cod. Guelph.*

CHAP. XV.

Des fers à fabriquer les clous.

Il y aussi des instruments en fer minces, étroit-percés, dans lesquels on fait la tête des clous, grands, moyens et petits.

CHAP. XVI.

Des moules en fer.

Il y a également des moules en fer, longs, ronds et carrés, dans lesquels on verse l'or, l'argent et le cuivre en liquéfaction Il y a encore des compas en fer, composés de deux parties, de grands et de petits, de droits et de courbes.

CHAP. XVII.

Des limes.

Les limes se font d'acier pur: elles sont grandes ou médiocres, triangulaires ou rondes. On en fait d'autres encore, plus fortes du milieu; elles sont de fer doux en dedans et recouvertes d'acier pur en dehors. Lorsqu'elles ont été frappées de manière à atteindre la longueur que l'ouvrier veut leur donner, on les égalise sur le rabot, et on les taille ainsi avec un marteau tranchant des deux bouts. On taille également les autres avec le fer à couper, dont nous avons parlé ci-dessus. On doit unir l'ouvrage avec ces dernières, lorsqu'il aura été dégrossi avec d'autres instruments moins délicats. Quand elles auront été taillées de tous les côtés, faites-en la trempe de la manière suivante.

CHAP. XVIII.

De la trempe des limes.

Brûlez de la corne de bœuf au feu et raclez-la; mêlez-y un tiers de sel et broyez fortement. Mettez ensuite la lime au feu, lorsqu'elle sera chauffée jusqu'au blanc, vous la couvrirez de cette préparation de toutes parts; vous la placerez sur des charbons très-ardents, préparés pour cela; vous soufflerez vivement de tous côtés, de manière toutefois que la trempe ne tombe pas; vous retirerez aussitôt (vous éteindrez promptement dans de l'eau, *ex ms. Guelph.*), et vous sécherez un peu au-dessus du feu. Vous ferez de la même manière la trempe de toutes les limes qui sont en acier pur.

CHAP. XIX.

Même sujet.

Vous ferez également des limes plus petites, carrées, rondes, triangulaires, minces, que vous tremperez comme il suit. Quand elles auront été taillées avec le marteau, ou avec le fer à couper, ou avec un couteau, vous les oindrez de vieille graisse de porc; vous les entourerez de petites courroies taillées dans du cuir de bouc, et vous les attacherez avec du fil de lin. Après cela, vous les couvrirez, chacune en particulier, d'argile pétrie, et vous en laisserez la queue nue. Lorsqu'elles seront sèches, vous les mettrez au feu et vous soufflerez fortement; le cuir se brûlera; vous

retirerez promptement de l'argile, vous éteindrez dans l'eau, et après les avoir retirés vous les ferez sécher au feu.

CHAP. XX.

De la trempe du fer.

Les fers à creuser se trempent de cette manière. Lorsqu'ils auront été limés et adaptés à des manches, on en met l'extrémité au feu, et aussitôt qu'elle commencera à blanchir, on la retire et on l'éteint dans l'eau.

CHAP. XXI.

Même sujet.

On fait encore une autre trempe des instruments avec lesquels on coupe le verre et les pierres les moins dures, de la manière suivante. Prenez un chevreau de trois ans, attachez-le dans une étable, sans lui donner de nourriture durant trois jours; le quatrième jour donnez-lui de la fougère à manger et rien autre chose. Lorsqu'il aura mangé pendant deux jours, la nuit suivante enfermez-le dans un tonneau percé en dessous. Mettez sous les trous un vase, pour recueillir son urine. Lorsque vous en aurez suffisamment recueilli, pendant deux ou trois nuits, lâchez le chevreau, et trempez vos instruments dans cette urine. L'urine d'un enfant roux donne aussi pour le fer une trempe plus dure que l'eau commune.

CHAP. XXII.

Des creusets pour fondre l'or et l'argent.

Ayant toutes ces choses à votre disposition, prenez de l'argile blanche et broyez-la très-menu; prenez de vieux vases qui ont déjà servi à faire fondre de l'or et de l'argent, brisez-les en morceaux. Si vous n'en avez pas, prenez des fragments de pots blancs, mettez-les au feu jusqu'à ce qu'ils blanchissent, et s'ils n'éclatent pas, laissez refroidir et brisez en morceaux. Prenez ensuite deux parties d'argile pétrie et une troisième partie d'argile cuite; mêlez avec de l'eau tiède, triturez fortement, et faites-en des vases, grands ou petits, qui vous serviront à faire fondre l'or et l'argent. Pendant qu'ils sèchent, prenez une balance et pesez l'or ou l'argent que vous voudrez travailler. Si vous n'avez pas d'argent pur, vous le purifierez de la manière suivante.

CHAP. XXIII.

Manière de purifier l'argent.

Tamisez des cendres; mêlez-les avec de l'eau et prenez un vase d'argile éprouvé au feu, assez grand pour contenir tout l'argent que vous jugerez à propos de purifier, sans que la matière en fusion puisse déborder. Mettez des cendres dans ce vase, légères au milieu, épaisses sur les bords; puis faites sécher au charbon. Lorsqu'il sera sec, éloignez un peu les charbons du fourneau, placez-le avec les cendres, sous l'ouverture, devant le fourneau, de manière que le vent du soufflet arrive dessus; placez des charbons par-dessus et soufflez jusqu'à ce qu'il blan-

(1) Tertiam, ex Ms. Guelph.

CAPUT XX.

De temperamento ferri.

Ferri quoque fossorii temperantur hoc modo. Cum limati fuerint et suis manubriis aptati, summitas eorum mittitur in ignem, et mox ut cœperit candescere, extrahitur et in aqua exstinguitur.

CAPUT XXI.

Item de eodem.

Fit etiam aliud temperamentum ferramentorum, quibus vitrum inciditur et molliores lapides hoc modo. Tolle hircum triennem, et liga eum intus tribus diebus sine cibo, quarta die da ei filicem comedere et nihil aliud. Quem cum duobus diebus comederit, sequenti nocte cooperi eum in dolio inferius perforato, sub quibus foraminibus pone aliud vas integrum, in quo colligas urinam ejus. Qua duabus vel tribus noctibus tali modo sufficienter collecta, emitte hircum, et in ipsa urina ferramenta tua tempera. In urina etiam rufi pueri parvuli temperantur ferramenta, durius quam in aqua simplici.

CAPUT XXII.

De vasculis ad liquefaciendum aurum et argentum.

Hæc omnia præ manibus habens, accipe argillam albam, et tere eam minutissime, acceptisque vasis veteribus in quibus aurum vel argentum prius infusum fuerit, comminue singulariter. Quæ si non habeas, accipe testulas ollæ albæ, et mitte eas in ignem donec candescant, et si non resiliunt, sine refrigerari et tere singulariter. Deinde pone duas partes argillæ tritæ et (1) quartam coctæ testæ, et commisceas cum aqua tepida, macera fortiter, et inde compone vascula majora et minora, in quibus liquefacias aurum et argentum. Interim vero, dum siccantur, accepta statera pondera aurum vel argentum, quod operari volueris. Quod si argentum purum non fuerit, hoc modo purifica.

CAPUT XXIII.

De purificando argento.

Cribra cineres, commiscens eos aqua, et accipe testam ollæ in igne probatam, quæ tantæ magnitudinis sit, in qua credas argentum liquefieri posse, quod purificari debet, ut non effundatur, et mitte cineres in eam, in medio tenues et circa oram spissos, et sicca ad carbones. Qua siccata, amove carbones a fornace modicum, et pone ipsam cum cineribus sub foramine ante fornacem, sic ut ventus ex folle in eam flet, superpositisque carbonibus suffla donec candescat. Deinde mitte argentum in eam, et superpone modicum plumbi, superjectisque carbonibus li

quefac illud, et habeas juxta te virgam ex sepe vento siccatam, cum qua discooperies diligenter, et purgabis ab argento quicquid immunditiæ super illud videris, positoque super illud titione, hoc est ligno igne usto, sufflabis mediocriter longo tractu. Cumque plumbum hoc facto ejeceris, si videris argentum nondum purum esse, rursum appone plumbum, superpositisque carbonibus fac sicut prius. Quod si videris argentum ebullire et exsilire, scito stannum vel aurichalcum ei admistum, et confringe particulam vitri minute, et projice super argentum, plumbumque adde, appositis carbonibus fortiter suffla. Deinde respice sicut prius, et cum virgula aufer immunditiam vitri et plumbi, superpositoque titione fac sicut prius, et hoc tamdiu donec purum fiat.

chisse. Mettez-y ensuite l'argent, et placez un peu de plomb par-dessus; replacez les charbons et faites fondre. Ayez auprès de vous une baguette prise dans une haie et séchée à l'air, avec laquelle vous découvrirez le vase soigneusement, et vous enlèverez de la surface de l'argent toutes les impuretés que vous y verrez. Vous y approcherez ensuite un tison, c'est-à-dire un morceau de bois brûlé au feu, et vous soufflerez doucement à long trait. Après avoir fait cela et rejeté le plomb, si vous remarquez que l'argent n'est pas encore pur, remettez du plomb, replacez les charbons et opérez comme ci-dessus. Si vous voyez l'argent bouillir et rejaillir, vous saurez par là qu'il est mélangé d'étain ou d'auricalque; broyez alors un fragment de verre, et jetez-le sur l'argent, ajoutez du plomb, replacez les charbons et soufflez fortement. Regardez ensuite comme auparavant, et avec la baguette enlevez les impuretés du plomb et du verre; employez de nouveau le tison et agissez comme plus haut; continuez jusqu'à ce que l'argent soit purifié.

CAPUT XXIV.

De dividendo argento ad opus.

Quo purificato si calicem fabricare volueris, divide argentum æqualiter in duo, et medietatem serva ad faciendum pedem et patenam; ex altera vero facies vas, cui adjicies ex portione patenæ partem; verbi gratia, si marca argenti fuerit, adde medietati pondus duodecim nummorum, quos postea inde limabis et rades ut reddas suæ parti. Quod si plus fuerit argenti vel minus, secundum suam quantitatem addes, et post hæc unicuique parti suum pondus reddes.

CHAP. XXIV.

De la division de l'argent pour le travail.

Lorsque l'argent aura été purifié, si vous voulez faire un calice, partagez l'argent en deux parties égales, et gardez une des moitiés pour faire le pied, ainsi que la patène. De l'autre moitié vous ferez la coupe, en y ajoutant une partie de la portion de la patène; par exemple, s'il y a un marc d'argent, ajoutez à la première moitié le poids de douze écus, que vous limerez ensuite et que vous raclerez pour les rendre à leur part. S'il y a plus ou moins d'argent, vous en ajouterez suivant la quantité, et après cela vous rendrez son poids à chaque partie.

CAPUT XXV.

De fundendo argento.

His ita dispositis, mitte argentum in uno vasculorum, et cum liquefactum fuerit, projice modicum salis super illud, moxque effunde infusorium rotundum quod sit calefactum super ignem, et sit in eo cera liquefacta. Et si aliqua negligentia contigerit ut argentum fusum sanum non sit, iterum funde, donec sanum fiat (1).

CHAP. XXV.

De la fusion de l'argent.

Ces choses étant ainsi disposées, mettez de l'argent dans un des creusets, et lorsqu'il sera fondu, jetez un peu de sel par-dessus, versez aussitôt dans un moule rond chauffé sur le feu et dans lequel il y aura de la cire fondue. Et si, par suite de quelque négligence, il arrive que l'argent fondu ne soit pas sain, fondez de nouveau, jusqu'à ce qu'il devienne sain.

CAPUT XXVI.

De fabricando minore calice.

Cumque cœperis percutere, quære medituilium in eo, et fac centrum cum circino, et circa eum facies caudam quadram, in qua pedem configere debes. Cum vero sic attenuatum fuerit, ut manu plicari possit, fac interius circulos cum circino a centro usque in medium, et exterius a medio usque ad oram; et cum rotundo malleo percute interius secundum circulos, ut inde profunditatem capiat, et exterius cum mediocri super rotundam incudem secundum circulos usque ad oram, ut inde strictius fiat; et hoc tamdiu

CHAP. XXVI.

De la fabrication du petit calice.

Lorsque vous aurez commencé à battre, cherchez le milieu et marquez un centre avec le compas; vous ferez autour du point central une queue, où vous devrez attacher le pied. Lorsqu'il aura été aminci de manière à pouvoir être ployé avec la main, faites à l'intérieur des cercles avec le compas, depuis le centre jusqu'au milieu, et à l'extérieur depuis le milieu jusqu'au bord. Avec un marteau rond frappez à l'intérieur suivant les cercles, afin que de cette manière il se forme en creux, et à l'extérieur avec un marteau assez

(1) Deinde fac tibi confectionem ex fæcibus claris et sale, in qua extingues argentum quoties recoxeris. *Ex Ms. Guelph.*

petit, sur une enclume ronde, suivant les cercles, jusqu'au bord, afin qu'il devienne plus étroit; continuez à faire cela jusqu'à ce que vous lui ayez donné la forme et la grandeur que comporte la quantité de l'argent. Cela étant fait, limez à l'intérieur et à l'extérieur également, ainsi qu'autour du bord, jusqu'à ce qu'il soit entièrement uni partout. Partagez ensuite en deux, comme ci-dessus, l'autre moitié de l'argent, et à l'une des parties ôtez le poids de six écus que vous ajouterez à l'autre partie dont vous ferez le pied : en limant, vous enlèverez ce poids ajouté et vous le restituerez à l'autre partie. Fondez alors et battez le pied comme la coupe, sauf qu'au pied vous ne ferez pas de queue. Lorsqu'il aura été aminci, vous lui donnerez la profondeur à l'aide du marteau rond à l'intérieur et à l'extérieur. Vous commencerez à former le nœud, avec un marteau assez petit, sur une enclume ronde, puis sur une enclume allongée des deux côtés, jusqu'à ce que vous ayez fait un col aussi effilé que vous le voudrez. Faites bien attention, dans cette opération, de ne pas frapper plus dans un endroit que dans un autre, de peur que le nœud ne penche de quelque côté; il faut qu'il soit établi bien au milieu, également large et épais de tous côtés. Posez-le ensuite sur les charbons et emplissez de cire. Lorsqu'elle sera refroidie, tenez le pied de la main gauche, et de la main droite prenez un fer à graver délicat. Faites asseoir un enfant à côté de vous et qu'il frappe avec un petit marteau sur le fer partout où vous le poserez. Vous indiquerez ainsi un anneau qui doit se trouver tout autour de la tige entre le nœud et le pied. Lorsqu'il aura été indiqué, versez de la cire; faites recuire le pied et emplissez de nouveau, afin de marquer l'anneau plus profondément qu'auparavant. Vous continuerez la même opération, jusqu'à ce que vous l'ayez achevé également avec ses grains. Limez ensuite et raclez le nœud, autour du pied à l'intérieur et à l'extérieur, ainsi que le bord. Vous ferez au centre du nœud un trou carré, à la demande de la queue de la coupe qui le surmontera, et vous mettrez dedans une portion d'argent épaisse et ronde, percée de la même manière. Vous ferez aussi à part un anneau qui doit exister entre le nœud et la coupe supérieure, de la même grosseur et de la même forme que celui que vous avez fait au-dessous du nœud avec le fer à graver. Prenez un fer obtus, repassez-le sur une pierre unie, ensuite sur une planche de chêne, où vous aurez mis préalablement du charbon pilé; vous vous en servirez pour polir la coupe à l'intérieur et à l'extérieur, le nœud, le pied et l'anneau; vous frotterez également avec un morceau d'étoffe et de la craie broyée très-fin, jusqu'à ce que votre ouvrage soit tout à fait brillant. Après cela, fendez la queue de la coupe en quatre parties, jusqu'au milieu, avec une lime mince, renversez-la sur une enclume ronde, de manière que les bords de la coupe pendent également, placez-y l'anneau, et placez la queue dans le trou du nœud, ainsi

fac donec ei formam et amplitudinem secundum argenti quantitatem acquiras. Quo facto, rade interius et exterius æque cum lima, et circa oram, donec æqualis per omnia fiat. Deinde residuam medietatem argenti sicut supra divide in duo, et ab una parte aufer pondus sex nummorum, et adde alteri, in qua pedem facies, quod postea inde limando auferes et suæ parti reddes. Sicque funde et percute pedem sicut vas, usque dum attenuetur, excepto quod caudam non facies in eo. Quo attenuato profunditatem dabis ei cum malleo rotundo interius et exterius, incipiesque nodum formare cum mediocri malleo super rotundam incudem, et inde super longam ex utraque parte, donec collum tam gracile facias sicut volueris; hoc diligenter procurans, ne plus in uno loco percutias quam in altero, ne forte nodus se in aliquam partem inclinet, sed in medio stet, ex omni parte æque spissus et latus. Deinde pone eum super carbones, et imple cera, et cum refrigerata fuerit, tene ipsum pedem in sinistra manu, et in dextera ferrum unum ductile ac tenue; et fac puerum sedere juxta te, qui percutiat cum parvulo malleo super ferrum in quocunque loco illud posueris, et inde designabis annulum, qui inter nodum et pedem in circuitu esse debet. Quo designato, effunde ceram et recocto pede iterum imple, ut annulum profundius percutias sicut prius; sicque facies donec eum æqualiter cum suis granis perficias. Deinde lima nodum et rade, et circa pedem interius et exterius, et oram ejus; sicque facies in medio nodi foramen quadrangulum secundum quantitatem caudæ superioris vasis, et in eo pones spissam partem argenti, rotundam, eodem modo perforatam. Facies quoque annulum singulariter, qui stare debet inter nodum et vas superius, eadem quantitate et specie sicut est ille, quem ductili ferro formasti sub nodo, et accipiens ferrum obtusum fricabis super cotem æqualem, deinde super ligneum quercineum, imposito ei carbone trito, et cum eo polies ipsum vas interius et exterius, nodum et pedem et annulum, sicque fricabis cum panno et creta subtiliter rasa, donec omnino lucidum fiat opus. His ita peractis finde caudam vasis in quatuor usque in medium cum lima tenue, et eversa eam super incudem rotundam ita ut æqualiter pendeat, et superpone ei annulum, et in foramine nodi caudam, particulamque quæ inest desuper; et tenens hæc cum sinistra manu fortiter et æqualiter, et in dextera ferrum ductile mitte in nodum et fac superius percuti cum malleo mediocri donec configas firmiter. Postea funde argentum, quod limasti et rasisti, cum eo quod residuum est, et percute rotulam cum circino æquatam tantæ latitudinis quanta est altitudo calicis a pede inferius usque ad oram superius, et modice amplius, et sic percute cavum interius secundum latitudinem vasis superius, ita ut æqualiter possit in eo jacere. Et si volueris, fac circulos duos interius cum circino, et pertrahe cum subula obtusa in medio similitudinem agni, sive dexteram quasi de cœlo

descendentem et signantem, et litteras inter illos duos circulos, atque cum ferro fossorio subtiliter fode, poliens ad effectum sicut calicem.

que la petite pièce qui est par dessus. Tenez ces objets de la main gauche fortement et également, de la main droite mettez le fer ductile dans le nœud, et faites frapper en-dessus avec un marteau assez petit, jusqu'à ce que vous l'ayez enfoncé solidement. Faites fondre ensuite l'argent que vous avez limé et raclé, ainsi que celui qui reste, et frappez une patène arrondie au compas, d'une largeur égale à la hauteur du calice, depuis la partie inférieure du pied jusqu'au bord supérieur, et un peu plus; battez-en la cavité à la partie inférieure, selon la largeur du vase en haut, de manière qu'il puisse y entrer également. Si vous le jugez à propos, faites deux cercles à l'intérieur avec le compas, et, avec une alène émoussée, tracez au milieu la figure d'un agneau ou une main comme venant du ciel et bénissant, et des lettres entre ces deux cercles, que vous creuserez légèrement avec le fer à graver; le tout sera poli comme le calice.

CAPUT XXVII.

De majore calice et infusorio ejus.

Quod si calicem magnum argenteum fabricare volueris, quatuor, aut sex, seu decem marcarum, primo igne purgabis et probabis totum argentum, dehinc divides ordine quo supra. Post hæc accipe duos ferros æque longos et latos, ad mensuram palmi, et sicut festuca spissos, æqualiter percussos et sanos et ad runcinam diligenter æquatos; inter quos facies corrigiam ferream æqualiter percussam ac mediocriter spissam, quam complicabis in modum circuli ea amplitudine, ut tibi videatur quod possit impleri illo argento, quod in eo fundere vis. Et cum plicaveris, non conjunges capita, sed modice separabis, ut foramen appareat, per quod infundere possis. Hunc circulum aptabis inter duos ferros æqualiter, ita ut capita ipsius extra ferros parum appareant, et constringes eos tribus curvis ferris fortibus in tribus locis, videlicet inferius et ex utraque parte juxta foramen, sicque linies argillam maceratam circa circulum inter ferros et circa foramen abundanter. Quam formam, cum siccata fuerit, calefacies, et liquefactum argentum infunde. Omne aurum et argentum quod tali modo funditur, nisi contingat ex magna negligentia, semper est sanum ad operandum in eo quodcumque volueris. Circulos autem secundum quantitatem, quam infundere volueris, mensurabis, et facies majores et minores; fusum vero argentum postquam percusseris ut supra, et vasi formam dederis, imple illud cera et percute in ventre, si volueris costas æquales sive rotundas, quæ stent in circuitu sicut cochlearia, quod opus utrumque magnum ornatum dat calici. Quas costas si volueris cum nigello parare, hoc procura ut argentum spissius sit, et sic age ut una costa deauretur et altera denigretur, quas semper oportet pares esse. Quas cum percusseris, lima æqualiter et rade, et in illis quas denigrare vis, pertrahe Græca folia et fode grosso tractu, camposque eorum fodies gracilibus circulis et subtili opere, deinde compone nigellum hoc modo.

CHAP. XXVII.

Du grand calice et de son moule.

Si vous voulez fabriquer un grand calice d'argent, de quatre, de six ou de dix marcs, vous purifierez d'abord l'argent au feu et vous l'éprouverez; vous le partagerez ensuite de la manière indiquée plus haut. Après cela prenez deux fers également longs et larges, de la longueur d'une palme et de la grosseur d'une paille, également battus et sans défaut, polis au rabot avec soin. Vous ferez entre eux une attache en fer, également battue et médiocrement épaisse; vous la ploierez en forme de cercle et d'une grandeur qui vous semblera pouvoir être remplie par l'argent que vous voulez fondre dedans. Lorsque vous l'aurez ainsi ployée, vous ne joindrez pas les bouts supérieurs, vous les séparerez un peu de façon à laisser apparente l'ouverture par laquelle vous pourrez verser. Vous établirez ce cercle également entre les deux fers, de manière que les extrémités en paraissent un peu en dehors des fers, et vous les attacherez solidement avec trois fers recourbés en trois endroits différents, à savoir, à la partie inférieure et des deux côtés, près de l'ouverture. Vous enduirez alors d'argile pétrie le tour du cercle entre les fers, et autour de l'ouverture en abondance. Lorsque cette forme sera sèche, vous la ferez chauffer, et vous y verserez l'argent en fusion. Toute espèce d'or et d'argent fondu de cette manière est propre à l'exécution de toute sorte de travaux, à moins qu'on n'y apporte une grande négligence. Vous mesurerez les cercles et vous les ferez plus grands ou plus petits, selon la quantité de métal que vous aurez à verser. Lorsque vous aurez battu l'argent fondu, et que vous lui aurez donné la forme d'un vase, comme ci-dessus, remplissez-le de cire et battez sur le ventre, selon que vous désirerez des côtes planes ou rondes, qui se tiennent autour comme des cuillers : ces deux genres de travail ornent beaucoup un calice. Si vous voulez décorer ces côtes de nielle, faites en sorte que l'argent soit plus épais, et opérez de manière qu'une des côtes soit dorée et l'autre niellée : ces côtes doivent toujours être en nombre égal. Lorsque vous les aurez battues, limez et raclez-les, et sur celles que vous voudrez nieller, tracez des feuilles grecques et creusez-les d'un trait fort; vous creuserez aussi les champs de cercles légers et de travaux délicats. Composez ensuite la nielle de la manière suivante.

CHAP. XXVIII.

De la nielle.

Prenez de l'argent pur, et partagez-le en deux parties égales; ajoutez-y un tiers de cuivre pur. Lorsque vous aurez mis ces trois parties dans un creuset à fondre, mettez autant de plomb que pèse la moitié du cuivre que vous avez mêlé à l'argent; prenez du soufre jaune que vous broierez, et mettez ce plomb et une partie de ce soufre dans un petit vase de cuivre; mettez le reste du soufre dans un autre creuset. Lorsque vous aurez mis en fusion l'argent avec le cuivre, remuez également avec un charbon, et versez-y promptement le plomb et le soufre du petit vase de cuivre, et mélangez le tout fortement avec un charbon ; puis versez en hâte dans l'autre creuset sur le soufre que vous y avez placé, et aussitôt après avoir déposé le vase qui a servi à verser, prenez celui dans lequel vous avez transvasé, et mettez-le sur le feu jusqu'à ce qu'il y ait fusion ; remuez fortement, et coulez dans un moule de fer. Avant un entier refroidissement, frappez un peu ; faites encore chauffer, battez de nouveau, et continuez jusqu'à ce qu'il soit convenablement aminci. La nature de la nielle est telle que si on la bat à froid, elle se rompt aussitôt et tombe en pièces; elle ne doit pas, cependant, être chauffée jusqu'au rouge, parce qu'elle se fond aussitôt et coule dans les cendres. Placez dans un vase profond et épais la nielle amincie ; versez de l'eau par-dessus ; broyez-la avec un marteau rond, jusqu'à ce qu'elle soit très-menue. Otez-la et faites sécher. Mettez ce qui est fin dans une plume d'oie, et fermez. Ce qui est trop gros, replacez-le dans le vase et broyez-le derechef, et quand il aura été désséché mettez-le dans une autre plume.

CAPUT XXVIII.

De nigello.

Accipe argentum purum, et æquo pondere divide in duo, addens ei tertiam partem cupri puri. Quas tres partes, cum miseris in fusile vasculum, pondera tantum plumbi, quantum appendit medietas ipsius cupri, quod argento miscuisti, acceptumque sulphur croceum frange minutatim, et mitte plumbum et partem ipsius sulphuris super vasculum cupreum, ac reliquum sulphuris mitte in aliud vas fusile. Cumque liquefeceris argentum cum cupro, move pariter cum carbone, statimque infunde ei plumbum et sulphur ex cupreo vasculo, et rursum commisce cum carbone fortiter, et cum festinatione funde in aliud vas fusile super sulphur quod in eo miseras, moxque deposito vasculo, cum quo fuderas, accipe illud in quod fudisti, et mitte in ignem donec liquefiat, iterumque commovens funde in ferrum infusorium. Quod prius quam frigescat, percute modicum, et calefac parum, rursumque percute, sicque facies donec omnino attenuetur. Natura enim nigelli talis est, ut si frigidum percutitur, statim frangitur et resilit, nec debet sic calefieri, ut rubescat, quia statim liquescit et fluit in cineres. Attenuatum vero nigellum mitte in vasculum profundum et spissum, et superfundens aquam, confringe cum malleo rotundo, donec minutissimum fiat, ejectumque inde sicca, et quod minutum est mitte in pennam anseris atque obstrue; quod vero grossius est, iterum mitte in vas et comminue, rursumque siccatum mitte in alteram pennam.

CHAP. XXIX.

Manière de poser la nielle

Lorsque vous aurez empli plusieurs plumes de cette manière, prenez de la gomme appelée *parahus ;* broyez-en une parcelle avec de l'eau dans le même vase, de manière que ce mélange rende à peine l'eau trouble. Vous commencerez par mouiller avec cette eau l'endroit que vous voudrez nieller, prenez alors une plume et faites-en tomber avec précaution avec un fer délicat la nielle broyée, de manière à couvrir; vous ferez de même partout. Préparez ensuite des charbons très-ardents, placez-y le vase, après l'avoir couvert avec soin, de manière à ce qu'aucun charbon ne soit posé ou ne tombe dessus. Lorsque la nielle sera en fusion, prenez le vase avec des tenailles, tournez-le de tous côtés, par où vous verrez la nielle couler, et faites en sorte qu'il ne tombe pas de nielle à terre. S'il y avait des traits qui n'auraient pas été entièrement remplis à un premier feu, mouillez de nouveau, recouvrez de nielle, et prenez bien soin qu'il ne soit plus nécessaire de reprendre l'opération.

CAPUT XXIX.

De imponendo nigello

Cumque sic plures pennas impleveris, accipe gummi, quod vocatur parahas (1), et particulam ejus tere cum aqua in eodem vase, ita ut ex eo vix aqua turbida fiat, et locum quem volueris denigrare cum ipsa aqua fac humidum prius, accipiensque pennam cum levi ferro excute tritum nigellum super eum diligenter donec totum cooperias, sicque per omnia facies. Deinde compone carbones copiose accensos, et in eos missum vas diligenter cooperi sic, ut super nigellum nullus carbo ponatur, nec cadat. Cumque liquefactum fuerit, tene vas cum forcipe, et verte ex omni parte, qua fluere videris, et ita convertendo cave ne in terram nigellum cadat. Quod in primo calore non fuerit plenum per omnia, denuo fac humidum, et superpone ut prius, et cave diligenter ne plus opus sit.

CHAP. XXX

Manière de fondre les oreilles du calice.

Si vous voulez mettre des oreilles à un

CAPUT XXX.

De fundendis auriculis calicis.

Si volueris aures calici apponere, mox ut

(1) Barabas, *in Cod. Guelph.*

percusseris et raseris, priusquam operis aliud in eo quid facias, accepta cera forma inde aures, et sculpe in eis dracones sive bestias aut aves, vel folia quomodocumque modo volueris. In summitate vero utriusque auris pone parum ceræ, rotundæ, sicut gracilis candela longitudine minimi digiti, sed in summitate sit aliquantulum grossior, quæ cera vocatur infusorium ; quam solidabis calido ferro. Deinde accipe argillam fortiter maceratam, et cooperi diligenter utrasque aures singillatim, ita ut omnia foramina sculpturæ impleantur. Quæ cum siccatæ fuerint, iterum cooperi per omnia æqualiter, excepta summitate infusorii, et tertio similiter facies. Postmodum mitte ipsas formas juxta carbones, ut cum calefactæ fuerint, effundas ceram. Qua effusa pones eas omnino in ignem, convertens foramina per quæ cera exiit inferius, et sine donec candescant sicut carbones, statimque liquefac argentum, addens ei modicum de aurichalco Hispanico, ut, verbi gratia, si fuerit argenti dimidia marca, pondus duorum nummorum, si vero plus aut minus, e contra ; et ejiciens formas ab igne siste eas firmiter, et infunde eodem loco, unde ceram effudisti. Cumque refrigerata fuerint, aufer argillam, et cum lima et ferris fossoriis adjunge eas vasi in suis locis, et subjuncturis facies duo foramina longa, unum inferius et aliud superius, quæ foris non appareant, in quibus junges singillatim duos clavos latos, quos facies transire vas per duo foramina ex utraque parte superius et inferius, et configes interius atque solidabis hoc modo.

calice, dès que vous l'aurez battu et raclé, et avant d'y faire aucun autre travail, prenez de la cire et faites-en le modèle en cire, sculptez-y des dragons, des animaux ou des oiseaux, ou des feuillages, de la manière qui vous plaira. Au bout de chaque oreille, mettez un peu de cire, arrondie comme une petite bougie, de la longueur du petit doigt, mais un peu plus grosse à l'extrémité ; cette cire s'appelle l'entonnoir ; vous la souderez avec un fer chaud. Prenez ensuite de l'argile fortement pétrie et couvrez-en avec précaution chaque oreille, l'une après l'autre, de sorte que tous les creux de la sculpture soient bien remplis. Lorsqu'elles seront sèches, couvrez-les de nouveau partout également, excepté l'extrémité de l'entonnoir ; vous ferez de même une troisième fois. Après cela, placez les moules auprès du feu, afin d'en verser la cire, lorsqu'ils seront échauffés. Lorsque la cire en aura été versée, vous les mettrez entièrement dans le feu, en plaçant en bas les ouvertures par lesquelles la cire est sortie ; laissez-les jusqu'à ce qu'ils soient ardents comme les charbons. Faites fondre l'argent aussitôt, en y ajoutant un peu d'auricalque d'Espagne, de manière, par exemple, s'il y a un demi-marc d'argent, à en mettre le poids de deux écus, et en proportion, s'il y en a plus ou moins. Otez les moules du feu, établissez-les solidement, et coulez par l'endroit où vous avez versé la cire. Lorsque le tout aura été refroidi, enlevez l'argile, et au moyen de la lime et des fers à creuser ajustez les oreilles au vase à la place qu'elles doivent occuper ; aux jointures vous ferez deux longues ouvertures, l'une en haut et l'autre en bas, qui ne paraissent point au dehors. Dans chacune vous adapterez deux grands clous que vous ferez sortir du vase par deux ouvertures, de chaque côté, en haut et en bas ; vous les ficherez à l'intérieur et vous les consoliderez de cette manière.

CAPUT XXXI.

De solidatura argenti.

Pondera duas partes argenti puri, et tertiam cupri rubri, et confunde atque subtiliter lima in vase mundo, et mitte in pennam. Deinde tolle vini petram, quæ crescit interius circa vasa, in quibus optimum vinum diu jacet, et particulas ejus liga in panno, et mitte in ignem ut comburatur tamdiu donec nullus inde fumus procedat. Quo ab igne levato et refrigerato, exsuffla cineres panni et illud ustum tere in cupreo vase cum rotundo malleo, admista aqua et sale ut sit spissum sicut fex ; quod cum ligno tenui linies circa clavos interius et exterius, et excuties cum brevi ferro limatum argentum desuper, sicque siccabis. Iterum linies mixturam illam desuper spissius quam ante, et mittes in ignem, adhibitisque carbonibus, diligenter cooperies, leniterque sufflabis longo flatu, donec solidatura liquefiat sufficienter ; eductumque vas ab igne et modice refrigeratum lavabis, et si firmi sunt clavi bene ; sin autem, rursum fac eis, sicut prius. Cumque firmi fuerint, elima eos interius et rade æqualiter, ut nullus considerare queat in quo loco steterint, appositasque

CHAP. XXXI.

De la soudure de l'argent.

Pesez deux parties d'argent pur et un tiers de cuivre rouge, limez fin et mélangez dans un vase propre, mettez ensuite dans une plume. Prenez ensuite du tartre de vin, qui s'amasse à l'intérieur des vases où l'on a tenu longtemps de bon vin ; attachez-en des parcelles dans un linge, faites brûler dans le feu, jusqu'à ce qu'il ne s'en échappe plus de fumée. Otez-le du feu, laissez refroidir, soufflez les cendres du linge brûlé, et broyez ce qui a été soumis à l'action du feu dans un vase de cuivre avec un marteau rond, en y mêlant de l'eau et du sel, pour qu'il devienne épais comme de la lie. Avec un petit morceau de bois, vous couvrirez de ce mélange les clous à l'intérieur et à l'extérieur : avec un fer court vous ferez tomber dessus de la limaille d'argent, et vous ferez sécher. Vous passerez un nouvel enduit de ce mélange plus épais que le premier ; vous exposerez au feu, ayant approché des charbons, vous couvrirez avec soin, vous soufflerez doucement à longue haleine, jusqu'à ce que la soudure soit suffisamment fondue. Vous retirerez le vase du feu et vous le laverez, après

qu'il se sera un peu refroidi, si les clous sont bien solides; s'ils ne le sont pas, recommencez l'opération comme ci-dessus. Lorsque les clous seront solides, retouchez-les à la lime intérieurement et raclez également, de manière qu'on ne puisse pas distinguer l'endroit où ils se trouvent. Joignez de nouveau les oreilles appliquées à l'extérieur. Faites ensuite par le milieu des oreilles, contre les clous, des petites ouvertures, et dans le même endroit, au delà des clous semblablement, dans lesquels vous les ficherez quand tout l'ouvrage sera achevé, mais de manière que personne ne puisse apercevoir comment ils adhèrent. Après cela ciselez et fouillez les oreilles avec soin avec des limes et des instruments en fer, et si vous voulez y faire des nielles, vous agirez de la manière suivante.

exterius auriculas rursum diligenter adjunge. Deinde fac per medium auricularum contra clavos subtilia foramina, et in eodem loco ultra clavos similiter, in quibus eos configes omni opere consummato, sic ut nemo percipiat qualiter adhæreant. Post hæc sculpe et fode ipsas auriculas studiose cum limis et ferramentis, et si quid volueris in eis denigrare, hoc modo facies.

CHAP. XXXII.

Manière de poser la nielle.

Lorsque vous aurez mélangé et fondu la nielle, vous en prendrez une partie et vous la battrez carrée, longue et fine. Prenez ensuite l'oreille avec des tenailles, et faites chauffer au feu jusqu'au rouge; avec une autre tenaille longue et grêle tenez la nielle et frottez sur tous les endroits que vous voudrez nieller, jusqu'à ce que tous les traits soient remplis. Otez du feu, et, avec une lime plate, unissez avec soin, jusqu'à ce que l'argent paraisse, de manière à ce que vous aperceviez à peine les traits. Alors, avec le fer à couper râclez, faites disparaître les rugosités: vous dorerez le reste. Vous préparerez la dorure comme il suit.

CAPUT XXXII.

Item de imponendo nigello.

Cum miscueris et (1) fuderis nigellum, partem unam inde tolles et percuties quadrangulam, longam et gracilem. Deinde accipe auriculam cum forcipe, et calefac in igne donec rubescat, et cum altero forcipe longo et gracili tene nigellum et frica super omnia loca quæ denigrare volueris, donec tractus omnes pleni sint; ablatumque ab igne cum lima æquali diligenter plana, donec argentum sic appareat, ut vix tractus considerare possis, et sic cum rasorio ferro lima, rugas diligenter erade, et quod reliquum est deaurabis. Quod deauratum hoc modo compones.

CHAP. XXXIII.

De la cuisson de l'or.

Prenez de l'or quel qu'il soit, battez-le jusqu'à ce qu'il soit réduit en lames minces, de la largeur de trois doigts et de la plus grande longueur que vous pourrez. Coupez ensuite en parties égales en longueur et en largeur, joignez-les ensemble, et percez partout avec un petit fer à racler. Après cela prenez deux vases de terre éprouvés au feu, assez grands pour contenir l'or; broyez en petits morceaux une tuile ou de l'argile à potier brûlée et rouge; lorsqu'elle sera broyée, partagez-la en deux parties égales; ajoutez-y un tiers de sel d'un poids égal, qui soit arrosé un peu d'urine et mêlé de manière à ce que les parties n'en soient pas unies, mais seulement humectées à peine, mettez-en un peu sur un des vases, selon l'espace occupé par l'or en largeur, ensuite une partie d'or, puis le mélange, et ensuite de l'or qui doit toujours être recouvert par le mélange, de peur que l'or ne touche à l'or; remplissez ainsi le vase jusqu'au haut, et couvrez par-dessus avec un autre vase; vous luterez soigneusement avec de l'argile mêlée et pétrie, et vous approcherez du feu, pour faire sécher. Cependant construisez un fourneau en pierres et en argile, haut de deux pieds, large d'un pied et demi, large en bas, étroit en haut, avec une ouverture au milieu, où il y aura, en saillie, trois pierres plus longues et dures, qui puissent supporter plus longtemps la flamme, sur lesquelles vous poserez les vases

CAPUT XXXIII.

De coquendo auro.

Tolle aurum qualecunque sit, et percute donec tenues laminæ fiant, latitudine trium digitorum et longitudine quantum possis. Deinde incide partes ut æque longæ et latæ sint, et conjunge eas pariter atque perfora per omnia cum rasorio ferro tenui. Postea accipe duas testas ollæ igne probatas tantæ magnitudinis ut aurum in eis possit jacere, et frange tegulam minutatim, sive argillam fornacis arsam et rubicundam, comminutam pondera in duas partes æquales, et adde ei tertiam partem salis eodem pondere, quæ modice aspersa cum urina commisceatur, ita ut non adhæreant sibi, sed vix madida sint, et mitte inde parum super unam testam juxta latitudinem auri, deinde ipsius auri unam partem, rursumque confectionem, et iterum aurum quod semper confectione ita cooperiatur, ne aurum auro tangatur, sicque imple testam usque ad summum, et desuper cooperi cum altera testa, quas diligenter circumlinies argilla mixta et macerata, ponesque ad ignem, ut siccetur. Interim compone furnum ex lapidibus et argilla, altitudine duorum pedum, et latitudine pedis et dimidii, inferius latum, superius vero strictum, ubi foramen sit in medio, in quo eminebunt tres lapides longiores et duri, qui possint flammam diu sustinere, super quos pones testas cum auro, et cooperies aliis testis abundanter. Deinde suppone ignem et ligna, et cave ne deficiat ignis copiosus per spa-

(1) *Vitiose* foderis *in hoc manuscr.*

tium diei ac noctis. Mane vero ejiciens aurum, rursum funde, percute et impone furno sicut prius. Iterum autem post diem et noctem aufer, et admiscens ei modicum cupri funde sicut prius, et repone super furnum. Cumque tertio deposueris, lava diligenter et sicca; sicque ponderans vide quantum desit, deinde complica et serva.

avec l'or, vous couvrirez avec d'autres vases en abondance. Placez dessous du feu et du bois, et veillez à ce qu'il y ait un feu ardent pendant l'espace d'un jour et d'une nuit. Le matin, ôtant l'or, refondez, battez, mettez au fourneau comme la première fois. Après un jour et une nuit enlevez derechef, ajoutez un peu de cuivre rouge, fondez comme ci-dessus, et remettez sur le fourneau. Lorsque vous aurez ôté une troisième fois, lavez avec soin et faites sécher. Pesez alors pour voir combien il y a eu de déchet, enveloppez ensuite et gardez.

CAPUT XXXIV.

Item unde supra.

Si vero parum fuerit auri, quod coquere vis, ipsum percute, et compone in testas sicut superius. Postea accipe ollam novam et frange in fundo unum foramen, et circa latus quatuor, et fac in argilla breve vasculum cum tribus pedibus sic ab invicem separatis, ut possit stare super foramen, quod est in fundo ollæ; super quod cum siccatum fuerit pones testas cum auro, et elevabis ollam super tres lapides a se aliquantulum remotos æque spissos, et immitte carbones ardentes, deinde extinctos, sicque quoties defecerint superpone frigidos, et nunquam patieris testas nudas esse ab igne. Interdum vero cum gracili ligno per (1) foramen immisso move carbones, et inferius similiter, ut cineres exeant et ventus aditus habeat. Sicque facies cum carbonibus in olla, sicut superius cum lignis in furno.

CHAP. XXXIV.

Même sujet.

Si l'or que vous voulez cuire est en petite quantité, battez-le et placez-le dans des vases, comme ci-dessus. Après cela prenez un vase de terre neuf, percez-en le fond d'une ouverture, et les côtés de quatre ouvertures; faites en argile un petit vase à trois pieds séparés les uns des autres, de manière qu'il puisse se tenir sur l'ouverture qui est au fond du vase. Vous mettrez par-dessus, lorsque cela sera sec, les vases avec l'or; vous élèverez le vase neuf sur trois pierres épaisses, éloignées un peu et également les unes des autres. Mettez-y des charbons ardents, puis des charbons éteints; à chaque fois qu'il en manquera superposez des charbons froids, et ne souffrez jamais que les vases soient dépourvus de feu. De temps en temps remuez les charbons avec une légère tige de fer que vous passez par une des ouvertures; faites de même à la partie inférieure, afin que les cendres tombent et que l'air ait accès. Vous agirez avec les charbons dans le vase, comme plus haut avec du bois dans le fourneau.

CAPUT XXXV.

De molendo auro.

Coctum vero pleniter aurum si molere volueris, mitte inde super testam octo (2) denariorum et pondera octies tantum vivi argenti, cui statim immitte aurum et frica donec album fiat, atque particulatim confringe. Tolle quoque unum vasculum ex his, in quibus aurum vel argentum funditur, quod tamen ad istud opus spissius illis debet esse, et mitte in ignem donec candescat; ferrum etiam gracile et curvum, in uno capite manubrio infixum, in altero vero habens nodum rotundum, mitte similiter in ignem, et cum utrumque canduerit, tene forcipe vasculum super scutellam latam, siccam, et funde in illud vivum argentum cum auro, et festinanter cum ferro curvo et candente frica illud et mole, donec nihil sentias in vasculo, nisi humorem, moxque effunde in aquam. Ejecta vero aqua illa, mitte aurum in manum sinistram, et lava diligenter, probans digito, si bene molitum sit; et si est, pone super pannum lineum mundum, et jacta hac et illac, donec siccetur aqua.

CHAP. XXXV.

Manière de moudre l'or.

Si vous voulez moudre de l'or parfaitement cuit, mettez-en sur un têt la valeur de huit deniers; pesez du vif-argent huit fois autant; mêlez-le sur-le-champ avec l'or, frottez jusqu'à ce qu'il soit blanc, et broyez par parties. Prenez aussi un petit vase du genre de ceux dans lesquels on fond l'or ou l'argent, mais qui pour cet ouvrage doit être plus épais, et mettez dans le feu jusqu'à ce qu'il soit ardent. Mettez également au feu un fer effilé et recourbé, fixé dans un manche par une de ses extrémités, et ayant l'autre extrémité terminée par un nœud. Lorsque ces deux objets seront échauffés, tenez le petit vase avec des tenailles sur une écuelle large, bien sèche, et versez-y le vif-argent avec l'or. Avec le fer recourbé et chaud frottez et moulez-le en hâte, jusqu'à ce que vous ne sentiez dans le vase rien que du liquide; versez aussitôt dans l'eau. Après avoir jeté cette eau, mettez l'or dans votre main gauche, et lavez-le avec soin, en éprouvant avec le doigt s'il a été bien moulu; si cela est, placez-le dans un linge propre, et agitez en tous sens pour le faire sécher.

CAPUT XXXVI.

Item alio modo.

Quod si natura auri talis est, ut sic non

CHAP. XXXVI.

Même sujet; autre procédé.

Si l'or est d'une qualité telle que vous ne

(1) Foramina, *imo.*

(2) Nummorum. *Cod. Guelph.*

puissiez le moudre de cette manière, prenez une pierre unie, et au milieu faites un trou de la largeur et de la profondeur de trois doigts. Préparez une pierre plus dure que la première, mais assez petite pour être tournée dans cette ouverture, et assez longue pour pouvoir être placée et assujettie dans un bois, lequel bois aura une longueur de trois aunes, et, à la partie inférieure, où la pierre doit être placée, il aura la grosseur de la jambe. Au-dessus de cette pierre, à la hauteur d'un demi-pied, ce même bois doit être percé pour y joindre un autre bois mince de la largeur de deux palmes, terminé par une queue qui traversera l'ouverture du long bois. Sur le bois mince on liera une pierre de la grandeur du pied; à partir de cette pierre, le bois en haut sera léger, arrondi et uni de manière à pouvoir être tourné entre les mains. Ces choses étant ainsi disposées, posez la plus grande pierre dans un bassin ou dans un vase de bois uni, et faites en sorte que la pierre soit solide, ainsi que le vase. Lorsque vous aurez mis l'or avec le vif-argent dans le creux et par-dessus du sable et de l'eau, placez dedans la petite pierre qui est jointe au bois, tenez le même bois par la partie supérieure et tournez-le un peu entre vos mains, et aussitôt, par l'impulsion de la pierre elle-même qui est attachée en bas, il suivra le mouvement de rotation; par ce mouvement vous continuerez à moudre pendant deux ou trois heures. De temps en temps regardez et éprouvez avec le doigt, et mettez de nouveau du sable et de l'eau. Lorsque par l'effet du double mouvement de rotation le sable commencera à bouillonner et à se répandre sur la pierre, avec un bois long et grêle recueillez-le et replacez-le toujours dans le creux, de peur que l'or ne s'échappe avec le sable sans être moulu. Lorsqu'il aura été complétement moulu, on le retirera, on le lavera, et on le fera sécher, comme ci-dessus; on le placera sur une balance. S'il manque quelque chose au poids, il faut laver les impuretés qui coulent de la pierre, et on le retrouvera; à cause de cela, on dépose la même pierre dans un vase. De cette manière encore on peut moudre de l'argent très-pur, battu en lames très-minces et mêlé avec du vif-argent, parce qu'on ne peut pas le moudre dans un vase chauffé avec un fer chaud. On les mélange de manière qu'il y ait cinq parties en poids de vif-argent et une partie d'argent pur.

possis molere, accipe lapidem æqualem, et in medio ejus fac foramen latitudine trium digitorum et simili profunditate. Deinde para tibi lapidem duriorem illo, sic gracilem, ut possit in illo foramine converti, et sic longum, ut possit in lignum figi et firmari, quod lignum sit longitudine trium ulnarum, et, in inferiori parte, in qua lapis jungendus est, sit grossitudine unius tibiæ. Super quem lapidem, altitudine dimidii pedis, transforetur ipsum lignum, cui jungatur aliud lignum tenue latitudine duarum palmarum in quo cauda fiat, quæ foramen longi ligni pertranseat, super quod tenue lignum ligetur lapis magnitudine unius pedis, a quo lapide fiat sursum lignum gracile et rotunde incisum atque planum, ita ut inter manus possit volvi. His ita compositis, pone majorem lapidem in pelvim sive in vas ligneum æquale, et vide ut lapis firmiter jaceat, et vas firmiter stet. Cumque aurum cum vivo argento in foramen ejus miseris, et sabulum desuper atque aquam, impone lapidem minorem, qui ligno junctus est, tenensque in superiori parte ipsum lignum, converte modicum inter manus tuas, et mox per impulsum illius lapidis, qui ligatus est inferius, circumferetur, sicque circumferendo mole per quatuor vel tres horas. Interdum vero respice et proba digito, et rursum immitte sabulum cum aqua. Cumque girando et regirando ipsum sabulum cœperit ebullire et per lapidem diffundi, cum ligno gracili longo et tenue recollige semper et in foramen repone, ne forte aurum cum sabulo egeratur et non molatur. Quod cum pleniter molitum fuerit, ejiciatur et lavetur et siccetur ut supra, ponaturque super libram. Si vero quicquam defuerit, laventur sordes qui fluunt de lapide, et sic invenitur, quia idcirco idem lapis in vase ponitur. Hoc modo etiam argentum purum tenuissime percussum et vivo argento mixtum moli debet, quia in calido vasculo cum calido ferro moli non valet. Sic autem commisceatur ut vivi argenti sint quinque pondera, et sextum sit argentum purum

CHAP. XXXVII.

Continuation du même sujet.

Vous pourrez aussi moudre l'or plus légèrement de la manière suivante. Prenez un grand vase de terre éprouvé au feu, et posez-le sur des charbons jusqu'à ce qu'il soit entièrement ardent; mettez dedans l'or mêlé de vif-argent et broyé menu. Tenez le vase avec des tenailles et agitez la main également; vous verrez bientôt comment l'or se fond et se mêle avec le vif-argent. Lorsqu'il sera entièrement liquéfié, versez dans l'eau, lavez et séchez comme plus haut. Ayez grand soin de ne moudre ni dorer quand vous êtes à jeun, parce que les vapeurs du

CAPUT XXXVII.

Item unde supra.

Potes etiam aurum levius molere hoc modo. Accipe testam ollæ capacem igne probatam, et pone in carbones donec omnino candescat, et mitte in eam aurum vivo argento mixtum ac minutatim confractum, tenensque cum forcipe vibra manum æqualiter, et mox videbis quomodo liqueliat aurum et commisceatur vivo argento. Cumque omnino liquidum fuerit, mox funde in aquam atque lava et sicca ut supra. Hoc omnino cave, ne jejunus molas aut deaures, quia fetor vivi argenti magnum periculum est jejuno stomacho et infirmita-

tes diversas generat, contra quas uti debes zituar (1) et bacas lauri, pipere et allio atque vino. Posthæc appende ipsam deauraturam in statera, et divide in duo, et medietatem ejus rursum in duo, donec invenias singulos denarios, et mitte eos sigillatim in pennas anseris, ut scias quantum unicuique loco deaurando superponas. Deinde percute partem cupri rubri in similitudinem fossorii ferri et infige manubrio, summitatemque ejus lima et rade rotundam et aliquantum tenuem, quam fricabis vivo argento donec alba fiat, ut inde possis deaurare. Postea facies confectionem ad invivandum opus deaurandumque hoc modo.

vif-argent sont très-dangereuses pour un estomac à jeun, et qu'il engendre diverses maladies contre lesquelles vous devez employer le zédoaire, des baies de laurier, le poivre, l'ail et le vin. Après cela placez la dorure dans une balance, partagez-la en deux parties; divisez chaque moitié en deux parties, jusqu'à ce que vous ayez retrouvé le poids de chaque denier; mettez-le à part dans un tuyau de plume d'oie, afin de savoir ce que vous mettez sur chaque endroit que vous avez à dorer. Battez ensuite un morceau de cuivre rouge en forme de fer à creuser et fichez-le dans un manche; limez et raclez le bout pour le rendre rond et mince; vous le frotterez avec du vif-argent jusqu'à ce qu'il soit blanc, afin de vous en servir pour dorer. Vous ferez ensuite une préparation propre à raviver l'ouvrage qui doit être doré : vous agirez comme il suit.

CAPUT XXXVIII.

De invivandis et deaurandis auriculis.

Sume vini lapidem, de quo supra diximus, et tere diligenter super lapidem siccum, addesque ei tertiam partem salis, et mitte in testam ollæ capacem, infundensque ei aquam illam, in quam projecisti aurum noviter molitum, atque imponens modicum vivi argenti, mitte super carbones donec calidum fiat, et cum ligno commove. Habeas etiam setas porci grossitudine trium digitorum aut quatuor, ferro colligatas in medio, duas partes mundas, cum quibus lavabis aurum et argentum, et duas cum quibus deaurabis, unam siccam, alteram humidam. His omnibus hoc ordine compositis, accipe auriculas argenteas ad manus, et panniculum lineum complicatum tinge in confectionem calidam, cum quo fricabis omnia loca quæ deaurare volueris in eis. Cumque invivare volueris, calefac eas super carbones et cum setis ipsa confectione humidis frica illas fortiter, donec omnes fossuræ vivo argento fiant albæ, interdum calefaciendo et interdum fricando, et ubi cum setis non potueris pertingere, cum cupro deauratorio et ligno gracili fricabis, faciens hoc super scutellam deauratoriam ligneam, quæ sit ad modicum opus tornatilis, capax, et ad magnum quadra, cava et æqualis. Deinde super ipsam scutellam incide deauraturam minutatim cum cultello, et cum cupro deauratorio pone diligenter per omnia, et humidis setis æqua, atque cum forcipe longo et gracili in anteriori parte duobus panniculis involuto levabis, et pones super carbones donec calefiat, et setis rursum æquabis, sicque tamdiu facies usque dum aurum per omnia adhæreat. Secundo incide aurum et cum cupro superpone, atque cum igne et setis fac sicut superius. Tertio vero similiter facies. Cumque tertia vice aurum cœperit siccari, cum siccis setis fricabis, donec incipiat pallescere. Si vero ex negligentia contigerit, ut aliqua macula appareat in argento, ubi aurum tenue sit et inæqualiter positum, cum cupro superpone, et cum siccis setis æqua, donec per omnia æquale sit. Quod cum vi-

CHAP. XXXVIII.

Manière de raviver et de dorer les oreilles.

Prenez du tartre de vin, dont nous avons parlé déjà, et broyez-le soigneusement à sec sur une pierre, en y ajoutant un tiers de sel. Mettez dans un grand vase de terre, versez par-dessus l'eau dans laquelle l'or vient d'être moulu, et après y avoir mis un peu de vif-argent, placez sur les charbons, jusqu'à ce que le mélange soit chaud, et remuez avec un bois. Ayez aussi des soies de porc de la grosseur de trois ou quatre doigts, attachées à un fer par le milieu; deux brosses propres pour laver l'or et l'argent et deux pour dorer, l'une sèche et l'autre humide. Toutes ces choses étant ainsi préparées, prenez à la main les oreilles d'argent, trempez dans le mélange chauffé un petit morceau de linge replié, vous en frotterez tous les endroits que vous voulez dorer. Pour raviver, faites-les chauffer sur les charbons et frottez-les fortement avec une brosse humectée du même mélange, jusqu'à ce que tous les creux soient blanchis par le vif-argent; chauffez et frottez alternativement, et aux endroits où vous ne pourrez atteindre avec les soies, vous frotterez avec le cuivre à dorer et avec un bois effilé; vous ferez cette opération sur une écuelle en bois destinée à la dorure, et qui pour un ouvrage peu considérable sera large et faite au tour, et, pour un travail important, carrée, creuse et unie. Ensuite, sur cette même écuelle coupez la dorure en petits morceaux avec un couteau et posez avec soin partout avec le cuivre à dorer, égalisez avec les soies mouillées. Vous lèverez l'ouvrage avec de petites tenailles allongées, enveloppées à leur partie antérieure de linges fins; vous poserez sur les charbons jusqu'à ce que cela soit chaud, et vous égaliserez de nouveau avec les soies; vous ferez cela jusqu'à ce que l'or soit partout adhérent. Coupez de l'or une seconde fois et mettez-le avec le cuivre à dorer, mettez au feu et faites comme ci-dessus. Agissez encore une troisième fois de la même manière. Lorsque, pour la troisième fois, l'or commencera à se sécher, vous le

(1) Ziduar, *Cod. Guelph.*

frotterez avec les soies sèches, jusqu'à ce qu'il commence à pâlir. Si par suite de négligence il arrive qu'on découvre quelque tache sur l'argent, où que l'or soit trop peu épais et posé d'une manière inégale, ajoutez-en avec le cuivre, égalisez avec la brosse sèche, jusqu'à ce qu'il soit égal partout. Cela étant reconnu, mettez dans l'eau et lavez avec les soies propres; replacez sur les charbons et faites chauffer jusqu'à ce qu'il devienne tout à fait jaune.

deris, mitte in aquam et mundis setis lava, rursumque ponens super carbones tandiu calefac, donec omnino croceum fiat.

CHAP. XXXIX
Manière de polir la dorure.

Prenez des fils d'auricalque très-fins, et ployez-les de manière que les plis soient de la longueur du doigt; lorsqu'ils seront quadruples, attachez-les avec un fil de lin, pour qu'ils ne fassent qu'un, pour ainsi dire. Faites-en ainsi quatre, cinq, ou six, de manière que l'un ait trois plis, l'autre quatre, l'autre cinq, et ainsi de suite jusqu'à huit. Tous étant ainsi liés à part, faites une petite ouverture dans un bois, dans laquelle vous placerez un de ces petits paquets; versez-y du plomb, de sorte qu'après être refroidi et ôté, les plis soient adhérents entre eux, comme s'ils étaient fichés dans une petite boule de plomb. De la même manière, faites à chaque paquet une boule de plomb semblable; coupez tous les plis à l'autre extrémité, limez et raclez-en le sommet afin qu'il soit rond : vous vous en servirez, comme si vous buriniez, pour polir dans l'eau pure et dans un vase propre, les oreilles, après qu'elles ont été dorées. Lorsque vous les aurez ainsi polies, placez-les sur les charbons jusqu'à ce qu'elles deviennent de couleur fauve par l'effet de la chaleur, et qu'elles perdent l'éclat qu'elles avaient acquis par le poli. Vous les éteindrez dans l'eau et vous les polirez derechef comme en burinant, jusqu'à ce qu'elles aient obtenu un très-vif éclat; après quoi vous les colorerez à l'aide de la préparation suivante.

CAPUT XXXIX
De polienda auratura.

Tolle fila ex aurichalco gracilia complicans ea, ita ut plicaturæ sint ad longitudinem digiti; et cum quadruplices fuerint, colliga eos filo lineo, ut sit quasi una pars. Ex his partibus fac quatuor aut quinque, vel sex, ita ut una pars habeat tres plicaturas, alia quatuor, tertia quinque, et sic ascendendo usque ad octo. Quibus omnibus singillatim colligatis, fac modicum foramen in ligno, in quod pones ex his particulis unam, et infunde plumbum, ita ut cum frigidum fuerit et extraxeris, adhæreant sibi ipsæ plicaturæ quasi plumbeo nodo infixæ. Hoc modo fac singulis partibus singulos nodos plumbeos, et incidens plicaturas omnes jam in altera parte, lima et rade summitates earum, ut rotundæ fiant et æquales; cum quibus quasi sculpendo, polieris, polies auriculas deauratas in aqua pura et vase mundo. Quas cum extremi parte sculpendo polieris, pone super carbones donec calefactæ in fulvum colorem convertantur, et perdant claritatem quam poliendo acceperant, exstinctasque in aqua rursum diligenter sculpendo polies, donec eximium fulgorem accipiant, sicque colorabis eas tali confectione.

CHAP. XL.
De la coloration de l'or.

Prenez du noir; mettez-le dans un vase de terre propre et éprouvé au feu, approchez du feu jusqu'à ce qu'il se fonde et se durcisse. Otez ensuite du vase, et mettez sous les charbons eux-mêmes, couvrez avec soin, et soufflez avec un soufflet, jusqu'à ce qu'il soit brûlé et qu'il ait pris une couleur rouge. Otez-le aussitôt du feu, et quand il sera refroidi, broyez-le dans une écuelle de bois avec un marteau de fer, en y ajoutant un tiers de sel; détrempez avec du vin ou de l'urine et broyez encore fortement, jusqu'à ce que cela devienne épais comme de la lie. Avec une plume, couvrez de cette préparation tout ce qui a été doré, de manière qu'on n'aperçoive pas l'or; posez sur les charbons, jusqu'à ce qu'elle soit desséchée, et que de tous les côtés il sorte un peu de fumée; enlevez aussitôt du feu, mettez dans l'eau et nettoyez avec la brosse propre; faites sécher enfin sur les charbons et enveloppez d'un linge propre, jusqu'au refroidissement.

CAPUT XL
De colorando auro.

Sume atramentum, mitte in testam ollæ mundam et igne probatam, ponens super carbones, donec omnino liquefiat et indurescat. Deinde aufer a testa et mitte sub ipsos carbones, atque cooperi diligenter, et cum folle suffla, donec comburatur et in rubeum colorem convertatur. Statim ablatum ab igne cum refrigeratum fuerit, tere in scutella lignea cum ferreo malleo, addens ei tertiam partem salis, temperansque cum vino sive urina, rursum fortiter tere, donec spissum fiat sicut fex. Ex hac confectione cum penna cooperi quod deauratum est, sic ut nihil auri appareat, et pone super carbones, donec exsiccetur, et fumus ex omni parte modicum procedat, et mox auferens ab igne mitte in aquam, lavans diligenter cum setis mundis, rursumque exsiccans super carbones, involve panno mundo donec refrigeretur.

CAPUT XLI.

De poliendo nigello.

Tenens vero illud in eodem panno, rade diligenter omnia loca quæ nigello denigrata sunt, cum ferro rasorio.

Post hæc habeas (1) lapidem nigrum et mollem, qui leviter possit incidi et pene cum ungue radi, et cum illo fricabis nigellum cum saliva madefactum diligenter ac æqualiter per omnia, donec tractus omnes aperte videantur et omnino æquum sit. Habeas etiam lignum de arbore tilia, grossitudine et longitudine minimi digiti, siccum et æqualiter incisum ; super quod pones pulverem illum humidum, qui procedit de lapide et saliva in fricando, et cum ipso ligno ac eodem pulvere diutissime fricabis nigellum, et leviter semperque adde salivam ut humidum sit, donec lucidum fiat per omnia. Deinde tolle sepum de foramine auriculæ tuæ, et cum exterseris nigellum lineo panno subtili, per omnia linies, et cum corio hyrcino sive cervino leniter fricabis donec omnino clarum fiat.

CHAP. XLI

Manière de polir la nielle.

Tenez cet objet dans le même morceau de linge et raclez soigneusement avec le fer à racler tous les endroits qui ont été niellés.

Après cela ayez une pierre noire et tendre, qui puisse se couper légèrement et être rayée presque avec l'ongle. Vous en frotterez la nielle que vous humecterez de salive également partout, jusqu'à ce que tous les traits se voient clairement et que tout soit égalisé. Ayez aussi un morceau de bois de tilleul, de la grosseur et de la longueur du petit doigt, bien sec et taillé à plat. Vous placerez dessus de la poussière humide qui provient de la pierre et de la salive dans le frottement, et avec ce bois et cette poussière vous frotterez très-longtemps la nielle, en y ajoutant un peu de salive pour conserver l'humidité, jusqu'à ce qu'on ait obtenu un brillant parfait. Prenez ensuite du cérumen dans le trou de votre oreille, et vous en enduirez partout la nielle, après l'avoir essuyée avec du linge fin ; vous frotterez enfin légèrement avec un cuir de bouc ou de cerf, afin de donner tout l'éclat possible.

CAPUT XLII.

De ornatu vasis calic s.

Tali modo auriculis pleniter perfectis, accipe vas calicis, cujus costas superius denigrasti dimidias, et illas, quas inter has absque nigello reliquisti, lima æqualiter et rade, ac pertrahe in eis opus quodcunque volueris, sic tamen ut aliquantulum discrepet ab omni opere nigelli, atque cum fossorio ferro gracili subtiliter fode. Post hæc deaurabis eas, totumque vas interius et exterius excepto nigello, et polies atque colorabis sicut auriculas. Deinde cooperies et circumligabis rotundam incudem cum pergameno æquali, super quam pones vas, quod teneat puer ante te sedens utrisque manibus, coaptans unamquamque costam incudi æqualiter, secundum quod ei jusseris. Interim tolle ferrum gracile, quod foramen habet in cuspide, cujus percussura subtilissimum circulum fac, et cum illo implebis omnes campos in deauratis costis, desuper cum malleo leniter percutiendo, et opere punctorio unumquemque circulum alteri ordinatim conjungendo. Quo expleto, mitte vas super carbones, donec illæ percussuræ interius fulvum colorem recipiant, nigellum autem limabis et polies sicut superius. Deinde conjunge auriculas unamquamque in suo loco, et trans foramina, quæ in eis sunt, confige eas aureis clavis cum gracili malleo ferreo desuper feriendo, et altero ferro subposito donec firmiter stent, et rade diligenter atque poli cum obtuso ferro ipsas percussuras, ut nemo percipere possit, qualiter adhæreant.

CHAP. XLII.

De l'ornement de la coupe du calice.

Lorsque vous aurez entièrement achevé les oreilles, prenez la coupe du calice, dont vous avez niellé la moitié des côtes ; limez et raclez celles qui se trouvent entre celles-ci et que vous n'avez pas niellées ; faites-y au trait les ornements que vous voudrez, mais qui devront néanmoins différer de ceux de la nielle, et gravez-les délicatement au burin. Après cela vous les dorerez, ainsi que toute la coupe à l'intérieur et à l'extérieur, excepté la nielle ; vous polirez ensuite et vous colorerez comme pour les oreilles. Après cela vous couvrirez de parchemin, que vous attacherez tout autour, une enclume ronde, sur laquelle vous poserez la coupe, que tiendra des deux mains un enfant assis devant vous, lequel appuiera chaque côté sur l'enclume, selon que vous lui ordonnerez. Cependant prenez un fer effilé, perforé à la pointe ; frappez dessus et faites un cercle très-fin ; vous remplirez ainsi tous les champs sur les côtes dorées, en frappant doucement dessus avec un marteau, et par cette espèce de pointillage, vous joindrez un à un tous les cercles ensemble avec symétrie. Cela étant terminé, mettez la coupe sur les charbons jusqu'à ce que toutes ces lignes enfoncées prennent une couleur fauve ; quant à la nielle, vous la limerez et la polirez comme ci-dessus. Assemblez ensuite les oreilles chacune à sa place, et à travers les ouvertures qui s'y trouvent, assujettissez-les avec des clous d'or en frappant dessus avec un petit marteau de fer, en ayant soin de placer dessous un morceau de fer pour les soutenir jusqu'à ce qu'ils soient solides. Raclez avec soin et polissez avec un fer obtus les endroits frappés, afin que personne ne puisse découvrir la jonction.

(1) Lapidem, *non apparet in codice Harleo ; hoc surrogatur ex Cod. Guelpherbytano.*

CHAP. XLIII.

Du pied du calice.

Après cela prenez la quatrième partie de l'argent, en y ajoutant tout ce que vous avez limé et raclé de la coupe ; fondez de la même manière que ci-dessus. Vous en ferez le pied avec le nœud, comme vous avez fait pour le pied du petit calice, excepté que pour le grand vous ferez des côtes qui monteront depuis le bas de la partie inférieure du pied jusqu'au nœud ; vous en niellerez la moitié, et les autres vous les graverez, les dorerez, et les ornerez comme pour la coupe. Cela étant achevé, vous ferez aussi un anneau que vous dorerez et que vous placerez entre le nœud et le pied ; vous le fixerez comme au petit calice.

CAPUT XLIII.

De pede calicis.

Post hæc sume quartam partem argenti, addens ei quidquid a vase limasti et rasisti ; et funde ordine quo supra ; unde facies pedem cum nodo sicut pedem minoris calicis, excepto quod in hoc majori formabis costas a latitudine pedis inferius ascendentes usque ad nodum, quas dimidias denigrabis, et alias fodies et deaurabis atque modis omnibus decorabis sicut in vase. Quo perfecto, annulum, quoque, qui ponendus est inter vas et nodum, deaurabis atque conjunges, et configes sicut minorem calicem.

CHAP. XLIV.

De la patène.

Fondez ensuite tout ce qui reste d'argent : vous en ferez la patène. Lorsque vous l'aurez amincie, vous tracerez au milieu un cercle de la largeur du calice, et au-dessous de ce cercle mesurez huit espaces égaux. Au milieu de chaque espace, faites un demi-cercle, de manière qu'il y ait comme huit arcs, que vous battrez avec un marteau rond jusqu'à ce qu'ils soient creux ; plus bas, au repoussé, vous battrez les angles entre les arcs, et tout autour un bord de la largeur d'un petit ongle, qui s'élève au-dessus du plat de toute la patène ; vous le graverez délicatement, vous le niellerez ; vous dorerez le reste de la patène, et vous polirez l'un et l'autre comme plus haut.

CAPUT XLIV.

De patena.

Deinde quidquid residui fuerit argenti, funde : unde facies patenam. Quam cum attenuaveris, fac in medio ejus circulum secundum latitudinem calicis, et infra hunc circulum metire octo spatia æqualiter divisa, et in unoquoque spatio fac circulum dimidium, ut sint quasi octo arcus, quos cum rotundo malleo percuties donec cavi fiant, et inferius ductili opere percuties angulos inter ipsos arcus, et limbum circa eos latitudine minoris unguIæ, qui supereminear æqualitatem totius patenæ ; quem fodies subtiliter et denigrabis, reliquamque patenam deaurabis, et polies utrumque sicut superius.

CHAP. XLV.

Du chalumeau.

Vous ferez aussi pour le calice un chalumeau de cette manière. Fabriquez un fer de la longueur d'une palme et quatre doigts, qui soit très-effilé par un bout, et qui aille en grossissant jusqu'à l'autre bout : ce dernier sera de la grosseur d'une paille. Le fer sera rond et limé d'une manière bien unie. Lorsque vous aurez battu de l'argent pur, repliez-le autour de ce fer en joignant les bords d'une manière égale à l'aide d'une lime ; ôtez le fer, mettez au feu et soudez. Replacez le fer et battez partout jusqu'à ce que la jointure ne paraisse plus. Faites ensuite à part un nœud rond et percé, ou carré et plein ; vous le percerez dans ce dernier cas, et vous introduirez dans cette ouverture le chalumeau par la partie inférieure, presque jusqu'au haut ; après avoir ôté le fer, vous souderez de nouveau partout. Lorsque ce sera solide, replacez le fer, et frappez partout depuis le nœud jusqu'en bas, pour unir et dresser, et depuis le nœud jusqu'en haut. Dans cette partie qui est plus grosse et plus large, introduisez un fer effilé, suivant la largeur du chalumeau, et frappez sur l'enclume avec le marteau, de manière que l'ouverture supérieure, qui doit s'élever au-dessus du calice et se tenir à la bouche, soit carrée et fine, et l'ouverture inférieure, ronde et délicate. Après cela, si vous le dé-

CAPUT XLV

De fistula

Fistulam quoque facies in calice hoc modo. Fac tibi ferrum longitudine palmæ unius et quatuor digitorum, quod in una summitate valde sit gracile, et inde procedat grossius usque ad alteram summitatem, quæ sit sicut festuca ; sitque ferrum rotundum et æqualiter limatum. Cumque attenuaveris argentum purum, complica illud circa hoc ferrum, conjungens summitates æqualiter cum lima, ejectoque ferro mitte in ignem et solida. Rursum imposito ferro percute cum malleo æqualiter per omnia tandiu, donec junctura non appareat. Deinde fac nodum singulariter rotundum et cavum, sive quadrangulum et solidum, et fac in eo foramen per quod immittatur fistula ab inferiori parte, usque pene ad summum, sicque ejecto ferro rursum solidabis per omnia. Cumque firmum fuerit, denuo imposito ferro percuties undique a nodo deorsum donec æqualis fiat et rigida, et a nodo sursum scilicet ea parte, quæ latior et grossior est, impone ferrum tenue, et latum secundum amplitudinem fistulæ, atque cum malleo percute super incudem, ita ut foramen superius sit quadrum et tenue, quod a nodo sursum super calicem eminere debet, et ore teneri, inferius vero rotundum et gracile. Quo facto, si volueris, nodum cum nigello variare pote-

ris, et reliquam fistulam ordine quo supra deaurabis. Hoc omnino cave, ut omne argentum spissum quod deaurare volueris, sive in scypho, vel scutella aut ampulla, fortiter radas, quia in percutiendo ab igne et malleo cutem ex se trahit, quæ si abrasa non fuerit, cum deauratur et super ignem frequenter et diu coloratur, elevantur per loca subtiles vesicæ, quæ cum franguntur apparet argentum, et opus deturpatur, nec potest emendari nisi deauratura omnino eradatur, et denuo deauretur.

sirez, vous pourrez orner le nœud de niello, et vous dorerez le chalumeau en entier par le procédé ci-dessus indiqué. Ayez bien soin de racler fortement l'argent un peu épais que vous voudrez dorer dans une coupe, un vase ou un flacon, parce que sous la percussion, par l'effet de la chaleur, il se forme sous le marteau une pellicule. Si cette pellicule n'est pas enlevée, au moment où l'on applique la dorure, ou que l'on colore cette dorure au feu, la chaleur produit des espèces de petites vésicules en divers endroits, lesquelles laissent l'argent à découvert en se brisant : l'ouvrage est ainsi détérioré, et on ne peut le réparer qu'en enlevant la dorure et en dorant une seconde fois.

CAPUT XLVI.

De auro terræ Evilath (1).

Auri multa sunt genera, ex quibus præcipuum nascitur in terra Evilath, quam Phison (2) fluvius circuit, secundum Genesim. Cujus venas, cum sub terra invenerint viri hujus artis periti, effodiunt, et igne purificatum atque camino probatum in usus suos redigunt.

CHAP. XLVI.

De l'or de la terre d'Evilath.

Il y a beaucoup d'espèces d'or : la principale provient de la terre d'Evilath, entourée du fleuve Phison, d'après la Genèse. Lorsque les mineurs en trouvent des filons en terre, ils le purifient, l'éprouvent au feu et le consacrent à leur usage.

CAPUT XLVII.

De auro arabico.

Est et aurum Arabicum pretiosissimum et eximii ruboris, cujus usus in antiquissimis vasis frequenter reperitur, cujus speciem moderni operarii mixtiuntur (3), dum pallido auro quintam partem rubei cupri addunt, et multos incautos decipiunt. Quod hoc modo caveri potest, ut mittatur in ignem, et si purum est aurum, non amittit fulgorem; si vero mixtum, omnino mutat colorem.

CHAP. XLVII

De l'or d'Arabie.

L'or d'Arabie est également d'excellente qualité et de belle couleur. On le trouve fréquemment employé dans des vases très-antiques. Les ouvriers modernes l'imitent en ajoutant à l'or pâle un cinquième de cuivre rouge, et il réussissent à tromper ainsi. On peut l'éprouver en le mettant dans le feu ; si l'or est pur, il ne perd pas son éclat, s'il est mêlé d'alliage, il change entièrement de couleur.

CAPUT XLVIII.

De auro hispanico.

Est etiam aurum, quod dicitur Hispanicum, quod conficitur ex rubeo cupro et pulvere basilisci et sanguine humano atque aceto. Gentiles enim, quorum peritia in hac arte probabilis est, creant sibi basiliscos hoc modo. Habent sub terra domum superius et inferius ex omni parte lapideam cum duabus fenestellulis, tam brevibus, ut vix aliquid luminis per eas appareat; in quam ponunt duos gallos veteres duodecim aut quindecim annorum, et dant eis cibum sufficientem. Qui cum incrassati fuerint, ex calore pinguedinis conveniunt inter se et ponunt ova. Quibus positis ejiciuntur galli, et immittuntur bufones qui ova foveant, quibus datur panis in cibum. Fotis autem ovis egrediuntur pulli (4) sicut pulli gallinarum, quibus post dies septem crescunt caudæ serpentium, statimque, si non esset pavimentum domus lapideum, intrarent terram. Quod caventes eorum magistri habent vasa ænea rotunda, magnæ amplitudinis, ex omni parte perforata, quorum ora sunt stricta, quibus imponunt ipsos pullos et obstruunt ora cupreis operculis atque sub terra fodiunt, et ingrediente subtili terra per foramina nu-

CHAP. XLVIII.

De l'or Espagnol.

Il y a aussi de l'or, appelé Espagnol, qui se fait avec du cuivre rouge, de la poudre de basilic, du sang humain et du vinaigre. Les infidèles, habiles dans cette industrie, se procurent des basilics de cette manière. Ils ont une maison souterraine construite en pierres entièrement à la partie supérieure et inférieure, avec deux petites ouvertures si étroites qu'à peine il y peut passer quelques rayons de lumière. Ils y enferment deux vieux coqs de douze à quinze ans, et ils leur donnent une nourriture suffisante. Lorsqu'ils sont engraissés, ils s'unissent ensemble par la chaleur de leur embonpoint et pondent des œufs. On retire alors les coqs, et on les remplace, pour couver les œufs, par des crapauds que l'on nourrit de pain. Les œufs ayant été couvés, il en sort des poussins, semblables à ceux des poules; sept jours après, il leur pousse des queues de serpent; ils entreraient aussitôt en terre, si le pavé de la maisonnette n'était pas en pierre. Pour prévenir cela, ceux qui les élèvent ont des vases d'airain arrondis, d'une grande capacité, percés de tous côtés, avec des ouvertures étroites; ils y mettent ces poulets et ils en-

(1) Evilat, *in Cod. Guelph.*
(2) Gyon, *in Cod. Guelph., male apparet.*
(3) *Imo*, mentiuntur.
(4) Masculi, *in Cod. Guelph.*

ferment les ouvertures avec des couvercles de cuivre; ils enfouissent les vases, et les animaux se nourrissent pendant six mois de la terre qui entre par les petits trous. Après cela, ils les découvrent, et les font chauffer fortement, jusqu'à ce que les animaux soient entièrement brûlés à l'intérieur. Après le refroidissement, ils retirent et broient soigneusement, en y ajoutant un tiers de sang d'un homme roux, lequel sang sera desséché et trituré. Ces deux substances sont détrempées avec du vinaigre dans un vase propre. Ils prennent ensuite de très-minces lames de cuivre rouge très-pur, qu'il enduisent des deux côtés de cette composition et qu'ils mettent dans le feu. Lorsqu'elles sont ardentes, ils les retirent, les éteignent dans la même composition et ils les lavent; ils continuent la même opération jusqu'à ce que cette composition attaque le cuivre et que ce métal prenne ainsi la couleur de l'or. Cette espèce d'or est bonne pour toute sorte d'ouvrages.

triuntur sex mensibus. Post hæc discooperiunt et apponunt copiosum ignem, donec bestiæ interius omnino comburantur. Quo facto, cum refrigeratum fuerit, ejiciunt et diligenter terunt, addentes ei tertiam partem sanguinis hominis rufi, qui sanguis exsiccatus et tritus erit. Hæc duo composita temperantur aceto acro in vase mundo; deinde accipiunt tenuissimas tabulas rubei cupri purissimi, et super has liniunt hanc confectionem ex utraque parte atque mittunt in ignem. Cumque canduerint, extrahunt et in eadem confectione extinguunt et lavant, sicque tamdiu faciunt donec ipsa confectio cuprum transmordeat, et inde (1) et colorem auri suscipiat. Hoc aurum omnibus operibus aptum est.

CHAP. XLIX.

De l'or de sable.

Il existe une autre espèce d'or, qu'on appelle de sable, et qui se trouve sur les bords du Rhin. On fouille le sable aux endroits où l'on espère en trouver, et on le pose sur des planches de bois. On verse ensuite de l'eau par-dessus fréquemment et avec soin; en s'écoulant, le sable laisse de l'or très-fin, que l'on recueille à part dans un vase. Lorsque le vase est à moitié rempli, on y met du vif-argent, et l'on frotte fortement avec la main, jusqu'à parfait mélange. On place le tout dans un linge fin, que l'on tord pour faire sortir le vif-argent. Ce qui reste est mis dans un creuset et fondu.

CAPUT XLIX.

De auro arenario.

Est aliud aurum quod dicitur arenarium, quod reperitur in littoribus Rheni hoc modo. Fodiuntur arenæ in locis illis, ubi spes reperiendi est, et ponuntur super ligneas tabulas. Deinde superfunditur aqua frequenter et diligenter, effluentibusque arenis remanet aurum subtilissimum, quod singulariter in vasculo reponitur. Cumque vas dimidium fuerit, imponitur vivum argentum, et manu fortiter fricatur, donec omnino commisceatur, sicque positum in pannum subtilem extorquetur vivum argentum, quod vero remanserit ponitur in vas fusorium et funditur.

CHAP. L.

De la fabrication du calice d'or.

Quelque espèce d'or que vous ayez, si vous voulez en faire un calice, et l'orner de pierreries, de pierres artificielles ou de perles, vous commencerez de cette manière. D'abord, éprouvez toutes les parties de l'or, l'une après l'autre, si elles peuvent être frappées au marteau sans se fendre; mettez à part toutes les parties qui ne se seront pas fendues, faites de même pour celles qui se seront fendues, afin de les fondre; prenez ensuite un fragment de brique cuite, et selon la quantité de l'or, creusez-y une cavité qui puisse la contenir; si vous n'avez pas de brique, prenez une pierre sableuse également carrée, pratiquez-y un creux avec un fer, mettez sur les charbons et soufflez. Lorsqu'elle sera ardente, placez-y l'or, superposez des charbons et soufflez très-longtemps; tirez-le et battez-le au marteau; s'il ne se fend pas, il est de bonne qualité; si, au contraire, il se fend, replacez-le sur une autre pierre et continuez l'opération jusqu'à ce qu'on le frappe sans qu'il se fende. Cela fait, fondez tout l'or ensemble, réduisez-le en une masse, et partagez-le au poids, comme vous avez fait précédemment pour

CAPUT L.

De fabricando aureo calice.

Igitur cujuscunque generis aurum habueris, si calicem inde componere volueris, et ornare lapidibus et electris atque margaritis, hoc modo incipies. Primum proba partes singulas auri, si possunt cum malleo percuti, sic ut non findantur, et quicquid non finditur singulariter pone; quod vero finditur, singulariter ut coquatur. Deinde accipe partem lateris cocti, et secundum quantitatem auri fode in eo fossuram, quæ illud capere possit; et si non habeas laterem, in lapide sabuleo item quadro, facta fossula cum ferro, mitte in carbones et suffla. Cumque canduerit impone aurum, superjectisque carbonibus suffla diutissime, atque ejectum percute cum malleo; si non frangitur, sufficit ei; si vero frangitur, super alium lapidem iterum repone, et hoc tamdiu facias, donec percussum non frangatur (2). Quo facto omne aurum pariter funde, et in unam massam redige, atque super stateram eo modo, quo argentum superius divisisti, divide, parique ordine secundum formam quam volueris, sicque prout libuerit auriculas formabis. Quod si opere gemmato facere volueris, percute duas partes auri tam tenues, ut vestigium

(1) Pondus. *Cod. Guelph.*
(2) Quod si modice finditur, funde illud cum sulphure, et sic emendabitur. *Ex Cod. Guelph. interpolantur.*

ungulæ possit ei imprimi, et eas incide ea forma, qua volueris auriculas habere, quæ partes utræque ad unam auriculam pertinent. Deinde compone solidaturam hoc modo.

l'argent. Vous donnerez la forme que vous voudrez, par les procédés ci-devant indiqués, et vous façonnerez les oreilles à votre gré. Si vous désirez les orner d'un travail de pierreries, battez deux feuilles d'or si minces qu'on puisse les faire fléchir sous l'ongle. Coupez-les dans la forme que vous voudrez donner aux oreilles : ces deux feuilles appartiennent à une seule oreille. Composez ensuite la soudure de la manière suivante.

CAPUT LI.

De solidatura auri.

Tolle cineres fagineos, et fac inde lexivam, quam rursum colabis per eosdem cineres, ut spissa fiat. Rursum mitte in patellam et coque usque ad tertiam partem, et impone ei modicum smigmatis et parum arvinæ suillæ veteris. Cumque frigidum fuerit et resederit, cola diligenter per pannum et mitte in vas cupreum, quod sit ex omni parte solidum, excepto modico foramine, quod superius emineat, rotundum, ut possit digito obstrui. Post hæc tolle partem cupri tenuem, quam madefacies aqua, et fricabis super eam salem ex utraque parte, mittesque in ignem, et cum canduerit exstingue in pelvi munda et pura aqua, in qua servetur quicquid ex cupro comburitur. Rursumque frica salem supra cuprum et fac sicut prius, et hoc tandiu donec sufficiat. Deinde effunde aquam et exsicca pulverem in cupreo vase, et tere eum in eodem vase cum ferreo malleo donec tenuissimus fiat, ponensque super carbones rursum combure, atque ut prius tere. Cumque imposueris smigma, commisce diligenter, ponensque super prunas pariter combure fortiter ac denuo tere. Postea ex anteriori vase funde lexivam in illud, in quo est pulvis, et commisce atque fac bullire diu, et cum frigidum fuerit refunde simul cum pulvere ubi prius erat, ubi etiam quatuor particulas cupri impones, per quas commisceatur pulvis per omnia quoties volueris. Hac confectione solidatur aurum et argentum; sed in solidando auro commoveatur pulvis, ut supra dictum est, in argento vero solidando non moveatur.

CHAP. LI.

De la soudure de l'or.

Prenez des cendres de hêtre; faites-en une lessive, que vous coulerez sur les mêmes cendres afin qu'elle soit épaisse. Mettez dans un vase et faites cuire jusqu'à réduction d'un tiers; ajoutez un peu de savon et un peu de vieille graisse de porc. Lorsque cela sera refroidi et rassis, coulez soigneusement à travers un linge et mettez dans un vase de cuivre clos exactement de toutes parts, sauf un petit trou au sommet, qui sera rond pour pouvoir être fermé avec le doigt. Après cela prenez un morceau de cuivre mince, que vous humecterez d'eau et que vous frotterez de sel des deux côtés; vous le mettrez au feu, et quand il sera ardent, éteignez-le dans l'eau pure et dans un vase propre, dans lequel on conservera tout ce qui est brûlé du cuivre. Frottez de nouveau le cuivre de sel, et faites comme ci-dessus, et continuez jusqu'à ce que vous en ayez assez. Versez l'eau ensuite, et faites sécher la poudre dans un vase de cuivre. Broyez-le dans le même vase avec un marteau de fer, jusqu'à ce qu'elle soit très-fine. Mettez de nouveau sur les charbons et brûlez, et puis broyez comme plus haut. Lorsque vous aurez ajouté le savon, mêlez avec soin, replacez sur les charbons, brûlez vivement, et enfin broyez. Après cela versez la lessive contenue dans un autre vase sur cette poudre, mêlez et faites bouillir longtemps. Lorsque cela sera refroidi, versez de nouveau avec la poudre où c'était d'abord, où vous ajouterez quatre morceaux de cuivre, qui serviront à mêler partout la poudre toutes les fois que vous voudrez remuer. Avec cette préparation on soude l'or et l'argent; mais pour souder l'or il faudra remuer la poudre, ce qui n'est pas nécessaire pour souder l'argent

CAPUT LII.

De imponenda solidatura auro.

His ita compositis accipe illas duas partes auri, quibus auriculas (1) formasti, et pone coram te gemmasque quas imponere volueris, pone super eas, et margaritas (2), unamquamque in suo loco. Deinde percute aurum gracile et longum, et trahe inde fila grossa, mediocria et subtilia, et lima ea ferro supradicto, ita ut in eis grana formentur. Quibus recoctis, repositis et colligatis singulariter gemmis, partem majoris fili aptabis cum forcipe subtili, circa oram auris in utrisque partibus illis, et cum forcipe incisorio facies subtilissimas incisuras in circuitu, quibus confirmabis ipsa fila ne cadant, donec solidentur. Postmodum accipe

CHAP. LII.

Manière de poser la soudure de l'or.

Ces choses ainsi préparées, prenez les deux parties d'or avec lesquelles vous avez formé les oreilles, et posez devant vous les pierreries que vous avez l'intention d'enchâsser, posez par-dessus les perles, chacune à sa place. Battez ensuite de l'or, long et effilé, et tirez-en des fils gros, médiocres et fins; limez-les avec le fer décrit plus haut, de manière à y former des grains. Après qu'ils auront été recuits, les pierreries étant posées et fixées à part, vous adapterez avec des tenailles légères une partie du gros fil autour du bord de l'oreille, dans toutes ces parties, et avec des tenailles tranchantes vous ferez autour des entailles très-fines, pour assurer

(1) *Vitiose*, auriculas; *in Cod. Guelp.* auriculam *videtur.*

(2) Martias *a scriba falso ponitur.*

les fils et les empêcher de tomber, jusqu'à ce qu'ils soient soudés. Après cela prenez un morceau d'or mince et uni avec un marteau de bois, placez dessus et en ordre une grande quantité de fils médiocres, de manière qu'ils ne se touchent pas; à leurs extrémités seront pratiquées dans l'or mince de petites incisions par lesquelles on les fixera. Prenez le petit vase où est la soudure et secouez-le fortement, afin que la poudre soit mélangée; avec une petite plume vous enduirez de cette soudure soigneusement l'or et les fils partout; vous mettrez au feu, vous soufflerez avec votre bouche et avec un soufflet jusqu'à ce que vous voyiez la soudure couler de toutes parts, comme si c'était de l'eau. Aussitôt vous arroserez un peu d'eau et vous tirerez; vous laverez soigneusement, vous enduirez de soudure une seconde fois, et vous souderez comme ci-dessus, jusqu'à ce que tous les fils tiennent solidement.

partem auri tenuem et ligneo malleo æquatam, et colloca super eam fila mediocria multum ordinatim, ita ut non sibi adhæreant, sed habeant spatia inter se; in summitatibus eorum fiant subtiles incisuræ in tenui auro, quibus ligentur. Acceptoque vasculo in quo est solidatura, concute fortiter, ut commisceatur pulvis, et cum penna gracili linies ipsam solidaturam super aurum illud et super fila diligenter per omnia, mittesque in ignem atque sufflabis folle et ore, donec videas ipsam solidaturam ita circumquaque discurrere, quasi aqua perfundatur. Et mox asperges aqua modice atque ejicies, et diligenter lavabis, rursumque superlinies solidaturam, ac sicut prius solidabis, donec omnia fila firmiter stent.

CHAP. LIII.

Manière de poser les pierreries et les perles.

Coupez ensuite par petites parties comme des bandelettes, de manière que chaque bandelette ait un fil; vous les ploierez aussitôt, et vous en ferez de petites cloisons pour entourer les pierres; il y en aura de grandes et de petites, suivant la grandeur de chacune, et vous les arrangerez à leur place. Vous aurez aussi de la fleur de farine de froment ou de seigle, que vous pétrirez avec de l'eau dans un petit vase; vous mettrez sur les charbons, pour faire un peu chauffer; vous y plongerez un peu les cloisons, chacune séparément et par sa partie inférieure, et vous les fixerez à leur place. Toutes étant ainsi posées, placez sur les charbons le morceau d'or où vous les avez fixées, jusqu'à ce que l'humidité de la farine disparaisse, et aussitôt elles adhéreront. Prenez aussi des fils fins et frappez-les légèrement sur l'enclume, de manière à les amincir un peu, de sorte toutefois que les grains supérieurs et inférieurs ne soient pas déformés : vous les replierez en fleurs grandes et petites, pour remplir tous les champs entre les cloisons. Lorsque vous aurez fait ces fleurs avec des tenailles légères, vous les humecterez de colle de farine et vous les poserez chacune à sa place. Cela fait, mettez sur les charbons pour faire sécher; couvrez de soudure, et soudez comme ci-dessus. De cette manière, chacune des parties d'une oreille étant fixée et soudée, joignez-les et donnez-leur un fond, autour de l'oreille, près du bord intérieur; à savoir, un petit morceau d'or, qui soit comme une paille et bien uni partout. Ce morceau étant joint entre les deux, pliez trois petits morceaux de fer minces et faites-en des liens qui retiennent les parties extérieures de l'or à trois endroits à l'extérieur, de sorte que la troisième qui tourne à l'intérieur, près des bords, ne puisse se disjoindre. Cela fait, vous enduirez de soudure de tous côtés, et vous sécherez un peu au feu. Vous allumerez et vous disposerez les charbons de manière à ménager au milieu d'eux une cavité où vous placerez l'oreille,

CAPUT LIII.

De imponendis gemmis et margaritis.

Post hæc incide per particulas quasi corrigias, ita ut unaquæque corrigia habeat filum unum, quas statim complicabis et facies inde domunculas, quibus lapides claudantur, minores et majores, ad mensuram uniuscujusque, ordinabisque eas in suis locis. Habebis quoque farinam de similagine frumenti sive siliginis, quam miscebis aqua in parvulo vasculo, et pones super carbones, ut parum calefiat; in quam tingues modice domunculas illas, unamquamque singulariter in inferiore parte sicque stabilies in suo loco. Omnibus vero stabilitis pone super carbones partem auri super quam stabilisti, donec exsiccetur humor farinæ, et mox adhærebunt. Tolle quoque fila subtilia, et percute ea modice super incudem, ita ut aliquantulum tenuia sint, et tamen grana superius et inferius non procedant vel perdant formam suam, inde complicabis flosculos majores et minores, unde implebis campos omnes inter domunculas; quos cum formaveris subtili forcipe, intinges eos in humida farina, sicque collocabis unamquamque in suo loco. Quo facto pone super carbones, ut siccetur, statimque superlinies solidaturam, et solidabis sicut superius. Hoc modo utrisque partibus unius auriculæ solidatis ac firmatis, conjunge eas et interpone eis fundum, in circuitu ejus juxta oram interiorem, videlicet unam tenuem partem auri, quæ sit sicut festuca, et æqualis per omnia. Quam partem cum inter illas duas junxeris, complica tres particulas ferri tenues, et fac inde retinacula, quæ teneant exteriores partes auri exterius in tribus locis, ut tertia, quæ interius juxta oras circuit, non possit disjungi. Quo facto linies ex omni parte solidaturam, et siccabis modice super ignem; dispositisque carbonibus et accensis, facies inter eos fossulam, in quam pones ipsam auriculam, et circa eam collocabis carbones ordinatim, ita ut non contingant aurum, sed in similitudinem muri ascendant in circuitu, donec emineant super aurum; et tunc collocabis desuper graciles ferros duos, vel

tres, qui pertranseant. Super quos collocabis per omnia carbones, et cooperies diligenter, sic tamen ut aliqua foramina inter ipsos carbones remaneant, per quæ possis considerare, qualiter solidatura circumfluat. Quod cum videris, statim aspersa modica aqua, ejicies atque lavabis leniter et siccabis, circumspiciensque diligenter si quid corrigendum est, corriges; rursumque liniens sicut prius, solidabis, sicque facies, donec per omnia firmum fiat. Hoc modo parem auriculam formabis atque solidabis. Quo peracto junge eas utrasque ad vas calicis in suis locis, et circa eas facies duos tractus in ipso vase cum subula, per quos possis considerare, ut recte stent in solidando. Deinde funde purum aurum et admisce ei tertiam partem cupri rubei et puri, quod pariter fusum et modice percussum limabis penitus et pones in pennam anseris. Post hæc accumula ante fornacem magnum acervum carbonum, et in eis pone vas calicis, ita ut medietas ejus omnino sub carbonibus sit, et illa pars omnino emineat, super quam una pars auris ponenda est; quam statim conjunges ei, et linies ipsum vas cum auricula interius et exterius cum solidatura, atque limaturam, quod in penna posueras, seminabis circa juncturas, qua auris vasi conjungitur, sicque circumposito igne aggerabis carbones in circuitu, sicut superius fecisti, circa auriculam, et ferros desuper compones quos carbonibus abundanter cooperies. In anteriori vero parte intra cavum vasis compone carbones in similitudinem modici furni, ut carbones in circuitu densi jaceant, et foramen in medio appareat per quod possit sufflari, ut calor superius et inferius æqualis sit. Cumque videris solidaturam circumfluere, et quasi tertio inundare, asperge diligenter modica aqua, et ejiciens lava et sicca, rursumque simili modo solida, et tandiu donec firmissime adhæreat. Conversumque vas in alteram partem, parem auriculam eodem modo conjunge et solida.

et vous arrangerez tout autour les charbons, de telle sorte qu'ils ne touchent pas à l'or, mais s'élèvent comme une espèce de mur plus haut que l'or; vous mettrez alors deux ou trois fers légers qui passeront d'un côté à l'autre. Sur ces fers vous placerez des charbons partout, et vous couvrirez avec soin, de manière cependant qu'il reste quelques interstices par où vous pourrez voir comment la soudure fond et coule. Lorsque vous verrez cela, arrosez aussitôt d'un peu d'eau, retirez et lavez doucement; vous regarderez attentivement s'il n'y a rien à réparer, pour le réparer de suite; vous ferez un nouvel enduit, vous souderez, et vous continuerez l'opération jusqu'à ce que tout soit solide. Vous ferez et souderez de même l'autre oreille. Cela étant achevé, unissez-les toutes les deux à la coupe du calice à leur place; vous ferez autour, avec une alène, deux traits sur la coupe, au moyen desquels vous pourrez voir si elles sont droites durant l'opération de la soudure. Fondez ensuite de l'or pur, et mêlez-y un tiers de cuivre rouge et pur, qui se fondra en même temps; après la fusion, vous le battrez un peu; vous le limerez entièrement et le mettrez dans une plume d'oie. Après cela, amassez devant le fourneau un grand monceau de charbons, et placez au milieu la coupe du calice, de manière que la moitié soit sous les charbons, et que l'on voie au dehors l'autre moitié où doit se poser une des oreilles; vous l'y joindrez aussitôt, et vous couvrirez de soudure la coupe ainsi que l'oreille, à l'intérieur et à l'extérieur, vous semerez de la limaille qui est dans la plume, sur les jointures, où l'oreille est unie à la coupe. Vous arrangerez les charbons tout autour de l'oreille, comme plus haut, vous établirez des fers par-dessus et vous couvrirez entièrement de charbons. A la partie antérieure, dans le creux de la coupe, disposez les charbons en manière de petit fourneau, de façon que les charbons soient épais tout autour et qu'il y ait au milieu une ouverture par laquelle on puisse souffler, afin que la chaleur soit égale par-dessus et par-dessous. Lorsque vous verrez couler la soudure et comme inonder pour la troisième fois, arrosez soigneusement d'un peu d'eau, ôtez, lavez et séchez. Renouvelez cette opération jusqu'à ce que l'adhérence soit complète. Tournez la coupe de l'autre côté, joignez et soudez l'autre oreille de la même manière.

CAPUT LIV.

De electro.

Quo facto tolle partem auri tenuem et conjunge ad oram vasis superiorem, atque metire ab una auricula usque ad alteram; quæ pars (1) latitudinis sit, quanta est grossitudo lapidum, quos imponere volueris; et collocans eos in suo ordine, sic dispone; in primis stet unus lapis quatuor margaritis in angulis positis, deinde electrum, juxta quod lapis cum margaritis, rursumque electrum, sicque ordinabis ut juxta auriculas semper lapides stent, quorum domunculas et campos, easque domunculas, in quibus electrum ponendum est, compones et solidabis ordine quo supra. Et in altera parte vasis similiter

(1) Tantæ, *in Cod. Guelph.*

CHAP. LIV.

Des pierres en verre coloré (ou *émail*).

Cela étant fait, prenez un morceau d'or mince, joignez-le au bord supérieur de la coupe, et mesurez depuis une oreille jusqu'à l'autre. Ce morceau sera d'une largeur égale à la grosseur des pierres que vous aurez à poser. Disposez-les en ordre et placez-les de la manière suivante: établissez d'abord une pierre avec quatre perles aux angles, ensuite une pierre de verre, et vous disposerez les choses de manière que les pierres soient toujours près des oreilles. Vous arrangerez les cloisons et les fonds, où doivent être les pierres de verre, et vous les souderez comme plus haut. Si vous voulez

placer des pierreries et des perles sur le milieu de la panse de la coupe, vous ferez de la même manière. Cela fait, vous les joindrez et les souderez comme les oreilles. Après cela, dans toutes les cloisons où vous aurez à poser des pierres de verre, vous adapterez à part de petits morceaux d'or aplatis. Après les avoir unis avec soin, vous les retirerez; à la mesure et à la règle vous couperez une petite bandelette d'or un peu plus épaisse; vous plierez en deux autour du bord de chaque morceau, de manière qu'entre les bandelettes il y ait tout autour un petit espace, qui s'appelle la bordure de la pierre de verre. Ensuite, avec la même règle et la même mesure, vous couperez des bandelettes d'or excessivement fin, avec lesquelles, à l'aide de tenailles délicates, en les contournant, vous exécuterez tous les travaux que vous voudrez faire dans l'émail (1), des enroulements, des fleurons, des fleurs, des oiseaux, des animaux ou des images. Vous mettrez adroitement chaque partie à sa place, et vous l'y fixerez sur les charbons à l'aide de farine détrempée. Lorsque vous aurez rempli ainsi un morceau, vous souderez avec précaution, de peur que ce travail délicat et cet or mince ne se disjoignent ou ne se liquéfient; vous opérerez ainsi deux ou trois fois, jusqu'à ce que toutes les parties soient un peu adhérentes.

De cette manière tous les émaux étant disposés et soudés, prenez toutes les espèces de verre que vous destinez à cet usage. Cassez-en un peu de chaque partie, et placez ensemble tous les fragments sur un morceau de cuivre, mais chaque fragment à part. Mettez au feu, placez des charbons tout autour et par-dessus, soufflez et examinez attentivement s'ils se fondent également. S'il en est ainsi, vous vous servirez de tous, mais si quelque fragment se trouve trop dur, mettez-le de côté. Prenez alors tous les fragments de verre éprouvé, mettez-les au feu séparément, et lorsque la chaleur sera élevée, jetez-les dans un vase de cuivre plein d'eau et aussitôt ils tomberont en poudre. Vous broierez cette poudre avec un marteau rond, jusqu'à ce qu'elle soit très-fine. Vous laverez alors, vous placerez dans une coquille propre et vous couvrirez avec un morceau de linge. Vous disposerez chaque couleur de la même manière. Cela fait, prenez un morceau d'or soudé, et sur une table unie vous le fixerez en deux endroits à l'aide de cire; vous aurez une plume d'oie taillée en pointe, comme pour écrire, mais avec un bec plus long et non fendu; elle vous servira à puiser celle des couleurs de verre que vous voudrez. Replacez ce qui sera de trop dans le vase que vous couvrirez; vous agirez de la sorte avec toutes les couleurs jusqu'à ce qu'un morceau d'or soit

(1) Le trad. anglais, M. R. Hendrie, a rendu ici et en quelques autres endroits le mot *electrum*, par *enamel* ou *émail*.

(2) Sive aures, *in ms. videtur*.

(3) Auri, *in ms. interponitur*.

facies. Si vero volueris in medio ventris gemmas et margaritas ponere, eodem modo facies. Quo facto conjunges eas et solidabis sicut auriculas. Post hæc in omnibus domunculis, in quibus electra ponenda sunt, coaptabis singulas partes auri tenues, conjunctasque diligenter ejicies, atque cum mensura et regula incides corrigiolam auri quod aliquantulum sit spissius, et complicabis eas circa oram uniuscujusque partis dupliciter, ita ut inter ipsas corrigiunculas subtile spatium sit in circuitu, quod spatium vocatur limbus electri. Deinde eadem mensura atque regula incides corrigiolas omnino subtilissimi auri, in quibus subtili forcipe complicabis et formabis opus quodcunque volueris in electris facere, sive circulos, sive nodos, sive flosculos (2), sive aves, sive bestias, sive imagines, et ordinabis particulas subtiliter et diligenter unamquamque in suo loco, atque firmabis humida farina super carbones. Cumque impleveris unam partem, solidabis eam cum maxima cautela, ne opus gracile et aurum subtile disjungatur aut liquefiat, sicque bis aut ter facies, donec aliquantulum singulæ particulæ adhæreant.

Hoc modo omnibus electris compositis et solidatis accipe omnia genera vitri, quod ad hoc opus aptaveris, et de singulis partibus parvum frangens colloca omnes fracturas simul super unam partem cupri, unamquamque partem per se; mittensque in ignem compone carbones in circuitu et desuper, sufflansque diligenter considerabis si æqualiter liquefiant: si sic, omnibus utere; si vero aliqua particula est durior, singulariter repone. Accipiensque singulas partes probati (3) vitri, mitte in ignem singillatim, et cum canduerit, projice in vas cupreum in quo sit aqua, et statim resiliet minutatim, quod mox confringas cum rotundo malleo donec subtile fiat, sicque lavabis et pones in concham mundam, atque cooperies panno lineo. Hoc modo singulos colores dispones. Quo facto tolle unam partem auri solidati, et super tabulam æqualem adhærebis cum cera in duobus locis, accipiensque pennam anseris incisam gracile sicut ad scribendum, sed longiori rostro et non fisso, hauries cum ea unum ex coloribus vitri, qualem volueris (4). Quod vero superfuerit repone in vasculum suum et cooperi, sicque facies ex singulis coloribus, donec pars una impleatur; auferens ceram cui inhæserat, pone ipsam partem super ferrum tenue, quod habeat brevem caudam, et cooperies cum altero ferro quod sit cavum in similitudinem vasculi, sitque per omnia transforatum gracile, ita ut foramina sint interius plana et latiora, et exterius subtiliora et hispida, propter arcendos cineres, si forte supercecciderint; habeatque ipsum ferrum in medio superius brevem annulum, cum quo superpo-

(4) Qui erit humicus, et cum longo cupro gracili et in summitate subtili rades a rostro pennæ subtiliter et implebis quemcunque flosculum volueris, et quantum volueris; *ex Codice Guelph*.

natur et elevetur. Quo facto compone carbones magnos et longos, incendens illos valde ; inter quos facies locum et æquabis cum ligneo malleo, in quem elevatur ferrum per caudam cum forcipe ; ita ut coopertum collocabis diligenter, atque carbones in circuitum compones et sursum ex omni parte, acceptoque folle utrisque manibus undique sufflabis donec carbones æqualiter ardeant. Habeas etiam alam integram anseris, sive alterius avis magnæ, quæ sit extensa et ligno ligata ; cum qua ventilabis et flabis fortiter ex omni parte, donec perspicias inter carbones ut foramina ferri interius omnino candeant, sicque flare cessabis. Exspectans vero quasi dimidia hora discooperies paulatim donec omnes carbones amoveas, rursumque exspectabis donec foramina ferri interius nigrescant, sicque elevans ferrum per caudam, ita coopertum pones retro fornacem in angulo donec omnino frigidum fiat. Aperiens vero tolles electrum et lavabis, rursumque implebis et fundes sicut prius, sicque facies donec liquefactum æqualiter per omnia plenum sit. Hoc modo reliquas partes compones.

garni. Otez la cire qui le maintenait, et placez ce morceau sur un fer mince, terminé par une queue courte ; vous couvrirez avec un autre fer concave en forme de vase, percé d'une grande quantité de petits trous plus larges à la partie intérieure, plus étroits et hérissés à la partie extérieure, pour arrêter les cendres si, par hasard, il en tombait dessus. Ce même fer aura au milieu et en dessus un anneau court pour l'ôter et le remettre. Cela fait, arrangez de grands et longs charbons et allumez-les fortement : vous ferez au milieu une place que vous unirez avec un marteau de bois ; vous y mettrez le fer en l'élevant par la queue au moyen d'une tenaille. Quand il sera placé vous le couvrirez avec soin, vous arrangerez les charbons tout autour et par-dessus, et vous prendrez un soufflet des deux mains pour souffler de tous les côtés jusqu'à ce que les charbons soient enflammés également partout. Ayez aussi une aile entière d'oie ou d'un autre gros oiseau, que vous étendrez et que vous attacherez à un morceau de bois. Elle vous servira à ventiler et à souffler fortement de tous côtés, jusqu'à ce que vous voyez entre les charbons que les trous de fer sont rouges à l'intérieur : vous cesserez alors de souffler. Vous attendrez une demi-heure environ ; vous découvrirez peu à peu, jusqu'à ce que vous enleviez tous les charbons ; vous attendrez encore jusqu'à ce que les trous du fer soient noirs à l'intérieur. Vous enlèverez le fer par la queue, et vous le placerez, ainsi couvert, derrière le fourneau, dans un coin, jusqu'à ce qu'il soit complétement refroidi. Vous l'ouvrirez, vous ôterez l'émail et vous laverez ; vous garnirez de nouveau et vous ferez fondre comme ci-dessus ; ce que vous ferez jusqu'à ce que tout soit rempli par le verre fondu également partout. Vous disposerez les autres parties de la même manière.

CAPUT LV.

De poliendo electro.

Quo facto, tolle partem ceræ ad longitudinem dimidii pollicis, in quam aptabis electrum, ita ut cera ex omni parte sit, per quam ceram tenebis (1). Deinde super duram cotem et æqualem fricabis diutissime donec claritatem accipiat ; sicque super eamdem cotem saliva humidam fricabis partem lateris, quæ ex antiquis vasculis fractæ reperiuntur, donec saliva spissa et rubea fiat ; quam linies super tabulam plumbeam æqualem, super quam leniter fricabis electrum usque dum colores ejus translucidi fiant et clari ; rursumque fricabis laterem cum saliva super cotem, et linies super corium hircinum, tabulæ ligneæ æqualiter affixum ; super quod polies ipsum electrum donec omnino fulgeat, ita ut si dimidia pars ejus humida fiat et dimidia sicca sit, nullus possit considerare, quæ pars sicca, quæ vel humida sit.

CHAP. LV.

Manière de polir les ornements en verre coloré (ou *émaux*).

Cela fait, prenez un morceau de cire de la longueur d'un demi-pouce, dans lequel vous adapterez la pierre de verre de manière qu'il y ait partout de la cire par où vous tiendrez. Ensuite sur une pierre à aiguiser dure et unie vous frotterez très-longtemps jusqu'à ce qu'elle prenne du brillant. Vous frotterez sur la même pierre humectée de salive un morceau de poterie, provenant de vases antiques brisés, jusqu'à ce que la salive soit épaisse et rouge. Vous en enduirez une tablette de plomb unie, sur laquelle vous frotterez doucement la pierre de verre, jusqu'à ce que les couleurs en soient transparentes et claires. Vous frotterez de nouveau le morceau de poterie sur la pierre à aiguiser avec de la salive, et vous en enduirez un cuir de bouc attaché également sur une tablette de bois. Vous polirez dessus la pierre de verre jusqu'à ce qu'elle soit tout à fait brillante, de manière que si la moitié en est mouillée et l'autre sèche, on ne puisse distinguer quelle est la partie humide ou sèche.

CAPUT LVI.

De pede calicis et patena atque fistula.

Deinde funde aurum in quo formabis pe-

CHAP. LVI.

Du pied du calice, de la patène et du chalumeau.

Fondez ensuite de l'or pour faire le pied

(1) Et fricabis ipsum electrum super lapidem sabulæum æqualem diligenter cum aqua, donec aurum æqualiter apparent per omnia ; *ex Cod. Guelph.*

avec le nœud : au milieu du nœud et sur le bord du pied, tout autour, vous disposerez une bordure avec des pierreries et des pierres de verre, comme plus haut. Vous façonnerez également la patène de la dimension et de la forme que vous voudrez ; sur le bord vous ferez une bordure de la même manière et avec le même travail. Vous ferez enfin un chalumeau d'or selon les mêmes procédés qui ont servi à faire le chalumeau d'argent.

Vous ornerez de la même manière de pierres et de perles les croix, les missels et les châsses des saints.

CHAP. LVII.

De la passoire.

Vous fabriquerez aussi une passoire d'or ou d'argent de la manière suivante. Battez un petit vase en forme de petit bassin, de la largeur d'un peu plus d'une palme : vous y adapterez une queue de la longueur d'une aune et de la largeur d'un pouce. Cette queue sera terminée par une tête de lion fondue et convenablement ciselée, qui tiendra le petit bassin dans sa gueule. Il y aura à l'autre extrémité une tête sculptée de la même manière, qui tiendra un anneau dans sa gueule, par où on le pourra porter, en y mettant le doigt. Le reste de la queue, entre les deux têtes, pourra être orné de nielle par endroits, et par endroits d'ornements battus et ponctués et d'inscriptions. Le petit bassin placé au bout, doit être percé au fond, sur une largeur de deux doigts en rond, de trous très-petits, par où l'on passera le vin et l'eau qui doivent être versés dans le calice, et qui servent à accomplir le sacrement du sang du Seigneur.

CHAP. LVIII.

De la burette.

Si vous voulez fabriquer une burette pour verser le vin, battez de l'argent comme pour faire le nœud du pied du calice, sauf que la panse de la burette doit être plus large ; le col en est allongé sur une enclume longue et effilée avec un marteau de corne et ensuite avec un petit marteau de fer. Lorsque la forme de la burette commence à se dessiner, il faut l'emplir de cire et la battre légèrement avec un petit marteau de fer, afin de façonner plus aisément la rondeur de la panse et la forme du col. Otez la cire et recuisez de nouveau sur les charbons. Remettez encore de la cire, et battez comme ci-dessus, jusqu'à ce que la forme soit parfaite. Cela fait, si vous voulez sur la burette façonner au marteau des images, des animaux ou des fleurs, faites à l'avance une préparation de poix, de cire et de brique.

CHAP. LIX.

De la préparation qu'on appelle TENACE.

Broyez très-menu un morceau de brique ou de tuile ; faites fondre de la poix dans un vase de terre, en y ajoutant un peu de cire. Ces deux substances étant fondues, mêlez-y la poudre de tuile, remuez fortement et versez dans l'eau. Lorsque ce mélange com-

(1) *Imo* formaveris.
(2) Atque electris, *in Cod. Guelph.*

dem cum nodo, in cujus nodi medio atque in ora pedis in circuitu dispones limbum cum lapidibus et electris ut supra. Patenam quoque cum formabis (1) mensura et forma, qua volueris, circa oram ejus eodem opere et ordine limbum operaberis, facies et fistulam auream ordine et modo quo superius argenteam,

Cruces quoque et plenaria et sanctorum pignorum scrinia, simili forma cum lapidibus et margaritis (2) deornabis.

CAPUT LVII.

De colatorio.

Facies quoque colatorium aureum sive argenteum hoc modo. Percute vas parvulum ad similitudinem modicæ pelvis, latitudine modice amplius unius palmæ (3), (cui impones caudam longitudinis unius ulnæ et latitudine unius pollicis, quæ cauda habebit in summitate caput leonis fusile et decentissime sculptum, quod caput tenebit pelviculam in ore suo. Habebit etiam in altera summitate caput simili modo sculptum, in cujus ore pendebit annulus, per inserto digito portari possit. Reliqua vero cauda inter duo capita decorari debet nigello per loca, et per loca opere fusili et punctorio et litteris versuum exarari in suo loco. Pelvicula vero quæ in summitate est, in medio fundo perforari debet, latitudine duorum digitorum in rotunditate, subtilissimis foraminibus per quæ colari debet vinum et aqua in calicem ponenda, per quæ sacramentum Dominici sanguinis conficitur.

CAPUT LVIII.

De ampulla.

Si vero volueris ampullam componere ad fundendum vinum, percute argentum eodem modo, quo percutitur nodus pedis in calice, excepto quod venter ampullæ multo latior debet formari, et collum ejus super incudem longam et gracilem malleo corneo et mediocri ferreo debet constringi. Interdum etiam ipsa ampulla, cum cœperit formari, impleatur cera et malleo mediocri ferreo leniter percutiatur, ut ei rotunditas ventris et effigies colli decentius et æqualius aptetur. Sicque ejecta cera super carbones iterum recoquatur, et denuo cera imponatur, ac sicut prius percutiatur, donec omnino formetur. Quo facto si volueris in ipsa ampulla imagines aut bestias sive flores opere ductili facere, compone in primis confectionem ex pice et cera et tegula.

CAPUT LIX.

De confectione quæ dicitur tenax.

Tere partem lateris sive tegulæ minutissime, et liquefac picem in testa ollæ, modicumque ceræ adde. Quibus pariter liquefactis commisce pulverem tegulæ et fortiter commove atque in aquam effunde. Cumque cœperit refrigerari, intingue manus utrasque

(3) *Ex Cod. Guelph. desunt in manuscripto Harl.*

in aquam et macera diu, donec possis ipsam confectionem extendere et trahere sicut pellem. Hanc confectionem statim liquefacies et implebis ampullam usque ad summum. Cumque refrigerata fuerit, pertrahe in ventre et in collo quodcumque volueris, tollensque ferros ductorios graciles et parvulum malleolum designa quod pertraxisti, in circuitu, leniter percutiendo. Deinde da puero, qui contra te sedeat, malleolum et tu tene in sinistra manu ampullam, et dextera ferros, unumquodque in suo loco, et fac puerum percutere quocumque modo volueris, leniter aut fortiter, ac depone campos, ut cavi fiant et opus elevetur. Cumque per omnia semel percusseris, apposita ampulla igni, ejice confectionem, recoctaque ampulla, ejecta ab igne, rursum imple eam, ac sicut prius percute, sicque facies donec omnes campos æqualiter deponas, et omne opus ita conformes ut appareat quasi fusum sit. Hoc autem omnino procura ut argentum ampullæ ita spissum sit, ut cum opus percutiendo formaveris, cum ferris fossoriis possis illud decenter incidere, fodere et radere. Quo peracto, si volueris, fac auriculam fusilem eodem modo quo formasti auriculas argentei calicis, et in anteriori parte deductorium, unde vinum effundatur, quæ confirmabis solidatura, argento et cupro mixta, ut supra. Deinde, ubicumque volueris, nigello ornabis, et reliquum deaurabis ut supra.

Eodem modo facies cyphos aureos et argenteos atque scultellas, et pixides ad oblatas imponendas et capsulas thymiamatis; et manubria in cultellis, et imagines in crucibus et plenariis ex auro sive argento aut cupro.

mencera à se refroidir, plongez vos deux mains dans l'eau et pétrissez longtemps, jusqu'à ce que vous puissiez tirer cette préparation et l'étendre comme une peau. Vous la ferez fondre aussitôt et vous en remplirez la burette jusqu'au haut. Lorsqu'elle sera refroidie, tracez sur la burette ou sur le col les ornements que vous voudrez. Prenez des burins et un marteau léger et marquez, en frappant doucement tout autour, les traits indiqués. Donnez ensuite le marteau à un enfant assis devant vous, tenez la burette dans la main gauche, et dans la main droite les outils chacun à sa place; faites frapper l'enfant comme vous voudrez, fortement ou doucement, et laissez les champs afin qu'ils restent creux et que le travail prenne de la saillie. Lorsque vous aurez battu partout une fois, remettez la burette au feu, ôtez la préparation. Après que la burette sera recuite et retirée du feu, emplissez-la de nouveau et battez-la comme auparavant, ce que vous ferez jusqu'à ce que tous les champs soient également abaissés, et que vous ayez façonné l'ouvrage comme s'il avait été fondu. Ayez soin que l'argent de la burette soit assez épais pour pouvoir couper, graver et racler convenablement l'ouvrage après qu'il aura été battu. Cela terminé, si vous le voulez, faites fondre une oreille de la même façon que vous avez fondu les oreilles du calice d'argent. A la partie antérieure vous établirez un canal pour faire couler le vin : vous le consoliderez avec de la soudure, mêlée d'argent et de cuivre, comme ci-dessus. Vous placerez ensuite des ornements de nielle partout où vous voudrez et vous dorerez le reste, comme il a été dit plus haut.

Vous ferez de la même manière les vases d'or et d'argent, les coupes, les boîtes à hosties, les navettes, les manches de couteaux, les images sur les croix et les missels en or, en argent ou en cuivre.

CAPUT LX.

De thuribulo ductili.

Si vero thuribula ductili opere componere volueris in auro, vel argento, sive cupro, primum purificabis ordine quo supra, atque fundes in fusoriis ferris duas marcas vel tres sive quatuor, secundum quantitatem quam vis habere superiorem partem thuribuli. Deinde attenuabis in rotulam eo ordine quo superius calicem argenteum majorem, excepto quod hoc opus spissius et profundius ducendum est interius, ut altius sit exterius, ita ut altitudo in se ipsius latitudinem totam habeat et ejus medietatem. Cujus altitudinem cum produxeris, priusquam latitudinem constringas, pertrahe in eo turres, videlicet in supremo unam octoangulatam, in qua fiant ejusdem numeri fenestræ, sub qua fiant quatuor quadratæ, quibus singulis imponantur tres columnæ, et inter eas duæ fenestræ productæ, in quarum medio super mediam columnam fiat fenestella rotunda; sub quibus in tertio loco formen-

CHAP. LX.

De l'encensoir battu (1).

Si vous voulez fabriquer au marteau des encensoirs en or, en argent ou en cuivre, d'abord vous purifierez d'après le procédé indiqué; coulez dans des moules en fer deux, trois, quatre marcs, selon la quantité que vous voulez employer à la partie supérieure de l'encensoir. Vous amincirez en roulette, comme plus haut, le grand calice d'argent, excepté qu'ici le travail doit être étendu intérieurement, plus épais et plus profond, pour que l'extérieur soit plus haut, de sorte que la hauteur contienne en elle toute la largeur même et sa moitié. Quand vous aurez développé la hauteur, avant de limiter la largeur, tracez-y des tours, savoir en haut une octogone avec un égal nombre de fenêtres, au-dessous quatre carrées, à chacune desquelles seront adaptées trois colonnettes, et entre elles deux fenêtres allongées; au milieu de celles-ci, sur la colonne centrale, sera une petite fenêtre ronde. Au-dessous, en troisième lieu, on fera huit autres tours, c'est-

(1) Les deux chapitres suivants sont de la traduction de M. de L'Escalopier.

à-dire quatre rondes répondant aux carrées supérieures; on y représentera des fleurs, des oiseaux, des animaux ou de petites fenêtres; entre elles quatre carrées en outre plus larges, ornées de bas-reliefs d'anges paraissant s'y reposer avec leurs ailes. Au-dessous, au point où le vase s'arrondit, on exécutera quatre arcs un peu allongés vers le haut; on y placera les quatre évangélistes, soit sous la figure d'anges, soit sous le symbole d'animaux : entre ces arcs, sur le bord de la rondeur, seront quatre têtes fondues de lions ou d'hommes, à travers lesquelles passeront les chaînes. Ces choses disposées au moyen des outils et des marteaux, en dedans et en dehors, on les battra jusqu'à ce qu'elles soient entièrement formées; on les limera, on les raclera, on les fouillera avec les fers à creuser. C'est la partie supérieure de l'encensoir. On battra la partie inférieure et son pied; on y fera quatre arcs qui répondent à ceux du haut, et dans lesquels seront assis les quatre fleuves du Paradis sous la forme humaine, avec leurs urnes, d'où semblera se répandre une eau ruisselante. Dans les angles où s'unissent les cercles, seront attachées les têtes de lions ou les figures d'hommes dont nous venons de parler, de façon qu'à la partie inférieure adhèrent les figures dans lesquelles seront fixées les chaînes et à la partie supérieure les crinières ou les chevelures par où passeront ces chaînes. Si le pied ne peut être battu avec la partie inférieure, on le fera à part, soit au marteau, soit au moule; on le posera avec la soudure mêlée d'argent et de cuivre que nous avons indiquée. Le lis auquel on doit adapter l'anneau et attacher les chaînes au-dessus, se fera semblablement au marteau ou au moule; on l'ornera de fleurs, de petits oiseaux, d'animaux, suivant le genre de ce qui est au-dessous. Cet encensoir, s'il est d'argent ou de cuivre, pourra être doré d'après le procédé ci-dessus. Si quelqu'un veut, par plus de soin, composer un encensoir d'un travail plus précieux, il pourra de la manière suivante exprimer l'image de la cité que vit le prophète sur la montagne.

CHAP. LXI.

De l'encensoir coulé.

Prenez de l'argile non mêlée et bien pétrie, faites sécher au soleil, triturez ensuite, tamisez soigneusement, délayez dans de l'eau, pétrissez fortement; de cela faites-vous deux blocs de la grandeur que vous voulez donner à l'encensoir, l'un pour le dessous, l'autre pour le dessus, qui sera plus élevé : ces blocs s'appellent noyaux. Vous les percerez aussitôt avec un bois, dans la longueur, également taillé sur les quatre côtés, et vous ferez sécher au soleil. Après cela vous y passerez à travers un fer appelé fer à tourner, long, médiocrement effilé, à une extrémité plus gros, battu uniformément à quatre côtés, et s'effilant de plus en plus jusqu'à la fin; à

tur aliæ turres octo; quatuor videlicet rotundæ contra superiores quadras, in quibus fiant flosculi aut aviculæ vel bestiolæ, sive fenestellæ, et inter eas quatuor quadræ, quæ et latiores sint, in quibus fiant dimidiæ imagines angelorum, quasi in eis cum alis suis sedentium. Sub quibus in ipsa rotunditate vasis fiant quatuor arcus in supremo modice producti, in quibus fiant evangelistæ sive in specie angelorum, seu in figura animalium; inter quos arcus super ipsam oram rotunditatis ponantur quatuor capita leonum sive hominum fusilia, per quæ catenæ transeant. His ita pertractis, cum ferris ductoriis et malleis, interius et exterius percutiantur, donec omnino formentur, sicque limentur et radentur, ferrisque fossoriis fodiantur. Hæc est superior pars thuribuli. Deinde percutiatur inferior cum suo pede, in quo fiant quatuor arcus, qui respondeant superioribus, in quibus sedeant quatuor flumina Paradisi humana specie cum suis amphoris, quibus effundatur quasi species fluentis aquæ. In angulis vero, quibus conjunguntur circuli, figantur capita leonum sive facies hominum de quibus supra diximus, ita ut inferiori parte adhæreant facies in quibus firmentur catenæ, et in superiori capilli vel comæ, per quas transeant ipsæ catenæ. Quod si pes cum ipsa inferiori parte nequeat percuti, fiat singulariter sive ductili sive fusili opere, et imponatur cum solidatura argento et cupro mixta, de qua supra diximus. Lilium vero cui annulus imponendus est, et cui catenæ superius infigendæ sunt, fiat similiter ductili sive fusili opere, in quo formentur flores aut aviculæ sive bestiolæ secundum qualitatem inferioris operis. Hoc thuribulum si fuerit argenteum aut cupreum, poterit deaurari ordine quo supra. Quod si quis voluerit laborem apponere, ut thuribulum pretiosioris operis componat, similitudinem civitatis, quam vidit propheta in monte, hoc modo exprimere poterit.

CAPUT LXI.

De thuribulo fusili.

Tolle argillam non commixtam et bene maceratam, et fac siccare ad solem, siccatamque comminue et diligenter cribra. Cribratamque aqua commisce et fortiter macera, et exinde compone tibi duas massas, ad magnitudinem quam vis habere thuribulum, unam inferiorem, et alteram superiorem quæ (1) latior erit: quæ massæ vocantur nuclei. Quos statim perforabis ligno in longitudine in quatuor costis æqualiter inciso, sicque siccabis ad solem. Post hæc transduces eis ferrum, quod dicitur tornatile, longum et mediocriter gracile, quod sit in una summitate grossius, in quatuor costis æqualiter percussum, ac magis

(1) Altior *in Cod. Guelph.*

magisque gracile deductim usque in finem, in cujus grossiori parte imponatur aliud ferrum breve et curvum, sive lignum, cum quo possit circumverti. Deinde habebis duas columnellas ligneas super scamnum fixas et ab invicem sejunctas secundum longitudinem ferri, quæ singulæ habeant in anteriori parte singulos clavos similiter ligneos, ad mensuram palmi longos, et ad similitudinem gradus incisos; super quos ponatur lignum aliud rotundum, ita ut possit propius et longius removeri, super quod requiescat manus tornantis. His ita compositis inter ipsas duas columnellas pone ferrum tornatile, quod nucleos continet, et coram te ad lævam manum sedente adjutore, qui circumvertat illud, tornabis ferris acutis et latioribus ex omni parte usque ad æqualitatem, sicque formabis nucleos illos ut sibi conjungantur æquali latitudine et spissitudine in medio. Intercides vero inferiorem partem a medietate inferius, ita ut latitudo superior duabus mensuris inferiorem superet, in qua formabis et pedem. Eadem quoque mensura intercides superiorem partem, cujus tamen altitudo tanta erit, ut intercidatur (1) ad similitudinem lignei campanarii, ita ut quælibet incisura sursum magis gracilis sit. His ita tornatis ejice ferrum, et cum cultello incide in latiori limbo superioris nuclei quatuor angulos usque ad incisuram, quæ ei proxima est, ita ut in crucis modum formetur, et unumquodque cornu æquales habeat latitudines in parietibus, sed altitudine contineat mensuram et dimidiam latitudinis; in qua etiam pinnacula ad similitudinem tectorum formabis. Facies quoque in proxima turri octo costas, quatuor latiores, et quatuor strictiores quas etiam rotundas facies, ita ut anguli latiorum promineant, et strictiorum cavi sint, ut sic rotunditas appareat; in quibus ad mensuram tecta convenientia formabis. Turrem vero penultimam eodem modo formabis, sicut tamen ut rotundæ costæ super inferioris latas formentur, et inferioris rotundæ sub superiorum latis aptentur. Superior vero turris octo costis æqualiter latis et absque tectis formetur. Hæc erit superior pars thuribuli.

Inferioris autem partis latior limbus, incisis angulis similiter in crucis modum formabitur, ut superiori coaptetur, et inferior limbus in rotundum finiatur. His taliter aptatis tolle duo ligna ad longitudinem pedis et grossitudinem quam ceram habere volueris, aliudque lignum tantæ longitudinis rotundum et grossum ut hasta lanceæ; et habebis ascellam latam longitudine pedis, et duabus ulnis longam et valde æqualem, super quam configes prædicta duo ligna, ita ut a se spatio dimidii pedis disjuncta lignum contra lignum æqualiter aptetur. Deinde tolle ceram puram quam igni appositam fortiter macerabis, sicque calidam inter duo ligna super ascellam collocabis, prius aqua supposita ne adhæreant, et illud rotundum lignum madefactum utris-

(1) Ter *in Cod. Guelph. interponitur.*

sa partie plus grosse sera adaptée un autre fer court et recourbé, ou un bois, au moyen duquel on puisse le tourner. Vous aurez deux colonnettes de bois fixées sur un escabeau, éloignées l'une de l'autre suivant la longueur du fer; elles auront chacune à la partie antérieure une cheville semblablement de bois, longue d'une palme, taillée en forme de degré; dessus sera placé un autre bois rond, de manière à pouvoir être rapproché ou éloigné, sur lequel repose la main du tourneur. Les choses préparées, entre les deux colonnes mettez le fer à tourner qui retient les noyaux; ayant devant vous, du côté gauche, un aide assis qui le tourne, vous travaillerez, avec des fers tranchants et larges de toutes parts, jusqu'à ce que vous ayez égalisé; vous façonnerez vos noyaux, de sorte qu'ils s'unissent à une largeur et une épaisseur égales au milieu. Vous taillerez la partie inférieure, depuis le milieu en bas, de façon que la largeur supérieure dépasse de deux mesures celle de dessous, où vous ferez aussi le pied. Aux mêmes proportions vous taillerez la partie du haut, dont néanmoins la hauteur sera telle que, taillée en forme d'un clocher de bois, chaque coupe, en montant, devienne de plus en plus pointue. Ces choses tournées, ôtez le fer, avec un couteau taillez sur le bord plus large du noyau supérieur quatre angles jusqu'à sa coupe la plus voisine, en forme de croix; que chacun des bouts ait des largeurs égales sur les trois parois, mais que la hauteur contienne une mesure et demie de la largeur, vous y formerez des faîtes à l'imitation de toits; vous ferez dans la tour la plus proche huit pans, quatre plus larges, quatre plus étroits, qui seront arrondis de façon que les angles des plus larges soient en saillie, ceux des plus étroits rentrants, pour qu'ainsi la rondeur soit apparente; vous les surmonterez de toits en rapport avec leurs dimensions. Vous ferez de même l'avant dernière tour, de sorte cependant que les côtes rondes soient formées sur les larges de celle qui est au-dessous, et que les rondes de l'inférieure s'ajustent sous les larges des supérieures. La tour du dessus sera faite à huit côtes également larges et sans toits. Ce sera la partie supérieure de l'encensoir.

Dans la partie inférieure, le bord le plus large sera formé à angles taillés semblablement en espèce de croix, pour s'adapter à ce qui est au-dessus, et pour que le bord inférieur se termine en rond. Ces choses arrangées, prenez deux bois de la longueur d'un pied et de la grosseur dont vous voudrez avoir un morceau de cire, et un autre bois d'autant de longueur, rond et gros comme la tige d'une lance; vous aurez en outre un petit ais large de la longueur d'un pied, long de deux aunes, bien uni, vous y attacherez vos deux bois, de sorte que, séparés l'un de l'autre de l'espace d'un demi-pied, ils s'adaptent également bois contre bois. Prenez de la cire pure, l'ayant approchée du

feu, vous pétrirez fortement, vous poserez ainsi attentivement les deux bois sur la planchette, ayant auparavant mis de l'eau dessous de peur d'adhérence; promenant fortement des deux mains le bois rond humecté vous amincirez selon l'épaisseur des bois. Lorsque vous aurez préparé beaucoup de morceaux égaux de cire, assis près du feu, coupez-les en pièces suivant les espaces que vous aviez taillés dans l'argile de l'encensoir; à chaque espace vous adapterez sa pièce modérément chauffée, à l'aide d'un fer propre à ce travail et chaud, vous souderez à l'entour. Quand ainsi vous aurez couvert extérieurement tout le noyau, prenez un fer mince, aigu des deux côtés en manière de flèche fine, avec une petite queue emmanchée d'un bois, vous vous en servirez pour tailler autour de tous côtés; au moyen d'un morceau de bois façonné de même, vous aplanirez; vous aurez soin qu'en aucune place la cire ne soit plus épaisse ou plus mince qu'en une autre. Tracez sur chaque face un arc et semblablement sur les parois latérales; sous chacun des arcs de chaque côté une porte, de façon que chaque porte embrasse le quart de l'espace, et que deux quarts restent au milieu. Dans ces espaces vous tracerez, sous chacun des arcs, une image d'apôtre qui tiendra dans la main une tablette, de la figure que vous voudrez, vous écrirez son nom dans la bordure autour des arcs. Dans les espaces triangulaires qui soutiennent les faîtes des toits, vous représenterez douze pierres, distribuant à chaque apôtre une pierre convenable, selon la signification de son nom; vous écrirez leurs noms dans la bordure inférieure du même espace; dans chaque angle près des pierres vous ferez autant de petites fenêtres, ce sera le symbole dont le prophète dit: A l'Orient trois portes, trois à l'Occident, trois au Midi, trois au Septentrion. Aux quatre angles qui sont entre les divisions des portes, vous modèlerez en cire autant de tourelles rondes, par où les chaînes passeront. Ces choses disposées, vous ferez sur la tour supérieure la plus voisine, dans chaque espace carré, une image entière d'ange armé du bouclier et de la lance, comme veillant debout à la garde des murs; dans les tourelles rondes vous formerez des colonnettes avec leurs chapiteaux et leurs bases. De même vous placerez dans l'avant-dernière tour qui est moins élevée, des reliefs d'anges, et de pareilles colonnettes. Dans la tour supérieure, plus délicate, vous ouvrirez des fenêtres longues et arrondies; vous entourerez le sommet de la tour de forteresses, au milieu de celles-ci vous ferez un agneau, sur sa tête une couronne et une croix, autour de son dos un petit arc, au-dessus duquel sera un anneau pour y attacher la chaîne du milieu. Telle est la partie supérieure de l'encensoir avec son travail.

manibus fortiter superducens secundum spissitudinem lignorum attenuabis. Et cum multas partes æquales ceræ paraveris, sedens juxta ignem incide eas particulatim secundum spatia, quæ in argilla thuribuli incideras, et unicuique spatio suam particulam modice calefactam aptabis, atque cum ferro ad hoc opus apto et calefacto circumsolidabis. Cumque hoc modo totum nucleum exterius cooperueris, accipe ferrum tenue ex utraque parte acutum in modum gracilis sagittæ, cum parvula cauda, ligneo manubrio infixum, et cum illo ex omni parte circumcides, et buxeo ligno eodem modo formato planabis, et ut in nullo (1) loco cera spissior sive tenuior sit quam in alio, procurabis. Deinde pertrahe in singulis frontibus singulos arcus, et in obliquis parietibus similiter, et sub singulis arcubus ex utraque parte singulas valvas, ita ut unaquæque valva quartam partem spatii contineat, et duæ partes in medio remaneant; in quibus spatiis pertrahes sub unoquoque arcu singulas imagines apostolorum, quæ singulæ teneant singulos breves, effigie qua volueris, quorum nomina scribes in limbo circa arcus. In spatiis vero triangulis, qui tectorum pinnas sustinent, formabis similitudinem lapidum duodecim, disponens unicuique apostolo convenientem lapidem, secundum significationem nominis sui, quorum nomina scribes in inferiori limbo ejusdem spatii, et in singulis angulis juxta lapides facies singulas fenestellas. Hæc erit similitudo de qua propheta dicit: Ab oriente portæ tres, et ab occidente portæ tres, et a meridiano portæ tres, et a septentrione portæ tres. In quatuor autem angulis, qui sunt inter divisiones portarum, formabis in cera singulas turriculas rotundas, per quas catenæ transibunt. His ita dispositis, facies in proxima superiori turri singulas imagines angelorum integras in quadrangulis spatiis (2), cum scutis et lanceis suis, quasi ad custodiam murorum stantes, et in rotundis turriculis formabis columnellas cum capitellis suis et basibus. Eodem modo facies in penultima turri, quæ brevior est, dimidias imagines angelorum et pari modo columnellas. In superiori vero turri, quæ gracilior erit, facies fenestras longas et rotundas, et in summitate turris propugnacula in circuitu, in quorum medio formabis agnum, et in capite ejus coronam et crucem, et circa dorsum ejus brevem arcum, in cujus summitate sit annulus, cui imponatur media catena. Hæc est superior pars thuribuli cum opere suo.

Inferiori vero parte simili modo cooperta cera, formabis in singulis spatiis singulas imagines prophetarum cum suis brevibus, et aptabis unicuique apostolo convenientem prophetam, ut testimonia eorum, quæ brevibus sunt inscribenda, sibi concordent.) Circa prophetas vero non facies portas, sed tantum spatia earum sint quadrangula, et in limbis super capita scribantur eorum nomina. Facies quoque in angulis quatuor turres in quibus catenæ firmentur ut supe-

(1) Illo, *vitiose in Ms. videtur.*
(2) *Eadem verba et sequentia usque ad* sibi concordent *omittit Cod. Harl. Addidimus ex Cod. Guelph.*

rioribus coaptentur. In inferori vero rotundo spatio facies circulos quot potueris, vel volueris, in quibus formabis singulas imagines virtutum dimidias, specie feminina quarum nomina scribes in circulis. Ad postremum autem in fundo formabis pedem et tornabis, et omnia spatia circa imagines superius et inferius erunt transforata. Deinde unicuique parti suis infusoriis atque spiraculis impositis, circumlinies diligenter argillam tenuem et siccabis ad solem, rursumque et tertio facies similiter; quæ partes vocantur jam formæ. Quas omnino siccatas pones ad ignem, et cum calefactæ fuerint, ceram liquescentem funde in aquam, rursumque pone ad ignem, sicque facies donec ceram omnino ejicias. Post hæc in loco apto et æquali pones carbones grossos et frigidos, super quos stabilies formas, foraminibus inferius conversis, et circumpones eis lapides duros, qui resilire non possint ad calorem ignis, et ordinabis eos lapidem super lapidem in similitudinem muri absque temperamento siccos, ita ut inter lapides multa foramina et parvula remaneant. Quibus ita compositis, altius quam formæ sint spatio dimidii pedis, circumfunde carbones ardentes, ac deinde frigidos usque ad summum, et cave ut tantum spatii sit inter formas et lapides, quod carbones capere possit. Cumque carbones omnes incanduerint, interdum gracili ligno movendi sunt circumquoque per foramina inter lapides ut se conjungant, et calor ex omni parte æqualis sit. Et cum in tantum descenderint ut formas videre possis, iterum imple frigidis carbonibus usque ad summum, sicque tertio facies. Et cum videris formas exterius candescere, pone vas in ignem cum aurichalco quod fundere volueris, et primum modice, deinde magis magisque sufflabis, donec omnino liquefiat. Quo facto cum curvo ferro et in ligno infixo diligenter commove, et vas in latus aliud converte; rursumque aurichalco imple et calefac, sicque facies donec vas plenum fiat, et denuo cum curvo ferro commovebis, et a carbonibus purgabis, et sufflatore fortiter flante cooperies magnis carbonibus. Deinde amotis lapidibus formas ejicies ab igne, et argillam abundanter aqua perfusam atque in modum fecis attenuatam cum panno diligenter circumlinies, sicque juxta fornacem, in quam fundis, fossa facta formas impone, et terram circumquaque exaggera, et ligno inferius æquali crebrius impingendo diligenter comprime. Statimque habeas præ manibus panniculum multipliciter complicatum et fisso ligno impositum, ejectoque vassiculo ab igne cum forcipe curvato rostro, et panniculo apposito, qui sordes et favillas defendat, diligenter infunde. Hoc modo formis utrisque fusis sine stare, donec infusorium superius nigrescat; deinde remota terra et a fossis extractas repone in tuto loco, donec omnino frigescant, cavens summopere ne calidis formis aquam superjacias, quia interiores nuclei, si humorem persenserint, statim inflantur et omne opus disrumpetur. Cumque per se refrigeratis argillam removeris, diligenter circumspice, et si quid ne-

La partie inférieure semblablement couverte de cire, vous modèlerez dans chaque espace une image de prophète avec sa tablette; vous assortirez à chaque apôtre un prophète qui s'y rapporte, pour que leurs témoignages, qui doivent s'inscrire sur les tablettes, s'accordent entre eux. Autour des prophètes il n'y aura point de portes; mais seulement que leurs espaces soient quadrangulaires, et que leurs noms soient écrits dans les bordures sur leurs têtes. Vous ferez aux angles quatre tours dans lesquelles seront fixées les chaînes pour s'assujettir à celles du dessus. Dans l'espace circulaire inférieur vous pratiquerez des cercles en aussi grand nombre que vous pourrez ou voudrez, vous y modèlerez autant d'images de vertus en demi-figures de femme, dont vous écrirez les noms dans les cercles. En dernier lieu, sur le fond vous formerez et tournerez le pied; tous les espaces autour des images au-dessus et au-dessous se trouvent transpercés. Ajoutant à chaque partie ses entonnoirs et ses soupiraux, vous enduirez soigneusement autour d'argile légère, vous sècherez au soleil; vous ferez ainsi une seconde et une troisième fois : ces parties s'appellent alors formes. Quand elles seront entièrement sèches, mettez au feu, versez dans de l'eau la cire liquéfiée par la chaleur, replacez au feu, vous continuerez jusqu'à ce que vous ayez retiré toute la cire. Après cela, dans un lieu convenable et uni, vous mettrez des charbons gros et froids, vous établirez sur eux les formes, les ouvertures tournées en bas, vous les environnerez de pierres dures qui ne peuvent éclater à l'intensité du feu, vous les rangerez pierre sur pierre comme un mur, sans mortier, sèches, de sorte qu'entre les pierres il reste un grand nombre de petits trous. Cela disposé, plus haut que les formes d'un espace d'un demi-pied, répandez autour des charbons ardents, puis d'autres froids jusqu'au sommet; veillez à ce qu'il y ait assez d'espace entre les formes et les pierres, pour pouvoir contenir les charbons. Lorsqu'ils seront tous enflammés, de temps en temps il faut, avec un petit bois, les remuer de tous côtés par les jours entre les pierres, afin qu'ils se serrent et que la chaleur soit égale partout. Quand ils seront descendus au point que vous puissiez voir les formes, derechef remplissez de charbons froids jusqu'au haut, et vous ferez ainsi une troisième fois. Lorsque vous aurez vu les formes blanchir à l'extérieur, placez au feu le vase avec l'auricalque que vous voudrez fondre, et vous soufflerez doucement d'abord, puis de plus fort en plus fort, jusqu'à parfaite liquéfaction. Alors à l'aide d'un fer courbé et fixé dans un bois agitez soigneusement, tournez le vase d'un autre côté, remplissez encore d'auricalque, liquéfiez; vous continuerez jusqu'à ce que le vase devienne plein. Avec le fer courbé vous remuerez de nouveau, vous enlèverez les ordures de charbons, et faisant souffler fort vous couvrirez de gros charbons. Vous écarterez les pierres, vous ôterez les formes du feu;

avec un linge vous enduirez soigneusement autour d'argile, abondamment détrempée d'eau, délayée à la consistance de lie; ayant creusé une fosse auprès du fourneau dans lequel vous fondez, placez-y les formes, amassez de la terre tout autour, et foulant souvent avec un bois aplati à sa partie inférieure, comprimez attentivement. Aussitôt ayez en main un petit linge plié en plusieurs doubles, engagé dans un bois fendu, enlevez le vase du feu avec des tenailles à bec recourbé, appliquez le petit linge pour qu'il écarte les scories et les cendres, et coulez avec précaution. Les deux formes fondues, laissez-les reposer dans cet état jusqu'à ce que l'entonnoir de dessus noircisse; dégagez la terre, retirez-les des fosses, déposez-les en lieu sûr, jusqu'à ce qu'elles soient tout à fait froides, prenant bien garde de jeter de l'eau sur les formes chaudes, parce que les noyaux qui sont dedans, s'ils sentent l'humidité à travers, se gonflent sur-le-champ, et tout le travail saute. Après qu'ils se seront refroidis d'eux-mêmes, que vous aurez ôté l'argile, examinez attentivement tout autour; si par négligence ou par hasard il y a quelque chose de manqué, vous en amincirez la place en limant, vous appliquerez de la cire, vous ajouterez de l'argile par-dessus; quand elle sera sèche, vous chaufferez, vous coulerez alors par-dessus, jusqu'à ce que le ruisseau de métal se répandant sur la partie, ce que vous y versez adhère. Ce qu'ayant vu, s'il n'est pas assez solide, avec le produit de pierre de vin brûlée et de la limaille d'argent et de cuivre mêlés, comme nous l'avons prescrit, vous souderez. Au moyen de différentes limes carrées, triangulaires, rondes, vous limerez d'abord en travers tous les champs, ensuite vous fouillerez avec les fers à creuser, vous raclerez avec les racloirs; enfin, nettoyant de toutes parts votre ouvrage au sable et à l'aide de bois un peu concassés au bout, vous le dorerez.

gligentia vel casu defuerit, locum illum circumlimandum attenuabis, et apposita cera, nec non argilla addita, cum sicca fuerit, calefacies, sicque superfundes, donec rivo in partem decurrente, quod superfundis adhæreat. Quod cum respexeris, si minus firmum fuerit, cum combustione viniceæ petræ, et limatura ex mixtura argenti et cupri, sicut præscripsimus, solidabis. Post hæc diversis limis quadrangulis, triangulis, atque rotundis campos omnes primo translimabis. Deinde ferris fossoriis fodies, et rasoriis rades; ad ultimum sabulo cum lignis in summitate modice conquassatis undique purgatum opus deaurabis.

CHAP. LXII.

Des chaînes.

Pour faire les chaînes, commencez par tirer des fils, les uns petits, les autres plus gros, en cuivre ou en argent; vous les reploierez en deux, trois, quatre, cinq ou six oreilles, de la grosseur que vous voudrez, selon la mesure de chaque encensoir, petit ou grand. Lorsque vous aurez replié à part toutes les chaînes d'un encensoir, prenez une planche peu épaisse de chêne ou de hêtre, et percez-la, avec un fer chaud, rond et effilé, de trous nombreux, par lesquels trous vous passerez la chaîne recuite au feu, après qu'elle sera refroidie; vous la recuirez de nouveau et vous la passerez par un autre trou; vous la recuirez encore, et vous continuerez ainsi jusqu'à ce qu'elle soit partout également grosse et ronde. Coupez ensuite la chaîne par parties selon la quantité convenable; vous ferez la partie du milieu plus courte et les autres plus longues. Après avoir attaché les chaînes à leurs extrémités, vous assujettirez les plus longues en bas avec des clous solides, et passés en travers. Vous les arrangerez à la partie supérieure, au moyen de petits anneaux, qui serviront à les attacher et à les assujettir à la partie inférieure du lis, par lequel on doit porter l'encensoir à la main, avec le grand anneau qui le surmonte. Quant à la chaîne du milieu qui est plus courte, vous l'attacherez d'un côté avec un clou au sommet de l'encensoir, et de l'autre côté vous l'attacherez sous le lis au moyen d'un anneau. Vous réussirez

CAPUT LXII.

De catenis (1).

Catenas facturus primum trahe fila subtilia sive grossiora in cupro sive argento, et circumflecte cum subula in tribus auriculis, aut quatuor, vel quinque, sive sex, secundum grossitudinem quam volueris, ad mensuram uniuscujusque thuribuli minoris sive majoris. Et cum omnes catenas unius thuribuli in unam partem plexueris, tolle lignum tenue ex quercu sive fago, et fac in eo multa foramina cum gracili ferro rotundo et calido, per quæ foramina catenam igne recoctam et refrigeratam transduces et denuo recoques, rursumque per aliud foramen transduces et recoques, sicque facies, donec per omnia æqualiter sit grossam et rotundam. Deinde incide ipsam catenam per partes ad quantitatem thuribuli, mediam autem partem breviorem, et longiores reliquas; aptatis foraminibus in utrisque summitatibus catenarum, obfirmabis eas, quæ longiores sunt, in inferiori parte thuribuli clavis firmis et transductis; compositæ per superiorem partem impones annulos parvulos, cum quibus aptabis et obfirmabis eas ad lilium inferius, per quod manu gestari debet cum magno annulo eidem superius imposito. Mediam vero catenam, quæ brevior est, obfirmabis clavo in superiori parte thuribuli in uno capite, et alterum imposito annulo aptabis inferius sub lilio; et sic procurabis ut thuribulum ex omni parte æqualiter pendeat.

Possunt etiam eodem modo et ordine, quo prædiximus, thuribula diversæ formæ et di-

(1) *Vitiose* chatenis *in Ms. Harlei.*

versi operis percuti et fundi in auro et argento atque aurichalco. Sed magnopere cavendum est, ut aurichalcum, quod deaurari debet, omnino purum sit et purgatum a plumbo, propter diversa infortunia, quæ deaurantibus evenire solent. Quod aurichalcum si vis componere, primo naturam cupri, ex quo efficitur, disce.

ainsi à suspendre l'encensoir également de tous côtés.

On peut encore, d'après les procédés que nous avons indiqués ci-dessus, battre et fondre en or, en argent ou en auricalque, des encensoirs de formes variées et d'un travail varié. Mais il faut avoir grand soin que l'auricalque qui devra être doré soit bien pur et sans nul alliage de plomb, à cause des accidents qui arrivent à la dorure. Si vous voulez préparer l'auricalque, apprenez d'abord à connaître la nature du cuivre dont on le fait.

CAPUT LXIII.

De cupro.

Cuprum in terra nascitur. Cujus vena cum invenitur, summo labore fodiendo et frangendo acquiritur. Est enim lapis colore viridis ac durissimus et plumbo naturaliter mixtus. Qui lapis abundanter effossus rogo imponitur et comburitur in modum calcis, nec tamen mutat colorem, sed duritiam amittit ut confrangi possit. Deinde minutatim confractus fornaci imponitur, follibus atque carbonibus adhibitis, incessanter die ac nocte conflatur. Quod ipsum diligenter et caute fieri debet; id est, ut primo carbones imponantur (1), et denuo lapis; sicque fiat donec ad capacitatem sufficiat fornacis. Cumque lapis cœperit liquefieri, per cavernulas quasdam plumbum effluit et cuprum intro remanet. Quod cum diutissime conflatum fuerit, refrigeratum et ejicitur, et rursum aliud eodem ordine imponitur. Huic cupro taliter fuso admiscetur quinta pars stagni, et conficitur metallum, quo campanæ funduntur.

Invenitur etiam genus lapidis subcrocei coloris, et interdum rufus, qui calamina dicitur, qui non confractus (2), miscetur carbonibus omnino comminutis, et supradicto cupro in fornace commiscetur, quod hoc modo componitur.

CHAP. LXIII.

Du cuivre.

Le cuivre est un produit de la terre. Lorsqu'on en découvre une veine, on ne peut l'exploiter qu'en fouillant et en brisant les rochers avec de grandes fatigues; c'est, en effet, une pierre verte et très-dure, et naturellement mêlée de plomb. Lorsque cette pierre est tirée en grande quantité, on la met sur un bûcher et on la brûle comme la chaux : elle ne change pas de couleur, mais elle perd sa dureté et peut se casser. On la brise alors en morceaux menus, on la met dans un fourneau, que l'on garnit de charbon, et avec des soufflets on achève la combustion jour et nuit. Cette opération doit se faire avec soin et précaution; c'est-à-dire que l'on doit placer d'abord les charbons et la pierre par-dessus; ce que l'on fera, jusqu'à ce que le fourneau soit suffisamment rempli. Lorsque la pierre commence à se liquéfier, le plomb coule par certaines petites cavités, et le cuivre reste à l'intérieur. Lorsque cela aura été chauffé longtemps, on le laisse refroidir et on le jette : on en met d'autre que l'on traite de la même manière. Au cuivre ainsi fondu on mêle la cinquième partie d'étain, et on fait ainsi le métal des cloches.

On trouve aussi une espèce de pierre de couleur jaunâtre, quelquefois rousse, qui s'appelle calamine : on la mêle, sans la briser, à des charbons broyés menus, et on la mélange dans le fourneau avec le cuivre dont nous venons de parler. Le fourneau doit être fait de la manière suivante.

CAPUT LXIV.

De fornace.

Stant quatuor lapides in modum crucis, a se longitudine unius pedis separati, partim in terra firmati, sed altitudine pedis unius super terram æqualiter prominentes, et omnes in superiori parte æquales. Super hos lapides ponuntur quatuor ferri quadranguli grossitudine unius digiti, et longitudine ut possint ab uno lapide ad alterum protendi. Inter hos medii ponuntur alii ferri ejusdem mensuræ, æquali spatio, id est latitudine trium digitorum a se separati : super quos etiam in transverso ponuntur alii forma et mensura inferiorum æquali, ita ut foramina videantur esse quadrangula. His ita distinctis, super ipsos ferros ponatur argilla fortiter macerata et fimo equi commixta, spissitudine trium

CHAP. LXIV.

Du fourneau.

Etablissez quatre pierres, en forme de croix, séparées les unes des autres de la longueur d'un pied, fixées en terre en partie, mais élevées également de terre de la hauteur d'un pied, et toutes unies à la partie supérieure. On pose sur ces pierres quatre morceaux de fer carrés de la grosseur du doigt, et assez longs pour aller d'une pierre à l'autre. Entre eux, on mettra d'autres fers de la même longueur à égale distance, c'est-à-dire séparés les uns des autres par un espace de trois doigts : sur ces barres de fer, on en pose d'autres transversalement, de même longueur et de même largeur, de manière à former des interstices carrés. Les choses ainsi disposées, on mettra sur les

(1) Deinde lapidis minutiæ superfundantur, rursumque carbones. *Ex Cod. Guelph.*

(2) Sed ita ut effoditur, lignis congestis et abundanter succensis imponitur, et donec omnino candeat comburitur. Qui lapis posthæc refrigeratus et minutissime confractus. *Ex Cod. Guelph.*

fers eux-mêmes de l'argile fortement pétrie et mêlée de fumier de cheval, de l'épaisseur de trois doigts, de manière qu'elle soit adhérente partout aux pierres et aux fers, et de façon que le foyer soit rond au-dessus des pierres. Ensuite avec un bois rond, on fera des ouvertures les plus grandes possible entre les barres de fer; puis on laissera bien sécher.

Après quoi, à partir du foyer, on élèvera un mur avec de petites pierres et avec la même argile, en forme de pot, de manière que depuis le milieu en dessus il soit un peu plus étroit; on le fera plus haut que large; on le reliera avec quatre ou cinq liens de fer, et il sera enduit soigneusement avec la même argile à l'intérieur et à l'extérieur. Après cela, on posera des charbons ardents mêlés de charbons éteints, et bientôt l'air qui passe à travers les ouvertures inférieures, sans l'aide du soufflet, développera la flamme, et aussitôt tout le métal qui y est exposé entre en fusion. Ensuite on fabrique, de la manière suivante, les vases nécessaires à cet ouvrage.

digitorum, ita ut ipsis ferris atque lapidibus ex omni parte adhæreat, et ita sit, quasi lares rotunda super lapides jaceat. Deinde cum rotundo ligno in spatiis inter ferros foramina fiant per omnia quanto possint ampliora; et sic diligenter siccetur.

Deinde ab ipso (1) sursum fiat murus cum minutis lapidibus, et eadem argilla in modum ollæ, ita ut a medietate superius aliquantulum strictior sit, et fiat altior quam latitudo sit, atque cum ligaminibus ferreis quinque aut quatuor circumligetur, et eadem argilla interius et exterius diligenter illiniatur. Quo facto imponantur carbones ardentes commixti exstinctis, et mox ventus per inferiora foramina ingrediens absque flatu follis educit flammas, et quicquid metalli imponitur statim per se liquescit. Post hæc hoc modo componantur vascula huic operi necessaria.

CHAP. LXV.

De la fabrication des vases

Prenez des fragments d'anciens vases, dans lesquels on a déjà fondu du cuivre ou de l'auricalque, et broyez-les sur une pierre en menus morceaux. Prenez ensuite de la terre, dont on fait les pots, et dont il y a deux espèces, l'une blanche, l'autre grise. L'espèce blanche est bonne pour colorer l'or, la seconde à fabriquer ces vases. Lorsque vous aurez fortement trituré, vous mélangerez en proportion convenable cette terre crue avec l'autre, c'est-à-dire celle qui est cuite, et qui a été broyée à l'avance. Vous agirez ainsi: prenez un vase quelconque et remplissez le deux fois de terre crue, et trois fois de terre cuite, de manière qu'il y ait deux parties de terre crue et trois parties de terre cuite: mettez le tout ensemble dans un grand vase et versez dessus de l'eau tiède: macérez fortement avec les mains et des marteaux, jusqu'à ce que la pâte soit ferme. Coupez ensuite un bois rond selon la dimension que vous voudrez donner au vase et la grandeur du fourneau. Dessus vous formerez un vase, et après l'avoir fait vous le couvrirez de cendres sèches, et posez-le ainsi devant le feu, jusqu'à ce qu'il soit sec. Fabriquez de cette manière les vases que vous voudrez. Lorsqu'ils seront soigneusement desséchés, mettez-en trois, quatre ou cinq dans le fourneau, autant que le fourneau peut en contenir; entourez-les de charbons.

CAPUT LXV.

De compositione vasorum.

Tolle fragmina veterum vasorum, in quibus ante cuprum sive aurichalcum fusum fuerat, et super lapidem minutatim confringe. Deinde accipe terram, ex qua fiunt ollæ, cujus genera sunt duo; unum album, aliud grisium; ex quibus album valet ad colorandum aurum, aliud vero ad hæc vasa componenda; et cum minutissime contriveris, hanc crudam terram in mensura commisces alteri, id est combustæ, quam primum triveras, hoc modo. Accipe vas quodcunque et imple illud bis ex cruda terra, et ter ex cocta, ita ut duæ partes sint crudæ et tres coctæ, et ponens simul in vas magnum perfunde aqua tepida, et malleis ac manibus fortiter macera, donec omnino in se tenax sit. Deinde lignum rotundum incide ad mensuram, quam volueris habere vas, secundum quantitatem fornacis, et super illud formabis vasculum unum, et formatum mox circumlinies cineribus siccis, et sic juxta ignem pone donec siccetur. Hoc modo compone vasa quot volueris. Sed cum diligenter siccata fuerint, pone in fornacem tria vel quatuor aut quinque, in quantum fornax capere possit, et circumfunde carbones.

CHAP. LXVI.

De la composition de l'airain.

Lorsque les charbons seront ardents, prenez la calamine, dont j'ai parlé plus haut, broyée très-menu avec des charbons, et mettez-en dans chaque vase jusqu'à la sixième partie environ, finissez de remplir avec le cuivre ci-dessus indiqué, et couvrez de charbons. De temps en temps, avec un bois effilé et recourbé débouchez les trous par-

CAPUT LXVI.

De compositione æris.

Cumque canduerit (2), tolle calaminam, de qua supra dixi, cum carbonibus minutissimam tritam, et in singulis vasculis quasi ad sextam partem compone, et penitus eam cupro supradicto imple et carbonibus cooperi. Interdum etiam cum ligno gracili et recurvo foramina inferius impinge, ne forte obstruantur, ut et favillæ exeant ventusque magis

(1) Lare; *ex Cod. Guelph.*

(2) Canduerint, *imo.*

ingrediatur. Cum vero cuprum omnino liquefactum fuerit, tolle ferrum gracile, longum et curvum, ligneoque manubrio infixum, et diligenter commove, ut calamina cupro commisceatur. Postea autem cum forcipe longo vascula singula modicum eleva et a locis suis paululum remove, ne forte lari adhæreant, rursumque in omnibus ut prius calaminam pone, et cupro reple atque carbonibus cooperi. Cumque denuo penitus liquefactum fuerit, rursumque diligentissime commove, et cum forcipe vas unum ejiciens, sulcis in terra fossis totum effunde, vasque in suo loco repone. Et mox sumens calaminam, ut prius impone, cuprumque quod effudisti, quantum capere possit superpone. Eoque ut prius liquefacto commove et calaminam repone, atque effuso cupro reple et sine liquefieri. Sic singulis vasis facito. Cumque per omnia penitus fuerit liquefactum atque diutissime commotum, effunde ut prius, et serva donec opus habueris. Hæc commixtio vocatur æs, unde caldaria, lebetes et pelves funduntur, sed non potest deaurari, quando ante commixtionem cuprum non fuit penitus a plumbo purgatum. Deinde facturus aurichalcum, quod possit deaurari, sic incipe.

dessous, de peur qu'ils ne soient obstrués, afin que les cendres tombent et que l'air arrive plus aisément. Lorsque le cuivre sera entièrement fondu, prenez un fer effilé, long, recourbé et fixé dans un manche de bois, remuez avec soin, afin que la calamine se mêle au cuivre. Après cela, avec de longues tenailles élevez un peu chaque vase, ôtez-le un peu de sa place, de crainte qu'il n'adhère au foyer : remettez de nouveau dans tous les vases de la calamine, remplissez de cuivre et couvrez de charbons. Lorsqu'enfin la fusion sera complète, remuez de nouveau avec le plus grand soin ; avec les tenailles retirez un vase, répandez le tout dans des sillons creusés en terre, et remettez le vase à sa place. Prenez encore de la calamine, mettez-en comme ci-dessus, et remplissez avec le cuivre que vous avez versé toute la capacité du vase. Lorsque cela sera en fusion comme auparavant, remuez, remettez de la calamine, versez le cuivre, remplissez et laissez fondre. Faites la même chose pour chaque vase. Lorsque partout il y aura fusion complète, que vous aurez remué très-longtemps, versez comme auparavant, et gardez jusqu'à ce que vous en ayez besoin. Cette composition s'appelle airain; on en fait les chaudières, les plats, les bassins : mais on ne peut pas les dorer lorsque, avant le mélange, le cuivre n'a pas été entièrement purifié de plomb. Ensuite pour faire l'auricalque qui puisse se dorer, commencez de la manière suivante.

CAPUT LXVII.

De purificatione cupri.

Tolle patellam ferream cujus magnitudinis volueris, et lini eam interius et exterius argilla fortiter macerata et mixta, et diligenter exsiccata. Deinde pone eam ante fornacem ferrarii super carbones, ita ut cum folles flaverint, ventus partim interius, partim superius procedat et non inferius. Et circumpositis minutis carbonibus, æqualiter impone cuprum, et superadde congeriem carbonum. Quod cum diu sufflando fuerit liquefactum, discooperi et mox minutam carbonum favillam super illud projice, et cum ligno gracili et sicco quasi miscendo commove, videbisque statim plumbum combustum ipsi favillæ quasi gluten adhærere. Quo ejecto iterum carbones superpone, ut primo diu sufflans, rursumque discooperi, et tunc fac ut ante fecisti. Quod tandiu facies donec plumbum omnino excoquendo ejicias. Deinde infunde super infusorium, quod ad hoc aptaveris, et sic probabis si purum sit. Tene illud cum forcipe ita candens, prius quam refrigeretur et percute grandi malleo super incudem fortiter, et si frangitur aut finditur, denuo oportebit illud liquefieri sicut prius. Si vero sanum permanserit, refrigerabis in aqua, et aliud eodem modo coques. Hoc cuprum vocatur torridum. Ex hoc cupro quicquid facere volueris ductili opere, in imaginibus, et bestiis et avibus, in thuribulis et diversis vasis, in limbis tabularum, in filis et catenis, ad deaurandum operari poteris. Ex hoc cupro confice aurichalcum cum adjectione calaminæ, eodem modo quo

CHAP. LXVII.

De la purification du cuivre.

Prenez un vase en fer de la grandeur que vous voudrez, et enduisez-le en dedans et en dehors d'argile fortement pétrie et mêlée, que vous ferez sécher soigneusement. Placez-le ensuite devant une forge sur des charbons, de manière que lorsque les soufflets seront en mouvement le vent aille en partie dedans, en partie au-dessus, et non au-dessous. Entourez de charbons menus, mettez également le cuivre, et ajoutez par-dessus un monceau de charbon. Lorsqu'après avoir soufflé longtemps il sera fondu, découvrez et jetez dessus de la cendre de charbon légère, et remuez avec un morceau de bois effilé et sec ; vous verrez aussitôt le plomb, comme une matière glutineuse, adhérer à la cendre. Après l'avoir rejetée, remettez des charbons, comme la première fois, soufflez longtemps, découvrez de nouveau et faites encore comme vous venez de faire. Vous continuerez cette opération jusqu'à ce que vous ayez ainsi retiré tout le plomb. Versez ensuite dans le moule que vous avez préparé à cet effet, et vous éprouverez ainsi s'il est pur. Tenez-le avec des tenailles avant qu'il se refroidisse, et frappez fortement sur une enclume avec un gros marteau ; s'il se brise ou se fend, il faudra le fondre de nouveau comme ci-dessus. Si, au contraire, il reste en bon état, vous le refroidirez dans l'eau et vous en cuirez d'autre de la même manière. Ce cuivre s'appelle brûlé. Vous pourrez dorer tout ouvrage fait avec ce cuivre, par la malléabilité, images, animaux,

oiseaux, encensoirs et vases divers, bordures de tables, fils et chaînes. De ce cuivre faites de l'auricalque en y ajoutant de la calamine, de la même manière que vous avez composé ci-dessus l'airain des chaudières. Lorsque vous l'aurez recuit quatre ou cinq fois dans des vases mis au four, vous pourrez dorer toute espèce d'ouvrage que vous en aurez confectionné.

superius æs caldariorum composuisti. Quod cum quater aut quinquies recoxeris in vasculis furno impositis, quicquid exinde in diversorum operum varietate fuderis, optime deaurare poteris.

CHAP. LXVIII.

Comment on dore l'auricalque.

Vous voulez donc dorer un encensoir d'auricalque, faites de la même manière que ci-dessus lorsque vous avez doré les oreilles du calice d'argent, mais avec plus grande précaution, parce que l'argent et le cuivre pur se dorent plus aisément que l'auricalque. Il faut, en effet, l'aviver plus longtemps et plus soigneusement, poser une dorure plus épaisse, laver plus souvent et sécher plus longuement. Lorsque cela commencera à prendre une teinte jaune, si vous voyez paraître de tous côtés de petites taches blanches qui ne sèchent pas également, c'est la faute de la calamine; le cuivre n'a pas été bien purifié et cuit : vous réparerez cela de la manière suivante. Prenez du savon et mettez-en dans un vase propre; versez de l'eau, et avec vos doigts mêlez comme si vous laviez, jusqu'à ce que cela devienne comme de la lie de cervoise; avec des soies de porc vous en couvrirez également partout l'encensoir doré. Posez ensuite sur les charbons et faites chauffer jusqu'à ce que cette préparation commence à noircir; vous l'élèverez en cet état avec des tenailles et vous l'arroserez soigneusement partout avec de l'eau, vous laverez, et alors vous polirez avec des fils d'auricalque, comme il a été dit plus haut. Cela fait, vous frotterez partout avec du tartre de vin et du vif-argent, et enfin vous dorerez, à cause de la chaleur des charbons qui y sont mis fréquemment, de peur que la dorure ne soit brûlée, si par hasard elle était légère, et ainsi vous polirez encore avec les fils; vous remettrez sur les charbons et vous chaufferez plus longtemps, jusqu'à ce que la couleur rouge se montre; vous refroidirez aussitôt dans l'eau, et vous polirez avec des fers unis, propres à cet usage; enfin vous colorerez avec du noir brûlé, comme nous avons dit précédemment.

CAPUT LXVIII.

Qualiter deauretur aurichalcum.

Deaurare vis igitur thuribulum ex aurichalco, fac eodem modo sicut superius deaurasti auriculas argentei calicis, sed cum majori cautela, quia argentum et simplex cuprum facilius deaurari possunt quam aurichalcum. Debet enim morosius et diligentius invivari et spissius deaurari, et frequentius lavari, et diutius siccari. Quod cum cœperit croceum colorem trahere, si videris albas maculas undique ex inde exire, ut nolint æqualiter siccari, hæc est culpa calaminæ, quod non fuit (1) bene purgatum et excoctum, quod sic emendabis. Tolle smigma et pone in vasculum mundum, et infunde ei aquam, et digitis tuis quasi lavando commisce diligenter, donec fiat quasi fex cerevisiæ, atque cum setis porci linies illud æqualiter per omnia super deauratum thuribulum. Deinde pone super carbones, et tam diu calefac donec confectio illa incipiat nigrescere, et sic elevans cum forcipe per omnia diligenter asperges aqua, sicque lavabis, et cum filis ex aurichalco, ut supra dictum est, polies. Quo facto rursum circumfricabis cum confectione vinicei lapidis, et vivo argento, et denuo deaurabis propter calorem carbonum, qui sæpius in illud mittuntur, ne forte, si tenue deauratum fuerit, ipsum aurum comburatur, sicque iterum polies cum filis, ac denuo super carbones pones diutius calefaciens, donec rubeum colorem trahat, et mox refrigerabis in aqua, et cum ferris æqualibus et ad hoc aptis polies, cum atramento combusto incolorabis, ut prædiximus.

CHAP. LXIX.

Comment on sépare l'or du cuivre.

Si parfois vous brisez des vases de cuivre ou d'argent dorés, ou tout autre ouvrage, vous pourrez séparer l'or de la manière suivante. Prenez des os de quelque animal que vous voudrez, que vous trouverez dans la rue, et faites-les brûler : après qu'ils seront refroidis, broyez très-menu, mêlez-y un tiers de cendres de bois de hêtre et fabriquez des vases de terre, comme pour purifier l'argent, ainsi que nous l'avons dit précédemment; vous les ferez sécher au feu ou au soleil. Vous raclerez ensuite avec soin l'or sur le cuivre, et vous reploierez cette raclure dans une feuille de plomb battu. Vous placerez un des vases de terre sur les charbons, de-

CAPUT LXIX.

Qualiter separetur aurum a cupro.

Quod si aliquando vasa cuprea seu argentea deaurata fregeris, vel aliud quodlibet opus, hoc modo aurum separare poteris. Tolle ossa cujuscumque animalis volueris, quæ per plateam inveneris, et combure, quæ refrigerata minutatim tere, et tertiam partem cinerum ex fago admisce, et fac testas sicut in purificando argento ut superius diximus; quas igne sive sole siccabis. Deinde aurum a cupro diligenter abrades, et ipsam rasuram complicabis in plumbo tenue percusso, atque una ex testis illis coram fornace prunis imposita, jamque calefactæ ipsam complicaturam plumbi cum rasura impones, et superjectis carbonibus conflabis.

(1) Æqualiter commista, sive plumbi, quod cuprum non fuit. *Ex Cod. Guelph.*

Cumque liquefactum fuerit, eo modo quo solet argentum purificari, interdum prunas amovendo et plumbum addendo, interdum recoquendo et morose flando combures, donec cupro penitus absumpto, purum aurum appareat.

vant le fourneau ; lorsqu'il sera échauffé, vous y mettrez la feuille de plomb repliée avec la raclure ; vous arrangerez les charbons par-dessus et vous ferez fondre. Lorsque la fusion aura eu lieu suivant les procédés pour purifier l'argent, de temps en temps vous ôterez les charbons, vous ajouterez du plomb, vous ferez recuire et vous brûlerez en soufflant longtemps, jusqu'à ce que le cuivre ait entièrement été enlevé et que l'or soit pur.

CAPUT LXX.

Quomodo separetur aurum ab argento.

Cum raseris aurum de argento, imponas ipsam rasuram in vasculum, in quo solet aurum vel argentum liquefieri et super imprime panniculum lineum, ne forte quid inde ejiciatur a vento follis, atque coram fornace ponens liquefac; et mox fragmina sulphuris impone, secundum quantitatem ipsius rasuræ, et cum carbone gracili diligenter commove, donec fumus ejus cesset; statim effunde in ferrum infusorium. Deinde super incudem leniter percute, ne forte quid inde resiliat illi nigri, quod sulphur combussit, quia ipsum argentum est. Non enim sulphur auri quicquam consumit, sed solum argentum, quod taliter ab auro separat, quodque diligenter servabis. Rursum in eodem vasculo sicut prius liquefac ipsum aurum et adjice sulphur. Quo commoto atque effuso, quod nigrum fuerit frange et serva, sicque facies donec aurum purum appareat. Deinde omne illud nigrum, quod servasti diligenter, compone super testam compositam ex osse et cinere, et adjice plumbum, sicque combure, ut recipias argentum. Quod si ad usum nigelli servare volueris, prius quam comburas, adde ei cuprum et plumbum secundum mensuram superius memoratam, et confunde cum sulphure.

CHAP. LXX.

Comment on sépare l'or de l'argent.

Lorsque vous aurez raclé l'or de dessus l'argent, mettez cette raclure dans un vase où l'on a coutume de fondre de l'or ou de l'argent et couvrez-le d'un morceau de linge, de peur que le vent du soufflet n'en enlève quelques parcelles ; approchez du fourneau et faites fondre. Ajoutez des morceaux de soufre selon la quantité de la raclure, et avec un charbon effilé remuez avec soin, jusqu'à ce que la fumée cesse ; versez aussitôt dans un moule de fer. Battez ensuite légèrement sur une enclume, de peur qu'il ne jaillisse un peu du noir que le soufre a brûlé, parce que c'est là l'argent. Le soufre, en effet, ne consume pas l'or, mais l'argent seulement, qu'il sépare de cette manière de l'argent : vous le garderez avec soin. Faites fondre l'or de nouveau dans le même vase et ajoutez du soufre. Lorsque vous l'aurez agité et versé, ôtez et gardez ce qui est noir; continuez cette opération jusqu'à ce que l'or soit pur. Tout le noir que vous avez conservé, mettez-le dans un vase avec de l'or brûlé et de la cendre ; ajoutez du plomb ; brûlez ainsi, et vous retrouverez l'argent. Si vous voulez le garder pour la niellure, avant de brûler, ajoutez du cuivre et du plomb dans les proportions que nous avons plus haut mentionnées, et mélangez avec le soufre.

CAPUT LXXI.

Quomodo denigretur cuprum.

De cupro supradicto, quod rubeum dicitur, fac tibi laminas attenuare (1), quantæ longitudinis velis. Quas cum incideris et aptaveris operi tuo, pertrahe in illis flosculos, sive bestias, aut aliud quod volueris, et fode cum gracili ferro fossorio. Deinde tolle oleum, quod fit de semine lini, et cum digito superlinies per omnia tenue, atque cum penna anseris æquabis, et tenens cum forcipe pones super prunas ardentes. Cumque modicum incaluerit, et oleum liquefactum fuerit, denuo cum penna æquabis rursumque impones prunis, sicque facies donec exsiccetur. Quod si videris per omnia æqualiter esse, mitte super carbones valde ignitos, et tam diu jaceat, donec cesset fumare. Et si satis nigrum fuerit, bene ; sin autem, valde parum olei cum penna super calidum ita linies, æquatumque denuo conflatis carbonibus superpone, faciens sicut prius. Cumque refrigeratum fuerit, non in aqua sed per se, cum ferris rasoriis valde acutis rade

(1) Attenuari ?

CHAP. LXXI.

Comment on noircit le cuivre.

Faites battre des lames aussi grandes que vous voudrez du cuivre indiqué ci-dessus et que l'on appelle rouge. Lorsque vous les aurez coupées et ajustées à votre ouvrage, dessinez dessus au trait des fleurs, des animaux, tout ce qui vous plaira, et creusez le trait au burin. Prenez ensuite de l'huile de graine de lin, et vous en enduirez légèrement la surface avec votre doigt ; vous unirez avec une plume d'oie ; et à l'aide de tenailles, vous placerez sur des charbons ardents. Lorsque cela sera un peu chauffé et que l'huile sera liquide, vous unirez de nouveau avec la plume et vous replacerez sur les charbons; vous continuerez jusqu'à ce que ce soit sec. Si vous voyez qu'il y en a bien également partout, mettez sur des charbons fortement enflammés, et laissez jusqu'à ce que la fumée cesse. Si cela est assez noir, c'est bien ; dans le cas contraire, étendez très-peu d'huile avec la plume sur

le cuivre chaud, unissez bien, placez sur les charbons embrasés et faites comme plus haut. Lorsque ce sera refroidi, non dans l'eau, mais de soi-même, avec des fers à racler très-aiguisés raclez soigneusement les fleurs, de manière que les champs paraissent noirs. Si ce sont des inscriptions, agissez à votre bon plaisir, suivant que vous voudrez qu'elles soient noires ou dorées. Lorsque la lame aura été soigneusement raclée, vous l'aviverez aussitôt avec la préparation de tartre et de vif-argent; vous dorerez ensuite; lorsqu'elle sera dorée, vous ne la refroidirez pas dans l'eau; elle se refroidira d'elle-même; vous polirez comme il a été dit ci-dessus, et vous colorerez de la même manière.

diligenter flosculos, ita ut campi appareant nigri. Si vero litteræ fuerint, in tuo sit arbitrio, utrum eas nigras volueris esse an deauratas. Cum vero lamina diligenter rasa fuerit, statim invivabis eam cum confectione vinicei lapidis et vivo argento, et mox deaurabis, deauratamque non exstingues in aqua, sed per se refrigerabitur, poliesque sicut supra dictum est, et eodem modo colorabis.

CHAP. LXXII.

Du travail ciselé.

Amincissez des lames de cuivre comme précédemment, mais qu'elles soient plus épaisses. Après y avoir tracé des dessins dans le genre de travail que vous voudrez, vous creuserez le trait comme ci-dessus. Ayez ensuite des fers effilés ou plus larges, selon la dimension des champs; ces fers seront par un bout légers et aigus, et par l'autre bout obtus; on les appelle *meizil*. Posez la lame sur une enclume, percez tous les champs, en frappant avec un marteau sur les fers ci-dessus désignés. Lorsque tous les champs seront percés de cette manière, vous les unirez au moyen de la lime partout jusqu'aux traits. Cela fait, vous dorerez et vous polirez la lame, comme plus haut.

On fait de cette même manière les tables et les lames d'argent sur les livres, avec des images, des fleurs, de petits animaux et des oiseaux, dont on dore une partie, à savoir les nimbes des personnages, les cheveux, les vêtements par endroits; l'autre partie reste d'argent. On fait aussi des lames de cuivre gravées, noircies et raclées; on les met ensuite dans un vase rempli d'étain fondu, afin que les parties raclées soient blanches, comme si elles étaient argentées. Elles servent à consolider les siéges peints, les chaises, les lits, et à orner les livres des pauvres.

CAPUT LXXII.

De opere interrasili.

Attenua tibi laminas ex eodem cupro sicut superius, sed spissius, quas pertractas quocumque opere volueris fodies, ut superius. Deinde habeas ferros graciles et latiores, secundum quantitatem camporum, qui sint in una summitate tenues et acuti, in altera obtusi, qui vocantur *meizil* (1); ponensque laminam super incudem, campos omnes perforabis, cum supradictis ferris percutiens cum malleo. Cumque omnes campi tali modo fuerint perforati, cum limis parvulis æquabis eos per omnia usque ad tractus. Quo facto deaurabis, et polies laminam, ut supra.

Eodem modo fiunt tabulæ, et laminæ argenteæ super libros cum imaginibus, floribus atque bestiolis et avibus, ex quibus pars deauratur, videlicet coronæ imaginum et capilli atque vestimenta per loca, et pars remanet argentea. Fiunt etiam et laminæ cupreæ et fodiuntur, et denigrantur ac raduntur; deinde in patella liquefacto stagno mittuntur, ut rasuræ albæ fiant, quasi deargentatæ sint. Ex his ligantur cathedræ pictæ, et sedilia, atque lecti; ornantur etiam libri pauperum.

CHAP. LXXIII.

Du travail pointillé.

On fabrique aussi des lames de cuivre de la manière marquée plus haut, et on grave délicatement des images, des fleurs, des animaux, et l'ouvrage est disposé de manière que les champs soient petits; on les nettoie avec du sable fin; on les polit avec des instruments propres à ce travail, et on les colore. Après cela on les pointille avec un poinçon qui se fait de la manière suivante. On fabrique en acier un instrument de la longueur du doigt, effilé par un bout et plus gros par l'autre bout. Après avoir été limé bien également par le bout le plus effilé, on fait un trou à l'extrémité et au milieu en frappant avec un marteau sur un fer très-pointu; on lime ensuite avec beaucoup de précaution autour de ce trou, jusqu'à ce

CAPUT LXXIII.

De opere punctili.

Fiunt etiam laminæ de cupro, modo quo superius, et fodiuntur gracili opere imaginum, florum sive bestiarum, et ita disponitur opus, ut campi parvuli sint, deinde purgantur cum subtili sabulo, et cum ferris ad hoc opus aptis poliuntur et colorantur. Post hæc ferro punctorio punguntur, quod hoc modo formatur. Ex chalybe fit ferrum ad mensuram digiti longum, in una summitate gracile, in altera grossius. Quod cum in graciliori parte æqualiter limatum fuerit, cum subtilissimo ferro et malleolo percutitur in medio ejus subtile foramen, deinde circa ipsum foramen diligenter limatur, donec ora ejus in circuitu æqualiter acuta fiat, ita ut quocunque percutiatur brevissimus circulus appareat. Post hæc ipsum ferrum modice cale-

(1) *Codex Guelpherb.* meizel *habet.*

factum, ut vix candescat, temperetur in aqua. Deinde tene ipsum ferrum sinistra manu et malleolum dextra, sedeatque puer ante te qui laminam teneat super incudem, et aptet in locis suis in quibus percussurus es, sicque mediocriter percutiens super ferrum cum malleolo imple campum unum subtilissimis circulis quanto propius possis conjungere unum alteri. Impletis campis omnibus in hunc modum pone ipsam laminam super prunas candentes, usque percussiones illæ fulvum colorem recipiant.

que le bord tout autour soit aiguisé, de manière à marquer un cercle très-petit quand on le frappe. Ensuite on fait légèrement chauffer cet instrument, de manière qu'il soit à peine ardent, et on le trempe dans l'eau. Tenez cet outil de la main gauche et le marteau de la droite; faites asseoir devant vous un enfant qui tienne la lame sur l'enclume et qui la place à l'endroit où vous voudrez frapper. En frappant légèrement ainsi sur l'outil avec le marteau, remplissez un champ de très-petits cercles que vous rapprocherez le plus près possible les uns des autres. Lorsque vous aurez rempli tous les champs de cette manière, posez la lame sur des charbons ardents, jusqu'à ce que les points frappés prennent une couleur fauve.

CAPUT LXXIV.

De opere ductili.

Percute tabulam auream sive argenteam quantæ longitudinis et latitudinis velis ad elevandas imagines. Quod aurum vel argentum, cum primo fuderis, diligenter circumradendo vel fodiendo inspice, ne forte aliqua vesica sive fissura in eo sit, quæ sæpe contingunt ex incuria, sive negligentia vel ignorantia aut inscitia fundentis, cum aut nimis calidum, aut nimis frigidum, aut nimis festinato, aut nimis productim effunditur. Cumque considerate et caute fuderis, si hujusmodi vitium in eo deprehenderis, cum ferro ad hoc apto diligenter effodies, si possis. Quod si tantæ profunditatis vesica sive fissura fuerit, ut effodere non possis, rursumque oportebit te fundere, et tandiu donec sanum sit. Quod cum fuerit, provide ut incudes et mallei tui omnino æquales et politi sint, cum quibus operari debes, et omni diligentia procura ut tabula aurea vel argentea ita æqualiter ex omni parte attenuetur, ut in nullo loco spissius sit quam in alio. Cumque sic attenuata fuerit ut unguis vix impressus appareat ex altera parte, et omnino sanissima, statim pertrahe imagines quod volueris, secundum libitos tuos. Pertrahes autem in ea parte, quæ sanior et decorior videtur, leniter tamen et sic ut ex altera parte modice appareat. Deinde cum ferro curvo bene polito fricabis leniter caput imprimis, quod altius debet esse; sicque convertens tabulam in recta parte fricabis circa caput et cum ferro æquali et polito, ita ut campus descendat et caput elevetur, et statim circa caput cum malleo mediocri super incudem percuties leniter, sicque coram fornace superpositis carbonibus in ipso loco recoques, donec candescat. Quo facto et tabula per se refrigerata, iterum in inferiore parte cum curvo ferro fricabis leniter et diligenter fossam capitis interius, convertensque tabulam in superiori parte denuo cum æquali ferro fricabis, et depones campum ut monticulus elevetur capitis, rursumque cum malleo mediocri circa ipsum leniter percutiens, appositis carbonibus recoques; sicque sæpe facies, diligenter elevando interius et exterius, et crebro percutiendo, totiesque recoquendo donec monticulus ille ducatur ad altitudinem

CHAP. LXXIV.

Du travail au repoussé.

Battez une lame d'or ou d'argent, de la longueur et de la largeur que vous voudrez pour faire des images en relief. Après avoir fondu d'abord cet or ou cet argent, examinez attentivement en le raclant ou en y creusant des traits s'il n'y a point quelque vessie ou fissure, ce qui arrive souvent par l'incurie, la négligence, l'ignorance ou l'inexpérience du fondeur, lorsqu'il est fondu trop chaud, trop froid, trop vite ou trop lentement. Quand vous aurez fondu avec attention et précaution, si vous remarquez un défaut de ce genre, vous creuserez soigneusement avec un fer propre à cet usage, si vous le pouvez. Si la vessie ou la fente est d'une profondeur telle que vous ne puissiez pas la faire disparaître, il vous faudra fondre de nouveau, jusqu'à ce que le métal soit sans défaut. Lorsque vous l'aurez obtenu, veillez à ce que vos enclumes et vos marteaux soient bien unis et bien polis, et faites en sorte que la lame d'or ou d'argent soit amincie également de tous côtés, afin qu'il n'y ait aucun endroit plus épais qu'un autre. Lorsqu'elle aura été amincie de manière que l'impression de l'ongle paraisse à peine de l'autre côté et qu'elle paraîtra sans aucun défaut, tracez aussitôt les images que vous voudrez. Vous ferez le dessin du côté qui vous semblera le plus beau et le plus parfait, légèrement toutefois et de façon qu'il soit un peu apparent du côté opposé. Ensuite avec un fer courbé bien poli vous frotterez d'abord la tête, qui doit avoir le plus de saillie. Tournez la lame et du côté droit frottez autour de la tête avec le fer uni et poli, de manière à creuser le champ et à élever la tête, et aussitôt autour de la tête vous frapperez légèrement avec un petit marteau sur l'enclume; vous placerez des charbons devant le fourneau, vous recuirez cet endroit jusqu'à ce qu'il soit ardent. Cela fait et la lame refroidie d'elle-même, vous frotterez de nouveau par derrière, avec le fer courbé, le creux inférieur de la tête. Retournez la lame, frottez sur la partie supérieure avec le fer poli, et abaissez le fond afin de donner plus de relief à la tête; vous battrez encore

au marteau tout autour et vous reporterez au feu. Vous ferez souvent la même chose, et donnant soigneusement de la saillie intérieurement et extérieurement, en battant fréquemment, et en chauffant à chaque fois, jusqu'à ce que ce relief atteigne la hauteur de trois ou quatre doigts, plus ou moins selon le nombre des figures. Si l'or ou l'argent est encore un peu trop épais, vous pourrez frapper intérieurement avec un marteau long et effilé, et amincir, s'il en est besoin. Si dans la lame il doit y avoir deux têtes ou trois, ou un plus grand nombre, vous ferez autour de chacune comme il vient d'être dit, jusqu'à la saillie que vous voudrez. Ensuite avec le burin dessinez le corps ou les corps des figures; et ainsi en étirant ou en battant, vous leur donnerez le relief que vous voudrez, veillant cependant à ce que la tête soit toujours plus saillante. Après cela, vous indiquerez le nez, les sourcils, la bouche, les oreilles, les cheveux, les yeux, les mains, les bras, les plis des draperies, les escabeaux, les pieds, et ainsi intérieurement vous ferez la saillie légèrement et doucement avec des fers courbés de petite dimension, faisant grande attention à ne point rompre ou percer le métal. Si cela arrive par ignorance ou négligence, il faudra souder de cette manière. Prenez un peu d'or ou d'argent et mêlez-y un tiers de cuivre; vous fondrez ensemble et vous en ferez une limaille fine; vous brûlerez du tartre de vin, et vous le mélangerez avec du sel et de l'eau : ce mélange vous servira à enduire la fracture, que vous couvrirez de limaille. Lorsque le mélange sera sec, vous en mettrez plus épais encore, et approchant des charbons intérieurement et extérieurement, vous soufflerez doucement jusqu'à ce que vous voyez la soudure couler. Lorsque vous le verrez, arrosez d'eau légèrement aussitôt; si cela est solide, c'est bien; sinon recommencez jusqu'à ce que cela soit solide. Si la fracture est large, joignez-y avec soin une parcelle d'or ou d'argent également mince, que vous souderez de la même manière, jusqu'à ce qu'elle adhère de toutes parts. Lorsque la saillie des images aura eu lieu jusqu'aux traits délicats, si c'est de l'or, vous les ferez immédiatement, vous polirez soigneusement et vous colorerez avec du noir brûlé jusqu'au rouge et du sel, comme ci-dessus dans le travail du calice. Si c'est une lame d'argent et que vous vouliez, dans les images, dorer les nimbes, les cheveux, les barbes et des parties de vêtements, il faut faire cela, avant d'exécuter les traits délicats, de la manière suivante. Arrangez deux parties seulement d'argile bien finement broyée et une troisième partie de sel : mêlez dans un vase avec de la lie de cervoise médiocrement épaisse; vous couvrirez de cette préparation tout l'argent qui devra rester blanc,

trium digitorum aut quatuor, sive plus vel minus secundum quantitatem imaginum. Si autem ipsum aurum vel argentum adhuc aliquantum spissius est, poteris interius cum longo malleo et gracili percutere et attenuare, si opus fuerit. Quod si duo capita, vel tria seu plura in tabula esse debeant, circa unumquodque ita facere debes sicut dixi, usque ad altitudinem quantam volueris. Deinde cum pertractorio ferro designa corpus vel corpora imaginum, et ita deducendo et interdum percutiendo, elevabis ea quantum libuerit; hoc tamen procurans ut caput semper sit altius. Post hæc designabis nares et oculorum supercilia, os et aures, capillos, oculos, manus et brachia, cæterasque vestimentorum umbras, scabella et pedes, et sic interius cum minoribus curvis ferris elevabis leniter et diligenter, summopere cavens ut non rumpatur aut perforetur. Quod si ex ignorantia seu negligentia contigerit, hoc modo solidari debet. Tolle ipsius auri vel argenti modicum, et admisce tertiam partem cupri, fundensque pariter limabis subtiliter, combustoque viniceo lapide, et addito sale commiscebis aqua, ex quo tenuiter liniens, fracturam supersparge limaturam. Qua siccata denuo confectionem superlinies spissius, et sic inferius et superius admotis carbonibus leniter flabis, donec videas solidaturam defluere. Quod videns statim asperge leniter aqua, et si firmum fuerit, bene; sin autem, denuo similiter fac usque dum firmum fuerit. Si autem fractura lata fuerit, diligenter conjunge ei particulam ejusdem auri vel argenti æqualiter tenuem, quam simili modo solidabis, donec ex omni parte adhæreat. Cumque elevatura imaginum perducta fuerit usque ad subtiles tractus, si aurum fuerit, statim facies eos et polies diligenter, atque colorabis cum atramento usque ad ruborem combusto, et sale, ut supra in opere calicis. Si vero argentea fuerit tabula, et volueris in ipsis imaginibus deaurare coronas, capillos, barbas, et partes vestimentorum, hoc oportet fieri prius quam subtiles tractus fiant, hoc modo. Compone duas partes argillæ simplices, subtiliter tritæ, et tertiam salis, et in vasculo commisce cum fece cervisiæ mediocriter spissæ, qua confectione cooperies omne argentum quod volueris ut album remaneat, et quod deaurandum est, maneat intectum. Quod cum siccaveris super prunas, deaurabis loca singula diligenter sine aqua, deaurataque lavabis (1) et polita incolorabis. Deinde cum carbonibus subtiliter tritis et lignis gracilioribus et grossioribus fricabis diligenter, usque per omnia æque clarum sit. Post hæc et in auro et in argento fac subtiles tractus, quos et faciendo pariter polies, donec ad perfectionem perducas. Cum vero tabulas illas aureas vel argenteas pleniter elevatas atque politas configere volueris, tolle ceram et liquefac in vase fictili vel cupreo, atque commisce ei tegulam subtiliter tritam sive sabulum, ita ut sint hujus duæ partes et ceræ tertia. Quod cum

(1) *Vitiose* levabis, *in Cod. Harl.*

pariter liquefactum fuerit, cum cochleari ligneo fortiter commovebis, et inde implebis omnes imagines in auro, argento, sive cupro, vel quodcumque in his elevatum fuerit, et refrigeratum confige ubi velis. In cupreis vero tabulis eodem modo attenuatis simile opus fit, sed majori virium instantia et diligentia, quam durioris naturæ est. Quod opus cum pervenerit ad subtiles tractus, debet in exteriori parte purgari cum laneo panno et sabulo, donec nigra cutis auferatur, et sic deaurari atque poliri, perfectisque decolorari (1) tractibus, et prædictis confectionibus impleri.

tandis que ce qui devra être doré sera à découvert. Lorsque vous aurez fait sécher sur les charbons, vous dorerez chaque endroit à part avec soin sans eau, vous laverez les parties dorées, et vous les colorerez après qu'elles auront été polies. Ensuite, avec des charbons finement broyés et des bois les uns plus petits, les autres plus gros, vous frotterez soigneusement, jusqu'à ce que tout soit également clair partout. Ensuite, soit sur l'or, soit sur l'argent, exécutez les traits délicats, que vous polirez aussi en les faisant, jusqu'à ce que vous ayez achevé parfaitement. Lorsque vous voudrez fixer ces lames d'or ou d'argent entièrement rehaussées et polies, prenez de la cire et faites-la fondre dans un vase de terre ou de cuivre, et mêlez-y de la tuile finement broyée ou du sable fin, de manière qu'il y en ait deux tiers et un tiers de cire. Lorsque celle-ci sera fondue vous remuerez fortement avec une cuiller de bois ; vous en emplirez tous les reliefs sur or, argent ou cuivre ; lorsque ce sera refroidi, fixez où vous voudrez. On fait un travail semblable sur des lames de cuivre amincies de la même manière, mais il y faut dépenser plus de forces et de soins, parce que la matière est plus dure. Lorsque, dans l'ouvrage, on sera arrivé à l'exécution des traits délicats, on doit le nettoyer du côté extérieur, avec un morceau d'étoffe de laine et du sable fin, jusqu'à ce qu'on ait enlevé la peau noire : on peut ainsi le dorer, le polir, le colorer après l'achèvement des traits ; enfin, le remplir de la préparation mentionnée plus haut.

CAPUT LXXV.

De opere quod sigillis imprimitur.

Fiant etiam ferri ad mensuram unius digiti spissi, tribus digitis vel quatuor lati, longitudine (2) unius, qui sanissimi debent esse, ut in eis nulla sit macula, nulla fissura in superiori latere. In his sculpantur in similitudine sigillorum limbi graciles et latiores, in quibus sint flores, bestiæ et aviculæ, sive dracones concatenati collis et caudis, et non sculpantur profunde nimis, sed mediocriter ac studiose. Deinde attenuabis argentum multo tenuius quam ad elevandum quantæ longitudinis volueris, atque purgabis cum carbonibus subtiliter tritis, et panno, polies cum creta desuper rasa. Quo facto conjunge argentum cuicunque limbo, suppositoque ferro incudem, ita ut sculptura superius sit, ac superlocato ei argento, desuper pone plumbum (spissum (3), percutiesque cum malleo fortiter, ita ut plumbum) impingat argentum tenue in sculpturam tam valide, ut omnes tractus in eo pleniter appareant. Quod si lamina longior fuerit, trahe eam de loco ad locum, et conjunctam ferro cum forcipe æqualiter tene, ut una parte percussa, alia percutiatur, sicque fiat donec lamina tota impleatur. Hoc opus satis utile est circa limbos in fabricandis tabulis altarium, in pulpitibus, in sanctorum corporum scriniis, in libris et in quibuscunque locis opus fuerit, quando elevatura decora est et subtilis, et leviter fit. Fit etiam in cupro hujusmodi quod simili modo attenuatur, purgatur et deauratur atque politur; quod ferro superpositum, ita ut deauratura vertatur ad ferrum,

CHAP. LXXV.

Du travail qui s'imprime aux sceaux.

On fabrique des fers épais d'un doigt, larges de trois ou quatre doigts, longs d'un doigt, sans aucun défaut, sans fissure du côté supérieur. On y grave, à l'imitation des sceaux, des bordures légères ou fortes, dans lesquelles il y a des fleurs, des animaux, de petits oiseaux, des dragons attachés ensemble par le cou et par la queue : on ne les grave pas trop profondément, mais médiocrement et avec goût; vous battrez ensuite de l'argent, pour le rendre beaucoup plus mince que pour le repoussé, de la grandeur que vous voudrez ; vous nettoierez avec des charbons broyés menu et un linge ; vous polirez avec de la craie raclée dessus. Cela fait, joignez l'argent à chaque bordure ; placez le fer sur une enclume, de manière que la gravure soit en haut, et recouverte par l'argent ; mettez par-dessus un plomb épais, et frappez fort avec un marteau, en sorte que le plomb fasse entrer l'argent dans la gravure si vigoureusement qu'on y voie tous les traits. Si la lame est trop longue, tirez-la de place en place, et tenez-la également avec des tenailles unie au fer, afin qu'après avoir frappé une partie vous en frappiez une autre, et cela jusqu'à ce que la lame soit entièrement remplie. Ce genre d'ouvrage est assez utile pour les bordures en fabriquant les tables d'autels, les pupitres, les châsses des saints, les livres, partout où besoin est, quand le relief est beau, délicat et léger. On fait la même chose en

(1) Incolorari, *in Cod. Guelph.*
(2) *Verbum* pedis, *in Cod. Guelph. invenitur.*
(3) *Addidimus, ex Cod Guelph.*

cuivre, que l'on amincit de la même manière, et qui est purifié, doré et poli : on le place sur le fer de manière que la dorure soit tournée vers le fer, et l'on frappe sur le plomb mis par-dessus jusqu'à ce que les traits soient apparents. On grave aussi sur le fer par le procédé ci-dessus indiqué l'image du crucifix, que l'on imprime ensuite sur argent ou sur cuivre doré; on en fabrique des phylactères, c'est-à-dire de petites châsses ou de petits coffrets pour les reliques des saints. On fait encore sur fer l'image de l'agneau de Dieu et les figures des quatre évangélistes : on en fait impression sur or ou sur argent, pour orner les coupes de bois précieux; le disque de l'agneau est au milieu du vase, les quatre évangélistes sont autour, en forme de croix, les quatre bordures se dirigeant de l'agneau aux quatre évangélistes : on fait des images de petits poissons, d'oiseaux et d'animaux qui remplissent le reste du champ du vase et qui l'ornent beaucoup. On fait de même une image de la Divinité glorieuse et d'autres images, de toute forme et sexe que ce soit, qui, imprimées sur or, sur argent ou sur cuivre doré, ornent beaucoup les endroits où on les place, à cause de leur délicatesse et de leur travail. On grave encore sur fer des images de rois et de chevaliers par le même procédé, qui imprimées sur auricalque servent à décorer les bassins dans lesquels on verse l'eau pour laver les mains, et cela de la même manière que pour les vases d'or et d'argent, avec les bordures de même métal, sur lesquelles se voient de petits animaux, des oiseaux ou des fleurs, lesquels cependant ne sont pas fixés ensemble, mais soudés à l'étain.

plumbo superposito percutitur donec tractus appareant. Sculpitur quoque in ferro, modo supradicto, imago crucifixi Domini, quæ cum argento vel cupro deaurato impingitur, et fabricantur inde phylacteria, id est capsellæ reliquiarum et scriniola sanctorum. Fit etiam sculptura imaginis Agni Dei in ferro, et imagines quatuor evangelistarum, quibus auro vel argento impressis ornantur scyphi ligni pretiosi, stante rotula agni in medio scyphi, quatuor evangelistis in modum crucis in circuitu, et procedentibus quatuor limbis ab agno usque ad quatuor evangelistas : fiunt imagines pisciculorum et avium atque bestiarum, quæ figuntur per reliquum scyphi campum, præbentes ornatum multum. Fit etiam imago Majestatis eodem modo, aliæque imagines, cujuscunque formæ et sexus, quæ impressæ auro vel argento seu cupro deaurato, plurimum decoris præstant locis, quibus imponuntur, propter subtilitatem et operositatem. Fiunt et imagines regum et equitum eodem modo ferro, ex quibus aurichalco Hispanico impressis ornantur pelves, quibus aqua in manibus funditur, eodem modo quo ornantur scyphi auro vel argento, cum suis limbis ejusdem metalli, in quibus bestiolæ vel aves et flosculi, qui tamen non configuntur, sed stagno solidantur.

CHAP. LXXVI.

Des clous.

On fabrique des clous de fer de la longueur d'un doigt, plus gros d'un bout et plus effilés de l'autre, où l'on doit souder à l'acier; l'un sera limé carré, l'autre triangulaire, un autre rond, d'une grosseur convenable. On gravera ensuite dessus des fleurs de la même manière que plus haut, de manière que le bord du clou, autour de la fleur, soit aigu. Lorsque l'argent ou le cuivre doré, ou l'auricalque, aura été beaucoup aminci, vous en polirez la surface extérieure comme plus haut; quant à la surface intérieure, vous l'étamerez très-légèrement avec le fer qui sert à souder les vitraux. Vous mettrez du plomb épais sur l'enclume, et par-dessus l'argent ou le cuivre doré, de manière que la dorure soit en haut et l'étain en bas. Prenez un des fers que vous voudrez, unissez la gravure à l'argent, et frappez avec un marteau de manière que la gravure soit apparente et qu'elle soit avec le bord aigu du fer taillée à la circonférence. Lorsque vous aurez fait cela sur tout l'argent, gardez tous les fleurons, parce qu'ils feront la tête des clous, dont vous ferez les queues de cette manière. Mêlez deux parties d'étain et une troisième de plomb, et battez mince et long; tirez ensuite à la filière, de manière à avoir un très-long fil, pas trop fin, mais mé-

CAPUT LXXVI.

De clavis

Fiunt autem clavi ferrei longitudine unius digiti, in una summitate grossiores, in altera graciliores, in qua etiam chalybe solidandi sunt, quorum unus limetur quadrangulus, alius triangulus, tertius rotundus, secundum convenientem grossitudinem. Deinde sculpantur in eis flosculi eodem modo quo supra, ita ut ora ferri circa flosculum acuta fiat. Cumque valde attenuatum fuerit argentum sive cuprum deauratum, vel aurichalcum, in superiori parte polies, ut supra; in inferiori vero superstagnabis valde tenue cum ferro, quo fenestræ solidantur, ponesque plumbum spissum super incudem et desuper argentum, sive cuprum deauratum, ita ut deauratura superius sit et stagnum inferius; sumptoque uno ex ferris, quale velis, junge sculpturam ad argentum, percutiesque malleo ita ut sculptura in eo appareat, et cum acuta ora ferri in circuitu incidatur. Quod cum per totum argentum feceris, serva tibi flosculos omnes, quia illi erunt capita clavorum, quorum caudas hoc modo facies. Commisce duas partes stagni, et tertiam plumbi, et percute illud gracile et longum, deinde pertrahe per foramina ferri, in quo fila trahuntur, ita ut longissimum filum habeat, et non gracile nimis, sed mediocre. Post hæc fac tibi ferrum gracile, longitudine dimidii pedis,

quod in una summitate sit modice latum, ad mensuram unguis, et mediocriter cavum, et altera summitas infigatur ligneo manubrio. Deinde sedens juxta fornacem ad hoc opus aptam, ante quam stet vasculum cupreum cum cera liquefacta, tenensque sinistra manu manubrium illius gracilis ferri in latiori parte calefactum, in dextra vero stagneum filum, quasi globum involutum cujus caput facies in cera liquefacta humidum, ponensque super unum ex flosculis, ea parte ubi stagnum est, ita ut adhæreat, levabis, et pones in fossulam ferri candentis, tenebisque donec liquefiat, statimque removebis utrumque ab igne, incidesque filum cum forcipe secundum longitudinem quam vis habere caudam clavi. Sicque facies donec expendas in hujusmodi clavis argentum illud cuprumque deauratum. Cumque clavorum copiam habueris, et eos configere volueris in corrigiis ascensoriis sellæ equi, sive circa capitium freni, primum cum subula fac foramina, et sic impone clavos ordinatim, ita ut sint tres aurei et tres argentei, rursumque tres aurei, et simili modo per totum. Si vero duos ordines vel tres habere volueris, pone semper unum argenteum et alterum aureum per omnia, sicque ponens corrigiam cum capitibus super tabulam ligneam æqualem, confige caudas cum mediocri malleo. Fiunt etiam eodem opere clavi ex aurichalco, sed spissiores, quorum caudæ cupreæ solidantur interius stagno puro eodem modo. His configuntur vaginæ cultellorum, et coria super libros, multaque hujusmodi.

diocre. Faites-vous ensuite un fer effilé de la longueur d'un demi-pied, un peu large à l'une de ses extrémités, de la grandeur de l'ongle, et un peu creux : l'autre extrémité sera enfoncée dans un manche de bois. Asseyez-vous devant un fourneau approprié à cet ouvrage, devant lequel sera un vase de cuivre contenant de la cire fondue ; de la main gauche tenez le manche de ce fer dont la partie large sera chauffée, et de la droite prenez le fil d'étain roulé en peloton, dont vous tremperez le bout dans la cire fondue ; vous le poserez sur un des fleurons, du côté où est l'étain, de manière qu'il s'y attache ; vous le leverez et vous le mettrez dans la cavité du fer chauffé ; vous l'y maintiendrez jusqu'à ce qu'il se liquéfie ; vous les éloignerez du feu aussitôt l'un et l'autre, et vous couperez le fil, avec des tenailles, selon la longueur que vous voudrez donner à la queue du clou. Vous continuerez cette opération jusqu'à ce que vous ayez employé à ces espèces de clous cet argent et ce cuivre doré. Lorsque vous aurez une quantité de clous, et que vous voudrez les attacher aux courroies des étriers d'une selle de cheval ou autour de la têtière du frein, vous ferez d'abord des trous avec une alène : vous poserez ensuite les clous symétriquement, trois d'or et trois d'argent, et ainsi successivement. Si vous voulez en mettre deux ou trois rangs, mettez-en toujours partout, alternativement un d'or et un d'argent. Posez alors la courroie avec les têtes de clous sur une table de bois unie, et attachez les queues à l'aide d'un marteau assez léger. Par le même procédé, on fait des clous d'auricalque, mais plus épais, dont les queues de cuivre se soudent à l'intérieur avec de l'étain pur et de la manière indiquée précédemment. Ceux-ci servent pour les gaînes de couteaux, les cuirs sur les livres et beaucoup de choses de ce genre.

CAPUT LXXVII.

De solidando auro et argento pariter.

Purificatur argentum pondere duodecim nummorum, percutitur strictim longitudine dimidii digiti minoris, deinde percutitur aurum coctum pondere unius nummi eadem latitudine et longitudine, atque consolidantur hæc duo præscripta solidatura auri, donec omnino sibi adhæreant, sicque simul percutiantur usque dum tenuissima lamina fiat. Hoc opus videtur, quasi argentum in una parte deauratum sit, nec possit cum duobus aut tribus nummis auri tantæ longitudinis lamina tam fulgide deaurari. Ex hac lamina fiunt limbi, modo quo superius impressi ferri. Inde etiam inciduntur subtiles corrigiæ, et in serico filando circumtorquentur, unde texuntur aurifrigia apud pauperes eodem modo quo apud divites ex auro puro.

CHAP. LXXVII.

Manière de souder l'or et l'argent ensemble.

On purifie de l'argent du poids de douze écus, et on le bat étroit de la largeur de la moitié du petit doigt. On bat ensuite de l'or cuit de la valeur d'un écu, de la même largeur et de la même longueur. On les soude ensemble avec la soudure prescrite pour l'or, jusqu'à ce que l'adhérence soit entière. On les bat ensuite ensemble jusqu'à ce qu'on en fasse une lame très-mince. Cet ouvrage ressemble à de l'argent doré d'un côté, et on ne pourrait pas, avec deux ou trois écus d'or, dorer d'une manière si brillante une lame d'une telle longueur. Avec cette lame, on fait des bordures à l'aide du fer gravé, comme ci-dessus. On en coupe aussi de légères bandelettes, qui sont enroulées autour de fils de soie, qui servent à tisser les franges à l'usage des pauvres, lesquelles sont tissées d'or pur à l'usage des riches.

CAPUT LXXVIII.

De opere ductili quod sculpitur.

Percute tabulam cupream quantæ longitudinis et latitudinis volueris, sic spissam ut vix plicari possit, et sit sanissima ab omni

CHAP. LXXVIII.

Du travail au repoussé que l'on grave.

Battez une feuille de cuivre de la longueur et de la largeur que vous voudrez, assez épaisse pour pouvoir à peine se plier;

qu'elle soit entièrement exempte de toute fissure et tache. Tracez-y l'image que vous voudrez. Battez ensuite à la place de la tête une cavité avec un marteau moyen ; vous ferez ensuite recuire sur les charbons. Lorsqu'elle sera refroidie d'elle-même, vous ferez sur toute l'image, avec des marteaux, ce que vous avez fait sur du cuivre mince avec des fers courbés et polis, en étirant toujours de chaque côté et en recuisant fréquemment. Lorsque vous aurez donné à l'image le relief que vous voudrez, prenez des fers longs d'une palme, plus gros à l'un des bouts, sur lequel on puisse frapper avec un marteau, et plus effilés à l'autre bout, légers, ronds et délicats, que vous aurez disposés pour cet ouvrage. Faites asseoir devant vous un enfant exercé dans cet art ; prenez la feuille de la main gauche et les fers de la droite ; l'enfant frappera dessus avec un marteau moyen ; vous indiquerez les yeux et le nez, les cheveux, les doigts des mains, les articulations des pieds et tous les plis des draperies, sur la partie supérieure, de sorte qu'ils paraissent intérieurement, où aussi vous frapperez avec les mêmes fers, afin que les traits s'élèvent en dehors. Lorsque vous aurez fait cela assez longtemps pour que l'image soit formée, avec des burins et des fers à râcler vous fouillerez autour des yeux et des narines, la bouche, le menton et les oreilles ; vous indiquerez les cheveux et tous les traits délicats des vêtements, ainsi que les ongles des mains et des pieds. Cela fait, si vous voulez orner de pierreries, de perles ou de pierres de verre les nimbes des figures, vous arrangerez chaque partie sur l'or avec des fils et de la soudure comme ci-dessus, dans l'ouvrage du calice : mettez en place, faites des trous pour les fixer, à savoir sous les plus grandes pierres et dans le cuivre pareillement. Alors vous dorerez la feuille, vous la polirez avec les fils d'auricalque comme ci-dessus, ensuite avec des fers unis ; vous colorerez et vous fixerez les morceaux d'or chacun à sa place. Vous poserez alors les pierres et vous attacherez les perles.

De la même manière, si vous en avez la faculté, vous pouvez exécuter en or et en argent des images sur les livres des Evangiles et les missels, et des animaux, des oiseaux et des fleurs sur l'extérieur des selles de chevaux à l'usage des dames. On exécute encore par le même procédé sur les vases d'or ou d'argent, sur les écussons, au milieu, des chevaliers combattant contre des dragons, des lions ou des griffons; la figure de Samson ou celle de David brisant la mâchoire des lions ; des lions seulement et des griffons, ou chacun de ces animaux à part étranglant des brebis, ou tout autre objet qui vous fera plaisir et qui sera convenable ou approprié au travail que vous aurez à faire.

fissura et macula, et pertrahe in ea imaginem, quam volueris. Deinde percute in loco capitis fossam cum mediocri malleo (1) in circuitu, sicque recoques in prunis. Qua refrigerata per se, facies per totam imaginem cum malleis sicut fecisti in tenui cupro cum curvis ferris et æqualibus, semper ex utraque parte deducendo et frequenter recoquendo. Cumque elevaveris imaginem quam alte volueris, accipe ferros ad mensuram palmi longos, in una summitate grossiores, super quos possit cum malleo percuti, et in altera graciliores, tenues, rotundos atque subtiles, quos ad hoc opus aptaveris, et sedente coram te puero hujus artis docto, tene sinistra manu tabulam et dextera ferros, puero desuper feriente cum mediocri malleo, designabis oculos et nares, capillos et manuum digitos, pedum articulos, et omnes tractus vestimentorum in superiori parte, ita ut interius appareant, ubi etiam cum eisdem ferris percuties, ut (exterius eleventur tractus (2). Quod cum tam diu feceris donec imago omnino formetur, cum ferris fossoriis et rasoriis fodies circa oculos et nares, os et mentum et aures, designabisque capillos et omnes subtiles vestimentorum tractus, et ungues manuum et pedum. Quo facto, si volueris coronas imaginum ornare gemmis, electro atque margaritis, statim operare singulas partes in auro cum filis et solidatura, sicut superius in opere calicis, et adjungens unamquamque loco suo, fac foramina, per quæ configi debent, videlicet sub majoribus gemmis, et in cupro æqualiter ; sicque deaurabis tabulam et polies eam in primis cum filis ex aurichalco sicut supra, deinde cum ferris æqualibus ; sicque colorabis et configes auri partes unamquamque in suo loco, imponesque gemmas et circumligabis margaritas.

Eodem modo, si facultas in censu (3) fuerit, potes in auro et argento facere imagines super libros Evangeliorum et missales, et bestias atque aviculas ac flores super sellas equestres matronarum exterius. Fiunt eodem modo, in scyphis aureis sive argenteis vel scutellis, in medio, equites contra dracones sive leones vel gryphes pugnantes, imago Samsonis vel David ora leonum confringentes ; leones quoque simplices et gryphes, idem etiam singuli singulas pecudes suffocantes, sive aliud quod libuerit, quodque secundum operis quantitatem decens vel aptum fuerit.

CHAP. LXXIX.

Manière de nettoyer une dorure ancienne

Mettez du savon dans un bassin ou dans un autre vase propre ; versez de l'eau pure et

CAPUT LXXIX.

De purganda antiqua deauratura.

Tolle smigma et pone in pelve, sive alio vase mundo, superfundens ei aquam mun-

(1) Rotundo in inferiori parte, et ex superiori parte cum tenui malleo. *Ex Codice Guelpherbytano.*

(2) *Lacuna est in Cod. Harl. in hoc loco : implevimus ex Cod. Guelph.*

(3) *Imo censu.*

dam atque diligenter commisce usque sit spissum ut fex, ita ut ubicumque superponatur non possit fluere. Deinde cum setis porci linies hanc diligenter super vetustam deauraturam in cupro sive argento, quæ fulgorem suum perdiderit, sic ut omnino cooperiatur, et sines ita manere per noctem. Secunda vero die aqua lavabis cum eisdem setis semel et iterum, atque tertio perfundes limpida aqua, videbisque eam fulgere sicut placuerit oculis tuis.

mélangez fortement, jusqu'à ce que cela soit épais comme de la lie, de manière à ne pouvoir couler, quand on en fera un enduit. Ensuite avec des soies de porc vous en couvrirez soigneusement la vieille dorure sur cuivre ou sur argent, qui a perdu son éclat : vous étendrez l'enduit exactement partout, et vous laisserez pendant toute la nuit. Le lendemain vous laverez à l'eau avec les soies de porc à deux reprises, et la troisième fois vous verserez de l'eau claire; vous verrez alors la dorure briller à vos veux selon votre désir.

CAPUT LXXX.

De purgando auro et argento.

Si aurum et argentum laminis attenuatum atque clavis alicubi confixum denigratum vetustate fuerit, tolle carbones nigros et minutissime tere eos atque per pannum cribra, sumensque pannum lineum sive laneum aqua madefactum, pones super ipsos carbones, elevansque fricabis diligenter per omnia aurum vel argentum, donec omnem nigredinem auferas, sicque lavabis aqua, et sole sive igne vel panno siccabis; deinde tolle cretam candidam, et minutissime rade in vase, et cum lineo panno ita siccam fricabis super aurum vel argentum tandiu, donec pristinum fulgorem recipiat. Eodem modo purgantur vasa.

CHAP. LXXX.

Manière de nettoyer l'or et l'argent.

Si de l'or ou de l'argent, aminci en feuilles et cloué quelque part, se noircit par l'ancienneté, prenez des charbons noirs, broyez-les très-menu et passez à travers un linge. Prenez un morceau de linge ou d'étoffe trempé dans l'eau ; vous le poserez sur les charbons, levez-le et frottez avec soin l'or ou l'argent, jusqu'à ce que vous ayez enlevé le noir. Vous laverez alors avec de l'eau et vous ferez sécher au soleil ou au feu ou avec le linge. Prenez ensuite de la craie blanche et raclez-en très-menu dans un vase ; vous la mettrez ainsi sèche sur un morceau de linge, et vous frotterez l'or et l'argent, jusqu'à ce qu'ils aient repris leur premier éclat. On nettoie les vases de la même manière.

CAPUT LXXXI.

De organis.

Facturus organa primum habeat lectionem mensuræ, qualiter metiri debeant fistulæ graves et acutæ et superacutæ; deinde faciat sibi ferrum longum et grossum ad mensuram, qua vult habere fistulas, quod sit in circuitu, rotundum summa diligentia limatum et politum, in una summitate grossius et modice attenuatum, ita ut possit imponi in alterum ferrum curvum per quod circumdatur, juxta modum ligni in quo volvitur runcina, et in altera summitate gracile, secundum mensuram inferioris capitis fistulæ, qua conflatorio debet imponi. Deinde attenuetur cuprum purum et sanissimum, ita ut unguis impressus altera parte appareat. Quod cum fuerit secundum mensuram ferri lineatum et incisum ad longiores fistulas, quæ dicuntur graves, fiat secundum præceptum lectionis foramen, in quo plectrum imponi debet, et circumradatur modice ad mensuram festucæ (1), ac superliniatur stagnum ferro solidatorio, radaturque in ora longitudinis interius, in altera ora exterius eadem mensura, et superstagnetur tenue. Quæ stagnatura, priusquam rasi tractus noviter facti, modice calefacto cupro lineantur cum resina abietis, ut stagnum facilius adhæreat. Quo facto complicetur ipsum cuprum circa ferrum et circumligetur filo ferreo mediocriter grosso fortiter, ita ut stagnati tractus conveniant sibi. Quod filum primo induci debet parvulo foramini, quod est in gracili

(1) Fistulæ, *in Cod. Guelph.*

CHAP. LXXXI.

Des orgues.

Le facteur d'orgues devra bien connaître les mesures que doivent avoir les tuyaux graves, aigus et très-aigus. Qu'il se fabrique ensuite un fer long et gros de la dimension qu'il veut donner aux tuyaux; qu'il soit rond, limé tout autour et poli avec un très-grand soin, plus gros d'un bout et un peu aplati, de manière à pouvoir être mis dans un autre fer courbé qui l'entoure, pour le faire tourner à peu près à la manière du bois à l'aide duquel on tourne une tarière; de l'autre bout, il sera effilé, selon la dimension de l'extrémité inférieure du tuyau, par où il sera placé dans le sommier. Amincissez ensuite du cuivre pur et sans défaut, de manière que l'impression de l'ongle paraisse du côté opposé. Lorsque, selon la mesure du fer, il aura été marqué et coupé pour les plus grands tuyaux qu'on appelle graves, que l'ouverture soit faite selon la règle prescrite pour y placer la soupape; il faut le râcler modérément tout autour, selon la mesure du tuyau, le couvrir d'étain avec le fer à souder, le râcler à l'un des bords de la longueur intérieurenent, ainsi qu'à l'autre bord extérieur à la même mesure, par-dessus l'étamer légèrement. Cet étamage, avant de râcler les traits nouvellement faits, le cuivre étant un peu chauffé, sera étendu avec de la résine de sapin, afin que l'étain adhère plus aisément. Cela fait, le cuivre est replié

autour du fer, et attaché fortement tout autour avec un fil de fer médiocrement gros, de manière que les traits étamés se correspondent. Ce fil doit être mis d'abord dans un petit trou situé à l'extrémité effilée du fer et y être retourné deux fois, et ainsi en s'enroulant être dirigé à l'autre extrémité, et là être fixé solidement. Ensuite, les jointures se correspondant et étant unies soigneusement, cette ligature sera mise, ainsi que le fer, devant un fourneau, sur des charbons ardents; un enfant étant assis et soufflant un peu, on tiendra de la main droite un bois effilé, fendu à l'extrémité où sera attaché un chiffon avec de la résine; de la main gauche on aura un morceau d'étain battu long et effilé, afin qu'aussitôt que le tuyau sera chaud, on frotte la jointure avec le chiffon imprégné de résine, que l'étain se fonde et que la jointure soit solidement soudée. Cela fait, le tuyau étant refroidi on place le fer dans un instrument de tourneur que l'on vient de préparer; engageant le fer recourbé et dénouant le fil, un ouvrier tourne le fer recourbé, un autre avec les deux mains garnies de gants tient fort les tuyaux, de manière que le fer tourne tandis que le tuyau reste en repos, jusqu'à ce qu'il se montre aux yeux très-beau comme s'il avait été fait au tour. Otez le fer, et battez le tuyau avec un marteau moyen auprès de l'ouverture en bas et en haut, de sorte que la rondeur descende presque au milieu à une distance de deux doigts. On fera la soupape de cuivre un peu plus épais, comme une demi-roulette; il sera étamé autour de la partie ronde, comme on a fait pour le tuyau. On le placera ainsi à la partie inférieure de l'ouverture, afin qu'il se tienne exactement sous l'ouverture elle-même, sans avancer ni reculer. On aura aussi un fer à souder de même largeur et rondeur que la soupape. Après avoir été chauffé, on pose de petites parcelles d'étain sur la soupape, avec un peu de résine, et on conduit tout autour le fer chaud avec précaution de peur de remuer la soupape, de sorte qu'au moyen de l'étain fondu elle adhère de manière à ne laisser passer autour aucun vent, excepté du côté de l'ouverture en haut. Cela fait, on approche la bouche et l'on souffle d'abord doucement, ensuite plus fort, enfin très-fort, et selon que l'oreille guide, on produit un son plus gros on donnant plus de largeur à l'ouverture, et un son moins intense en rétrécissant cette ouverture. On fera tous les tuyaux de cette manière. Quant à leur dimension particulière, à partir de la soupape en haut, on la réglera sur les lois établies; mais depuis la soupape en bas, ils seront tous de la même grosseur (3).

summitate ferri, et in eo bis contorqueri sicque deduci in volvendo usque ad alteram summitatem, ibique similiter obfirmari. Deinde juncturis sibi convenientibus et diligenter conjunctis, ponatur ipsa ligatura pariter cum ferro ante fornacem super prunas ardentes, et sedente puero et mediocriter flante, teneatur dextera manu lignum gracile, in cujus summitate fissa, adhæreat panniculus cum resina, et sinistra teneatur stagnum longum gracile percussum, ut mox cum fistula incaluerit, lineat juncturam cum panniculo resina infecto, appositumque stagnum liquefiat, ipsamque juncturam (1) diligenter consolidet. Quo facto refrigerata fistula, ponatur ferrum in instrumento tornatoris more parato, impositoque curvo ferro et filo soluto circumvolvat unus ferrum curvum, alter vero, utrisque manibus chirothecis (2) indutis, fistulam fortiter teneat, ita ut ferrum circumducatur et fistula quieta maneat, donec omnino oculis gratiosa sit, quasi tornata sit. Deinde educto ferro percutiatur ipsa fistula cum malleo mediocriter juxta foramen inferius et superius, ita ut pene usque ad medium descendat ipsa rotunditas spatio duorum digitorum; fiatque plectrum ex cupro aliquantulum spissiori, quasi dimidia rotula, et superstagnetur circa rotunditatem sicut fistula superius, sicque ponatur in inferiori parte foraminis, ut sub ipsius ora æqualiter stet, nec procedat inferius aut superius. Habeat quoque ferrum solidatorium ejusdem latitudinis et rotunditatis qua plectrum est. Quo calefacto ponat modicas particulas stagni super plectrum, parumque resinæ, et diligenter circumducat calidum ferrum ne plectrum moveatur, sed liquefacto stagno sic adhæreat ut in circuitu ejus nihil spiraminis exeat, nisi tantum in superiori foramine. Quo facto apponat ori et sufflet primum modice, deinde amplius, sicque fortiter, et secundum quod auditu discernit, disponat vocem, ut si eam vult esse grossam, foramen fiat latius; si vero graciliorem, fiat strictius. Hoc ordine omnes fistulæ fiant; mensuram vero singularum, a plectro superius, secundum magisterium lectionis faciat, a plectro autem inferius, omnes unius mensuræ et ejusdem grossitudinis erunt.

CHAP. LXXXII.

De l'érection de l'orgue.

Pour établir la construction sur laquelle doivent être posés les tuyaux, voyez si vous voulez l'avoir en bois ou en cuivre. Si vous vous décidez pour le bois, procurez-vous deux

CAPUT LXXXII.

De domo organaria.

Domus vero facturus super quam statuendæ sint fistulæ, vide utrum volueris eam ligneam habere aut cupream. Si ligneam, acquire tibi duo ligna de platano, valde sicca,

(1) *Addidimus ex Cod. Guelph.*
(2) *Hic codex* cyrotecis *habet.*
(3) Les chap. qui suivent ont été trouvés dans le manuscrit du *British Museum* et ne se trouvent dans aucune édition antérieure à celle de M. R. Hendrie.

longitudine duorum pedum e
titudine modice amplius quam unius, unum quatuor, alterum duobus digitis spissum, quæ non sint nodosa sed pura. Quibus diligentissime sibi conjunctis, in inferiori parte spissioris ligni fiat in medio foramen quadrangulum, amplitudine quatuor digitorum et circa quod relinquatur de eodem ligno limbus, unius digiti latitudinis et altitudinis, in quo conflatorium imponatur. In superiori parte vero lateris fiant cavaturæ, per quas flatus ad fistulas possit pervenire. Altera vero pars ligni, quæ et superior esse debet, metiatur interius æqualiter, ubi disponantur septem vel octo cavaturæ, in quibus diligenter jungantur linguæ, ita ut habeant facilem cursum educendi et reducendi, sic tamen ut nihil spiraminis inter juncturas exeat.

In superiori autem parte tondo cavaturas, contra inferiores, quæ sint aliquantulum latiores, in quibus jungantur totidem ligna, ita ut inter hæc et majus, ligni cavatura remaneat vacua, per quam ventus ascendat ad fistulas, nam in eisdem lignis foramina fieri debent, in quibus fistulæ stabiliendæ sunt. Cavaturæ in quibus linguæ junctæ sunt in anteriori parte, procedere debent quasi obliquæ fenestræ, per quas ipsæ linguæ introducantur et extrahantur.

In posteriori vero parte, sub fine ipsarum linguarum, fiant foramina æqualiter lata et longa, mensura duorum digitorum, per quæ ventus possit ascendere ab inferioribus ad superiora, ita ut cum linguæ impinguntur, illa foramina ab eis obstruantur, cum vero trahuntur denuo pateant. In his vero lignis quæ super linguas junguntur fiant foramina diligenter et ordinate, secundum numerum fistularum, uniuscujusque toni, in quibus ipsæ fistulæ imponantur, ita ut firmiter stent, et ab inferioribus ventum suscipiant. In caudis autem linguarum scribantur litteræ secundum ascensum et descensum cantus, quibus possit cognosci quis ille vel ille tonus sit. In singulis autem linguis fiant foramina singula gracilia, longitudine dimidii digiti minoris, in anteriore parte, juxta caudas in longitudine, in quibus ponantur singuli clavi cuprei capitati, qui pertranseant in medio fenestellas, quibus inducuntur ipsæ linguæ a superiori latere domus usque ad inferius, et appareant clavorum capita superius, ita ut, cum linguæ cantantibus organis educuntur, non penitus extrahantur. His ita dispositis conglutinentur hæc duo ligna, quæ domum organorum conficiunt glutine casei; deinde partes illæ quæ super linguas sunt junctæ, in quibus foramina stant, sicque circumcidantur diligenter et radantur.

: de bois de platane, bien sèches, longues de deux pieds et demi, et larges d'un peu plus d'un pied, épaisses l'une de quatre doigts, l'autre de deux, et qui ne soient pas noueuses mais sans défaut. Etant jointes ensemble très-soigneusement, à la partie inférieure du bois le plus épais, faites au milieu un trou carré de la grandeur de quatre doigts, autour duquel on laissera du même bois un bord d'un doigt de large et de haut, dans lequel on mettra le soufflet. Dans la partie supérieure du côté on fera de petits creux par où le vent pourra venir aux tuyaux. L'autre partie du bois, qui doit être en dessus, sera mesurée également du côté intérieur, où l'on établira sept ou huit creux, dans lesquels on joindra soigneusement des languettes, de manière qu'elles puissent aisément aller et revenir, de façon cependant qu'aucun vent ne puisse passer entre les jointures.

A la partie supérieure, faites des creux opposés aux inférieurs et qui soient un peu plus larges, dans lesquels on joindra autant de morceaux de bois, de sorte qu'entre ceux-ci et le plus grand, le creux du bois reste vide par où le vent arrive aux tuyaux, car dans ces mêmes morceaux de bois doivent être percés des trous où les tuyaux seront établis. Les creux dans lesquels les languettes sont jointes à la partie antérieure doivent être disposés comme des fenêtres obliques, par où les languettes seront introduites et retirées.

A la partie postérieure, vers l'extrémité de ces languettes, on fera des trous également larges et longs, de la mesure de deux doigts, par où le vent pourra monter des inférieurs aux supérieurs, de sorte que lorsque les languettes sont poussées, ces trous sont fermés, et quand elles sont tirées, ils sont ouverts. Dans les morceaux de bois qui sont joints sur les languettes, on fera des trous avec soin et symétrie, selon le nombre des tuyaux de chaque ton, dans lesquels on mettra ces tuyaux, de façon qu'ils se tiennent solidement et qu'ils reçoivent le vent par les trous inférieurs. Sur les queues des languettes on écrira des lettres selon le degré ascendant ou descendant du chant, pour distinguer les tons. Dans chaque languette on fera un petit trou de la longueur de la moitié du petit doigt, dans la partie antérieure, auprès des queues, dans le sens de la longueur, dans lesquels trous on posera les clous en cuivre à tête, qui traverseront par le milieu les petites fenêtres, par où les languettes sont conduites du côté supérieur de la construction jusqu'en bas. Les têtes des clous paraîtront en haut, de façon que lorsque les languettes sont tirées, quand on joue des orgues, ils ne soient pas entièrement ôtés. Ces choses étant ainsi disposées, ces deux pièces de bois, qui constituent la construction de l'orgue, seront collées à la colle de fromage ; ensuite les morceaux qui sont joints sur les languettes, dans lesquels sont percés les trous : ils doivent être alors coupés tout autour et raclés avec soin.

CHAP. LXXXIII.

Du sommier.

Pour faire le sommier, joignez deux pièces de bois de platane de la manière indiquée plus haut, de la longueur d'un pied, dont l'une sera épaisse d'une palme et l'autre de trois doigts. Elles seront arrondies d'un côté comme un écu d'armoiries, et, en cet endroit, larges d'un pied et demi ; de l'autre côté, obtuses et de la largeur d'une palme. Lorsqu'elles auront été jointes, coupez dans le bois le plus épais, du côté arrondi, les trous que vous voudrez, selon le nombre des soufflets, et du côté obtus un seul trou plus grand. Coupez ensuite, à partir de chaque trou, un creux qui ira vers le grand trou, par où le vent aura voie quand les soufflets seront mis en mouvement. Alors vous collerez ensemble ces bois à la colle de fromage, et vous les envelopperez avec une toile neuve et forte, que vous enduirez de la même colle, afin de la rendre adhérente. Vous ferez aussi de forts liens de fer, étamés tout autour, du côté intérieur et du côté extérieur, de peur qu'ils ne soient détruits par quelque agent extérieur, que vous attacherez avec de longs clous à tête et étamés, de manière qu'entre deux trous il y ait un lien qui saisisse les deux bois depuis le côté supérieur jusqu'au côté inférieur. Ensuite procurez-vous une pièce de bois de chêne recourbée, saine et forte, qui ait d'un côté, depuis la courbure, une longueur d'un pied, et de l'autre côté de deux pieds : vous la percerez de chaque côté à l'aide d'une grande tarière qui sert à forer les moyeux des roues de charrues de labourage. Mais comme les trous ne peuvent pas se rencontrer à cause de la courbure, arrangez un fer qui ait une tête ronde, comme un œuf, et une longue queue effilée, qui sera fichée dans un manche : il sera un peu recourbé près de la tête ; vous le ferez chauffer, et il vous servira à brûler les trous à l'intérieur, dans la courbure, jusqu'à ce qu'ils correspondent également entre eux. Cela fait, coupez ce bois en carré, de manière que chaque côté soit large d'un pied, à la mesure du sommier dans la partie obtuse. Joignez ensuite ce bois dans sa partie la plus longue, au trou inférieur de la construction de l'orgue, de manière qu'à ce bois on coupe une queue longue d'un pouce, qui soit placée sur ce trou ou mise dedans ; la jointure sera si juste, qu'aucun vent ne puisse passer à côté. Vous joindrez l'autre côté de la même manière au sommier, et vous fixerez ce bois à la colle de fromage, vous envelopperez d'un linge tout le bois avec la jointure, vous y attacherez aussi tout autour un cuivre large qui prenne le bord des deux bois. Ces choses ainsi achevées, si vous voulez établir les orgues dans l'épaisseur d'un mur, de manière que rien n'apparaisse dans l'église, à l'exception de la construction de l'orgue et des tuyaux, et que les soufflets

(1) Ex tignaria ? *quasi opere.*

CAPUT LXXXIII.

De conflatorio

Conflatorium facturus, conjunge tibi duo ligna de platano modo quo supra, longitudine pedis unius, quorum sit una palma spissum, alterum tribus digitis, sintque in una fronte rotunda in modum scuti, et ibi pede et dimidio lata ; in altera fronte obtusa, latitudine unius palmi. Quæ cum diligenter conjuncta fuerint incide in spissiori ligno in rotunda fronte foramina quod volueris, secundum numerum follium, et in obtusa fronte unum, quod sit majus. Deinde incide ab unoquoque foramine fossam unam deductim usque ad majus, per quas viam possit habere ventus flantibus follibus. Sicque conglutinabis ipsa ligna glutine casei, et circumdabis panno lineo novo et forti, quem linies eodem glutine ut adhæreat, facies quoque ligaturas ferreas fortes, interius et exterius circumstagnatas, ne possint ex tignea (1) dissolvi, quas conliges clavis longis capitatis atque stagnatis, ita ut inter duo foramina ligatura sit, quæ comprehendat utrumque lignum a superius latere usque ad inferius. Deinde acquire tibi lignum curvum de quercu, sanum et forte, quod habeat in una fronte, a curvatura longitudinem pedis unius, in altera duorum, quod perforabis in utraque fronte terebro magno, quo forantur medioli in rotis aratri. Sed quia foramina non possunt sibi obviare propter curvaturam, fac tibi ferrum quod habeat caput rotundum in modum ovi, et caudam longam gracilem, quæ imponatur manubrio, sitque juxta caput modice curvum, cum quo calefacto, combures foramina interius in curvatura, donec sibi æqualiter conveniant. Quo facto, incide ipsum lignum (2) quadrico statum, ita ut in unoquoque latere uno palmo latum sit, ad mensuram conflatorii in obtusa parte. Post hæc conjunge ipsum lignum in longiori parte, ad inferius foramen domus organariæ, ita ut eidem ligno cauda incidatur, unius pollicis longa, quæ ipsi foramini imponatur, vel inferatur, et junctura tam subtilis sit, ut nihil flatus inter eam exire queat. Alteram vero frontem conjunges eodem modo ad conflatorium, et ipsum lignum glutine casei firmabis, atque circumvolves panno totum lignum cum junctura, cui etiam circumfiges cuprum latum quod utriusque ligni oram capiat. His ita completis, si volueris organa ultra maceriam muri stabilire, ita ut infra monasterium nihil appareat, nisi sola domus cum fistulis, et ex altera parte muri folles jaceant, ita oportebit te ipsam domum convertere ut linguæ versus folles extrahantur, et in ipso muro arcus fiat in quo cantor sedeat, cujus sedes ita aptetur, ut pedes supra conflatorium teneat. Est autem foramen quadrum in medio arcus trans maceriam, per quod domus cum fistulis exponitur ; et super collum conflatorii, quod in muro infra foramen lapididibus obfirmatum est, in sua junctura sistitur, atque super duos clavos fer-

(2) Quadrato ?

reos æqualiter in muro confixos nititur, cui foramini fenestra lignea appendet, quæ dum clausa, sera et clave munitur, nemo ignotus superveniens cognoscere valet quid in ea contineatur. Exterius quoque, super organa, pannus spissus lignis interius extensus, in modum domunculæ, a laqueari in funiculo ad arcendum pulverem dependeat, qui funiculus super ipsum laquear circa rotulam arte compositus, dum cantandum est organis trahitur, et domunculam elevat, finitoque cantu, denuo super organa deponitur. Habet quoque ipsa domuncula pinnam ex eodem panno, lignis quatuor in speciem trianguli extensam, in cujus summo (1) sperula lignea stet, cui funiculus inhæret. Folles et instrumentum super quod jaceant, secundum situm loci ad libitos tuos dispone.

soient placés de l'autre côté du mur, il vous faudra tourner la construction de sorte que les languettes soient tirées du côté des soufflets. On fera dans le mur une arcade où se tiendra le musicien, dont le siége sera établi de façon qu'il ait les pieds sur les soufflets. Il y a une ouverture carrée au milieu de l'arcade, à travers le mur, par laquelle la construction est exposée avec les tuyaux. Au-dessus du col des soufflets, établis dans la muraille, l'ouverture est consolidée avec des pierres ; le point de support est à la jonction, et deux longs clous en fer fichés dans la muraille servent à cet usage. A cette ouverture est appendue une fenêtre de bois, qui, pour se fermer, est garnie d'une serrure et d'une clef, afin qu'aucun inconnu ne puisse découvrir ce qui est renfermé dedans. A l'extérieur aussi, au-dessus de l'orgue, une toile épaisse, soutenue sur des morceaux de bois, en manière de tente, sera suspendue à la voûte par une corde, pour empêcher la poussière. La corde, passée sur une poulie attachée à la voûte, est tirée au moment où l'on doit jouer de l'orgue, et elle élève la petite tente. Lorsque le chant est fini, la tente est de nouveau posée au-dessus de l'instrument. La tente a une espèce de fronton de la même toile étendue en forme de triangle sur quatre morceaux de bois, au sommet duquel sera une petite boule où la corde sera attachée. Les soufflets et l'instrument sur lequel ils sont placés seront arrangés selon la disposition des lieux, à votre gré.

CAPUT LXXXIV.

De domo cuprea et conflatorio ejus.

Secundum abundantiam fistularum dispone longitudinem et latitudinem domus, et fac formam in argilla macerata, siccatamque diligenter incide quacunque mensura volueris, et cooperi cera, diligenter inter duas æqualiter spissas hastulas cum rotundo ligno attenuata. Deinde incide foramina linguarum in ipsa cera, et foramen inferius, per quod ventus introeat; additis spiraculis, cum infusorio cooperi eadem argilla semel, et iterum ac tertio. Cumque siccata fuerit forma, eodem modo funde quo supra formam thuribuli. Conflatorium quoque formabis in argilla procedentibus undique inferius venti aditibus, ad similitudinem radicis unius arboris, et in summo in unum foramen convenientibus. Quod cum mensurate dispositum cultello incideris, cooperi cera, et fac sicut supra. Cumque domum fuderis, conjunges interius altitudine unius digiti a fundo, tabulam cupream ductilem sub foraminibus linguarum æqualiter, ut supra eam ipsæ linguæ jaceant, ita ut possint æqualiter produci et induci, illitisque ipsis linguis tenui argilla, reliquum domus perfundes liquefacto plumbo, per omnia, super ipsas linguas usque ad summum. Quo facto, ejicies ipsum plumbum diligenter, designabisque foramina fistularum in linguis; deinde in ipso plumbo et cum gracili ferro, vel terebro, perforabis diligentissime. Deinde sub linguis ventorum aditus facies, induces ipsas linguas singulas in suis locis, atque repones plumbum et cum malleo in percutiendo conjunges domui, ut nihil spiraminis exeat, nisi per foramina quibus fistulæ imponendæ sunt. Cum vero conflato-

(1) Spherula ?

CHAP. LXXXIV

De la construction en cuivre et de son sommier.

Suivant la quantité des tuyaux, établissez la longueur et la largeur de la construction. Faites un moule en argile bien pétrie. Quand il sera sec, coupez de la dimension que vous voudrez, couvrez de cire amincie également entre deux baguettes également épaisses, à l'aide d'un rouleau. Coupez les ouvertures des languettes dans cette cire, et l'ouverture inférieure par où passe le vent ; après avoir ajouté des issues pour le vent, ainsi qu'un entonnoir, couvrez de la même argile une fois, deux fois et trois fois. Lorsque le moule sera sec, fondez de la même manière que plus haut pour le moule de l'encensoir. Vous façonnerez aussi un sommier en argile, les issues du vent s'avançant de tous côtés à la partie inférieure, comme les racines d'un arbre, et se réunissant à l'extrémité en une seule ouverture. Lorsque cela aura été arrangé avec grand soin, vous couperez avec un couteau, vous couvrirez de cire et vous agirez comme ci-dessus. Lorsque vous aurez fondu la construction, vous joindrez intérieurement à la hauteur d'un doigt du fond, une planche de cuivre battue au marteau, sous les ouvertures des languettes et d'une manière égale, afin que ces languettes soient placées dessus, de manière à pouvoir être poussées et tirées : après avoir enduit les languettes elles-mêmes d'argile fine, vous couvrirez le reste de la construction de plomb fondu, partout, sur les languettes elles-mêmes, jusqu'au haut. Cela fait, vous ôterez le plomb avec soin et vous indiquerez les ouvertures des tuyaux sur les lan-

guettes; ensuite, dans ce plomb, à l'aide d'un fer effilé ou d'une tarière, vous percerez les trous avec très-grand soin. Ensuite, sous les languettes, vous pratiquerez les issues pour le vent, vous mettrez les languettes à leur place, vous rétablirez le plomb, et avec un marteau vous frapperez pour joindre à la construction, de manière à ce que le vent ne puisse sortir que par les trous sur lesquels les tuyaux doivent être placés. Lorsque le sommier aura été fondu et limé, et chaque tuyau adapté au conduit du soufflet, il doit être joint et soudé solidement en dessous à la construction de l'orgue, de manière que le vent trouve facilement ses issues et ne puisse sortir par ailleurs. Il faut encore adroitement arranger à la tête de chaque soufflet, devant le trou de chaque flûte, une lame mince de cuivre suspendue, qui ferme l'issue du vent, de sorte qu'il s'élève, lorsque le soufflet est abaissé, et que le vent passe librement, et que lorsque le soufflet est élevé pour reprendre vent par le ventilateur ou la soupape, le cuivre en ferme exactement l'ouverture et ne laisse pas revenir le vent qui a déjà été émis au dehors.

rium fuerit fusum et limatum, atque uniuscujusque follis fistula suo inductorio coaptata, conjungi et firmiter consolidari debet ad domum organariam inferius, ita ut ventus suos aditus libere inveniat, et per alias juncturas nullatenus (1) exeat. Hoc quoque sollertius (2) procurandum est, ut in capite uniuscujusque follis, ante foramen fistulæ suæ, cuprum tenue dependeat, quod spiraminis claudat aditum, ita ut cum follis flando deponitur illud cuprum se elevet, et ventus pleniter exeat; cumque follis elevatur ut per ventilabrum suum flatum resumat, illud cuprum os ejus penitus claudat, et ventum quem emisit redire non permittat.

CHAP. LXXXV.

De la fonte des cloches

Pour faire une cloche vous couperez d'abord une pièce de bois de chêne sec, longue selon les proportions de la cloche que vous voulez faire, de manière qu'elle sorte des deux côtés du moule de la longueur d'une palme ; à l'une des extrémités elle sera plus grosse et carrée ; à l'autre elle sera plus effilée et ronde, afin qu'elle puisse être tournée dans l'ouverture, qu'elle aille en grossissant peu à peu afin qu'elle puisse être retirée aisément quand l'ouvrage sera achevé. Ce bois, dans la partie la plus grosse, à une palme du bout, sera coupé tout autour pour faire un creux large de deux doigts ; le bois sera rond en cet endroit; auprès de ce creux l'extrémité du bois sera effilée, afin que l'on puisse l'unir à un autre bois courbé, au moyen duquel il puisse être tourné comme un tour. On fait deux ais égaux en longueur et largeur, qui sont joints ensemble et consolidés par quatre pièces de bois, aussi longues que la pièce de bois ci-dessus mentionnée. Dans l'un des ais, on fera un trou dans lequel la sommité ronde puisse être tournée; dans l'autre, à l'opposite, on fera également une incision profonde de deux doigts, dans laquelle l'incision ronde puisse tourner. Cela fait, prenez le bois et mettez tout autour de l'argile fortement pétrie, de l'épaisseur de deux doigts ; lorsqu'elle aura été séchée avec soin, vous en mettrez d'autre par-dessus, et vous continuerez de la même manière jusqu'à ce que le moule, de la dimension voulue, soit terminé; ayez bien soin de ne jamais mettre une nouvelle couche d'argile si l'inférieure n'est pas bien sèche. Placez ensuite le moule entre les ais ci-dessus indiqués ; un enfant assis le fera tourner, et à l'aide d'instruments convenables vous la travaillerez comme un tourneur, et, tenant à la main un linge mouillé, vous l'unirez parfaitement.

CAPUT LXXXV.

De campanis fundendis.

Compositurus campanam primum incides tibi lignum siccum de quercu, longum secundum quod vis habere campanam, ita ut ex utraque parte extra formam emineat longitudine unius palmi, et quadrum in una summitate grossius, in aliam gracilius et rotundum, ut possit in foramine circumvolvi. Sitque deductim (3) grossius et grossius, ut cum opus fuerit perfectum facile possit educi. Quod lignum in grossiori parte una palma ante summitatem incidatur in circuitu, ut fiat fossa duobus digitis lata, sitque lignum ibi rotundum, juxta quam fossam summitas ipsius ligni fiat tenuis, ut in aliud lignum curvum jungi possit, per quod valeat in modum runcinæ circumverti. Fiunt etenim duo asseres longitudine et latitudine æquales qui altrinsecus conjungantur et confirmentur quatuor lignis, ita ut sint ampla inter se secundum longitudinem prædicti ligni; ut in uno assere fiat foramen in quo convertatur rotunda summitas, et in altero e contra æqualiter fiat incisura duobus digitis profunda, in qua volvatur rotunda incisura. Quo facto, sume ipsum lignum et circumpone ei argillam fortiter maceratam, imprimis duobus digitis spissam, qua diligenter siccata, suppone ei alteram, sicque facies donec forma compleatur quantam eam habere volueris, et cave ne unquam superponas argillam alteri nisi inferior omnino sicca fuerit. Deinde colloca ipsam formam inter asseres superscriptos, et sedente puero qui vertat, cum ferris, ad hoc opus aptis, tornabis eam sicut volueris, et tenens pannum in aqua madefactum eam æquabis.

Post hæc tollens adipem concide subtiliter in vase atque manibus macera, confixisque duobus æqualibus lignis spissitudine qua volueris, super asserem æqualem in medio eorum positum adipem attenuabis, et æquabis cum rotundo ligno, sicut cera superius, supposita aqua ne adhæreat, statimque ita

(1) Nulla tenens, *habet Codex.*
(2) Sollertius, *imo.*

(3) Deductum ?

repente levabis et collocabis super formam, atque calido ferro circumsolidabis. Rursum attenuans eodem modo unam partem adipis, juxta priorem collocabis, sicque facies donec formam cooperies. Oram vero campanæ ad libitum tuum spissam facies. Adipem autem omnino refrigeratum ferris acutis tornabis, et si quid rari operis volueris circa latera campanæ, florum, sive litterarum, in adipe exarabis, quatuorque foramina triangula juxta collum ut melius tinniat formabis. Deinde argillam cribratam et diligenter mixtam superpones, qua siccata, alteram et superaddes. Ea itidem omnino siccata convertes formam in latus, atque leniter percutiendo educes lignum, rursumque, elevata forma, foramen superius implebis argilla molli, et curvum ferrum, in quo batillus pendere debet, in meditullio imprimes, ita ut summitates ejus foris emineant. Cumque siccata fuerit argilla, fac ut æqualis sit reliquæ formæ, atque cooperi adipe, ita ut summitates ferri in ipso abundanter hæreant. Post hæc forma collum, atque aures, et spiraculum sive infusorium desuper, et cooperi argilla. Dumque tertio argilla per omnia fuerit siccata, circumpone ferreos circulos tam dense, ut non plus inter duos circulos quam latitudo manus, quibus circulis duas argillas superpone. Quibus siccatis converte ipsam formam in latus, et in interiori argilla incide fossam magnam in circuitu et in profundo, ut non remaneat spissior uno pede, quia si integra esset forma interius, præ nimio pondere non posset levari, nec præ spissitudine transcoqui.

Deinde fac foveam in loco ubi volueris ipsam formam subintrare ad recoquendum, profundam secundum altitudinem ejus in latitudine, et cum lapidibus atque argilla fac in similitudinem fundamenti, pedem fortem, supra quem forma stabit altitudine unius pedis, ita ut in medio ultra indirectum remaneat, spatium quasi via, pede et dimidio lata, in qua ardeat ignis sub forma. Quo facto contige quatuor ligna sursum procedentia usque ad æqualitatem terræ, juxta ipsum pedem, et statim reple foveam terra. Statimque deduces ipsam formam et statues eam in medio lignorum illorum æqualiter et ex una parte, sub ipsa forma, incipe terram ejicere. Cumque se inclinaverit, fode in parte altera, donec se rursum illic inclinet, sicque facies ex utraque parte quousque forma super pedem lapideum æqualiter sedeat. Mox ejectis lignis, quæ ad hoc solum contixa fuerint, ut formam recte deducerent, assumptisque lapidibus qui flammam possint sustinere atque argilla fac oram ex utraque parte ante illud spatium viæ, quam in medio pedis reliquisti, atque in circuitu operare fornacem, spatio dimidii pedis a forma. Cumque operando perveneris ad medium formæ, purga oram fornacis, et in ora ipsius formæ ex utraque parte fac unum foramen, per quod adeps possit effluere, suppositisque vasis, ignem et sicca ligna adhibe. Et cum calefacta forma cœperit adeps exire, perfice pede tepentem fornacem usque ad summum formæ, et super os pones operculum ex argilla sive ex

Après cela, procurez-vous de la graisse, coupez-la en petits morceaux dans un vase et pétrissez-la avec les mains. Deux pièces de bois égales, de l'épaisseur que vous voudrez, étant fixées ensemble sur un ais égal placé au milieu d'eux, vous la réduirez en couche mince, et vous l'unirez au rouleau, comme vous avez fait ci-dessus pour la cire; vous arroserez d'eau par-dessous, pour empêcher l'adhérence; vous la lèverez aussitôt et vous la placerez sur le moule en l'y consolidant à l'aide d'un fer chaud. Vous préparerez une nouvelle couche de graisse que vous placerez auprès de la première, et vous continuerez ainsi jusqu'à ce que vous ayez couvert le moule. Vous ferez le bord de la cloche aussi épais que vous le voudrez. Lorsque la graisse sera entièrement refroidie, vous la travaillerez au tour avec des instruments tranchants, et si vous voulez exécuter quelque travail recherché sur les côtés de la cloche, comme des fleurs ou des inscriptions, vous le ferez sur la cire: vous percerez quatre petits trous triangulaires auprès du col de la cloche pour qu'elle sonne mieux. Ensuite vous étendrez sur la graisse de l'argile pétrie avec soin; lorsqu'elle sera sèche, vous en ajouterez d'autre. Lorsque celle-ci sera entièrement desséchée, vous tournerez le moule sur le côté, et en frappant doucement vous tirerez le bois; le moule ayant été relevé, vous remplirez le trou supérieur d'argile molle et vous fixerez au centre le fer courbé où doit être suspendu le battant, de manière que les extrémités soient saillantes en dehors. Lorsque l'argile sera sèche, rendez-la égale au reste du moule; couvrez de graisse, de manière que les extrémités du fer y soient bien adhérentes. Après quoi formez le col, les oreilles et l'ouverture ou entonnoir à la partie supérieure, et couvrez d'argile. Lorsque l'argile aura été desséchée partout à trois fois, placez tout autour des cercles de fer si rapprochés qu'il n'y ait pas plus de la largeur de la main entre deux cercles. Vous étendrez deux couches d'argile sur ces cercles. Celles-ci étant sèches, tournez le moule sur le côté, et dans l'argile intérieure faites un creux large et profond, afin qu'elle n'ait pas plus d'un pied d'épaisseur, parce que si le moule restait plein à l'intérieur, à cause du poids trop considérable, il ne pourrait pas être levé, ni être cuit par-dessous, à cause de l'épaisseur.

Faites alors une fosse à l'endroit où vous voudrez faire entrer le moule pour être chauffé en dessous; elle aura une profondeur relative à la hauteur et à la largeur du moule. Avec des pierres et de l'argile, construisez comme une fondation, un pied solide sur lequel le moule se tiendra à la hauteur d'un pied, de manière qu'au milieu il y ait un espace libre, large d'un pied et demi, où l'on allume du feu sous le moule. Cela fait, plantez quatre pièces de bois se dirigeant en haut jusqu'au niveau de la terre, auprès du pied, et emplissez de terre la fosse aussitôt. En même temps vous établirez le moule également au milieu de ces

bois, et ôterez la terre, d'un côté, sous le moule. Lorsqu'il sera un peu incliné, creusez de l'autre côté, jusqu'à ce qu'il s'incline de ce côté-là ; vous continuerez ainsi de chaque côté alternativement, jusqu'à ce que le moule se tienne d'aplomb sur le pied de pierre. Otez les pièces de bois qui n'avaient été plantées en terre que pour aider à conduire régulièrement le moule; prenez de l'argile et des pierres qui puissent supporter le feu et faites un bord de chaque côté, devant l'espace libre que vous avez laissé au milieu du pied, et tout autour faites un fourneau, à la distance d'un demi-pied du moule. Lorsque par votre travail, vous serez arrivé à la moitié de la hauteur du moule, nettoyez le bord du fourneau, et sur le bord du moule de chaque côté, pratiquez une ouverture par où la graisse puisse couler, mettez des vases, apportez du bois sec et du feu. Lorsque, le moule étant échauffé, la graisse commencera à couler, continuez de construire le fourneau jusqu'à la hauteur du moule, et sur l'ouverture vous placerez un couvercle d'argile ou de fer. Lorsque la graisse sera entièrement sortie, bouchez les deux ouvertures avec de l'argile pétrie en quantité convenable, de manière à ne pas déformer le bord de la cloche ; mettez du bois en abondance autour du moule, de manière qu'il y ait continuellement du feu pendant toute la journée et la nuit suivante. Cependant prenez une marmite, arrondie au fond, propre seulement à ce genre d'ouvrage, ayant de chaque côté deux oreilles de fer, et si c'est une très-grande cloche, prenez-en deux ou trois ; vous les enduirez en dedans et en dehors d'argile fortement pétrie, une fois, deux fois et trois fois, jusqu'à ce qu'il y ait une couche épaisse de deux doigts; vous les établirez à quelque distance les unes des autres, de sorte que l'on puisse passer au milieu, et vous mettrez dessous de la terre ordinaire ; vous planterez en terre des poteaux de bois en deux ou trois endroits, s'il en est besoin, où doivent être placés les soufflets. Vous planterez solidement deux poteaux également forts, et entre eux vous ferez une ouverture contre le bord de la marmite, de manière que le vent puisse parvenir, et à chaque ouverture vous placerez des fers minces et pliés, de manière qu'on y puisse appuyer solidement les tuyaux des soufflets, et ainsi, tout autour au-dessus de la marmite, vous ferez en pierre et en argile un fourneau haut d'un pied et demi ; vous l'enduirez également à l'intérieur de la même argile, et alors vous apporterez des charbons enflammés. Lorsque vous aurez fait la même opération pour chaque marmite, vous placerez les soufflets avec les instruments sur lesquels ils seront établis, deux à chaque ouverture, et vous confierez chaque soufflet à deux hommes vigoureux. Lorsque les marmites à l'intérieur seront fortement chauffées, coupez pour chacune deux morceaux de bois de chêne, secs et gros, façonnés de manière à pouvoir remplir le fond à l'intérieur; vous ferez cependant une ouverture par où vous les intro-

ferro. Educto autem penitus adipe, obstrue foramina utraque argilla macerata recta mensura, ita ut non violetur ora campanæ, et circa formam abundantius adhibe ligna, ut per totam diem sequentemque noctem ignis non deficiat. Interim tolle cacabum ferreum in fundo rotundum, huic solummodo operi aptum, qui ex utraque parte aures ferreas duas habeat, aut si maxima campana erit, duos vel tres, et illinies eos interius et exterius argilla fortiter macerata, semel et iterum ac tertio, donec duobus digitis spissa sit, et sistes eos altrinsecus contra se, ita ut inter eos iri possit, et sub eis pones terram simplicem atque circumfiges paxillos ligneos in duobus vero locis, vel si opus fuerit tribus, ubi folles apponi debent, figes duos paxillos fortiter æqualiter latos, et inter eos facies foramen contra oram cacabi, ita ut ventus inter eum veniat, et singulis foraminibus impones singulos ferros tenues atque complicatos, ita ut in eis possint fistulæ follium firmiter jacere ; sicque cum lapidibus et argilla facies super ipsum cacabum in circuitu fornacem, pede et dimidio altam, atque interius æqualiter linies cum eadem argilla, sicque carbones ignitos appones. Cumque singulis cacabis similiter feceris, folles, et cum instrumentis suis in quibus firmiter jaceant, appones, unicuique foramini duos, et unicuique folli deputabis fortes viros duos. Cum autem cacabi interius bene canduerint, incide unicuique duo ligna de quercu sicca et grossa, sic apta ut possint fundum interius implere, et interea foramen facies per quod possit eis influere, atque super hæc duo ligna, alia ejusdem mensuræ, et in circuitu ex eodem ligno pone quasi paxillos prominentes ab his lignis usque super oram fornacis.

Quo facto, ponderabis omne æramentum quod habes, aut quatuor partes sint cupri et quinta stagni, atque dispones unicuique cacabo, secundum suam capacitatem, suas partes. Deinde vadens ad fornacem formæ, eleva superius operculum et considera qualiter se habeat. Si omnino canduerit interius recurre ad cacabos et primitus immitte carbones grossos. Deinde impone cuprum ordinatim absque stagno, atque intermisce carbones adjiciens abundanter superius, interjectisque ignitis carbonibus fac ut folles incipiant flare, primo mediocriter, deinde magis ac magis. Cumque videris flammam viridem ascendere, jam incipit cuprum liquescere, moxque superponens carbones abundanter, recurre ad fornacem formæ, et a superiori incipe longis forcipibus lapides evellere et foras projicere. Hoc opus in hoc loco non quærit pigros operarios, sed agiles atque studiosos, ne cujusquam incuria, vel forma frangatur, vel quis alium impediat aut lædat, sive ad iracundiam provocet, quod omnino cavendum est. Ejectis vero omnino lapidibus et igne denuo certatim reponatur terra, ut fossa omnis circa formam diligenter repleatur, et sint qui semper circumeant cum lignis obtusis, mediocriter impingendo et pedibus fortiter calcando, ut terra quæ imponitur for-

nam premat, ne cum pondus æris infunditur ullo modo frangi possit.

Repleta igitur hoc modo fossa usque ad summum, recurre ad cacabos, et ligno longo et torrido commove cuprum, et si senseris omnino liquefactum impone stagnum, rursumque commove diligenter ut bene commisceatur, fractaque fornace in circuitu induce duo ligna fortia et longa in aures cacabi, adhibitisque viris strenuis et in hac arte peritis, fac eum levari cum omni diligentia et ad formam deferri, ejectisque carbonibus et favillis atque imposito collatorio panno fac morose infundi. Interim cuba juxta os formæ auditu diligenter considerans qualiter eo intro procedat; et si senseris quasi leve murmur tonitru, dic ut modice teneant, rursumque infundant; sicque interdum tenendo et iterum infundendo fiat ut æs æqualiter resideat, donec evacuetur cacabus ille. Quo amoto, mox alter delatus in eodem loco statuatur, fiat de eo sicut ex priori, et pari modo de tertio donec æs in infusorio videatur. Nec statim cacabus amoveatur, sed aliquanto spatio teneatur, ut si æs descenderit denuo superfundatur. Quod si tu ab hoc labore portantium et diverse fundentium retrahere volueris, acquire tibi maximum cacabum qui sit in fundo æqualis, et fac ei foramen unum in latere ejusdem fundi, atque cooperi eum argilla intus et extra, sicut superius. Quo facto sistes eum juxta formam non longius quam quinque pedum spatio, et circumfige ei paxillos atque ignem cum carbonibus impone. Cumque canduerit obstrue foramen cum argilla, quod versum erit ad formam, et compone ei ligna quatuor, et paxillos interius fornacemque facito in circuitu, sicut superius. Deinde imposito cupro cum carbonibus et igne, appositisque tribus ordinibus follium, fac flari viriliter. Interim habeas lignum siccum tantæ longitudinis ut possit procedere a foramine cacabi usque ad os formæ, cujus curvatura sit ampla. Quod cum ex omni parte cooperueris argilla et maxime superius, infodies ita ut æquale sit terræ sed juxta cacabum modice altius, atque superfunde ei ignitos carbones. Mox imposito stagno atque commoto cupro, sicut superius cum curvo ferro quod sit ligno fortiter affixum, aperi foramen, et astantibus, qui teneant duos colatorios pannos, sine eis fluere; interdum tamen tenendo sicut superius. Cumque forma plena fuerit, si quid æris in cacabo remansit, in summitate ligni grossi pone massam argillæ et ante foramen fortiter impinge ut eum obstruas. Hoc utroque modo fundendi possint etiam minores campanæ fundi ut secundum quantitatem earum fiant cacabi.

Cum vero æs in infusorio duraverit, fac ut certatim terra ejiciatur a fossa et exterius aliquantum refrigeretur terra. Ejecta vero terra, ipsa forma inclinetur in uno latere et terra supponatur, sicque fiat donec, eodem modo quo imposita est, a fossa ejiciatur. Quo facto, super unum latus omnino deponatur, et cum securibus aliisque ferris acutis qui sint infixi longis lignis, interior ar-

duirez, et sur ces deux morceaux de bois, vous en mettrez d'autres de même dimension, et tout autour placez comme des poteaux du même bois s'élevant au-dessus de ces bois jusqu'à l'ouverture du fourneau.

Cela fait, vous pèserez ce que vous avez, ou bien quatre parties de cuivre et une cinquième d'étain, et vous en mettrez dans les marmites selon leur capacité. Allez ensuite au fourneau du moule, levez le couvercle supérieur et examinez en quel état il se trouve. S'il est entièrement ardent, retournez aux marmites et jetez d'abord de gros charbons. Mettez ensuite le cuivre sans étain et mêlez des charbons, en ajoutant par-dessus une grande quantité; entremêlez des charbons enflammés et faites agir les soufflets, doucement d'abord, et ensuite de plus en plus. Lorsque vous verrez monter une flamme verte, c'est que le cuivre commence à entrer en fusion; mettez aussitôt des charbons en abondance, et courez au fourneau du moule, et commencez avec de longues tenailles à arracher les pierres et à les jeter dehors. Ce travail, à ce moment, demande des ouvriers actifs, agiles et habiles, de peur que par l'incurie de quelqu'un le moule ne soit brisé, ou que l'un embarrasse ou blesse l'autre, ou le fasse mettre en colère, ce qu'il faut bien éviter. Toutes les pierres ayant été arrachées et jetées, ainsi que le feu, la terre doit être replacée promptement, en sorte que la fosse, autour du moule, soit soigneusement remplie; il y aura des personnes qui marcheront tout autour avec des morceaux de bois obtus, en frappant médiocrement et en foulant fortement avec leurs pieds, afin que la terre presse le moule, de peur que le poids du métal en y coulant ne le rompe en quelque endroit.

La fosse ayant été ainsi remplie jusqu'au haut, retournez aux marmites, et avec un long morceau de bois enflammé remuez le cuivre; si vous sentez qu'il est entièrement fondu, mettez l'étain, et remuez de nouveau avec soin afin que le mélange se fasse bien. Brisez le fourneau tout autour, passez deux bois longs et forts dans les oreilles de la marmite, et à l'aide d'hommes vigoureux et instruits dans cet art, faites-la lever en toute hâte et porter au moule; jettez les charbons et les cendres, prenez un linge à passer et faites verser lentement. Couchez-vous auprès de l'ouverture du moule, écoutant attentivement comment le métal coule à l'intérieur. Si vous entendez comme le murmure lointain du tonnerre, faites suspendre un instant, puis on continuera à verser; on continuera ainsi, en s'arrêtant et en continuant de temps en temps, de manière que le métal soit au même niveau, jusqu'à ce que la marmite soit vide. Celle-ci étant emportée, on la remplacera par une autre; on fera comme pour la première, et on agira de même avec la troisième, jusqu'à ce qu'on aperçoive le métal dans l'entonnoir. On n'emporte pas immédiatement la marmite, on l'éloigne un peu seulement, afin que si le métal s'affaisse, on

puisse en ajouter. Si vous voulez éviter le travail des hommes qui portent et versent le métal, procurez-vous une très-grande marmite, unie au fond; faites-y un trou au côté de ce fond, et couvrez d'argile à l'intérieur et à l'extérieur, comme plus haut. Cela fait, vous l'établirez à la distance d'environ cinq pieds; plantez des poteaux autour, et apportez du bois et des charbons. Lorsqu'elle sera échauffée, bouchez le trou avec de l'argile, lequel trou est tourné du côté du moule; arrangez par-dessus quatre pièces de bois et des poteaux à l'intérieur, et construisez un fourneau tout autour comme ci-dessus. Mettez le cuivre avec des charbons et du feu, disposez trois rangs de soufflets et faites souffler vigoureusement. Cependant ayez une pièce de bois sec assez long pour qu'il puisse aller de l'ouverture de la marmite jusqu'à celle du moule, dont la courbure en sera large. Lorsque vous l'aurez couverte d'argile de toute part et surtout à la partie supérieure, vous l'enfoncerez au niveau de la terre, mais un peu plus haut auprès de la marmite; mettez par-dessus des charbons enflammés. Après avoir mis l'étain et remué le cuivre, comme plus haut, avec un fer courbé fortement attaché au morceau de bois, ouvrez l'ouverture, et deux hommes tenant le linge à passer, laissez couler; suspendez cependant de temps en temps, comme ci-dessus. Lorsque le moule sera rempli, s'il reste un peu de métal dans la marmite, mettez une masse d'argile au bout d'un gros morceau de bois et lancez-la fortement devant l'ouverture pour la fermer. On peut fondre par ces deux procédés de moindres cloches et les marmites sont faites en proportion.

Lorsque le métal aura séjourné longtemps dans le moule, faites enlever la terre de la fosse, afin que la terre se refroidisse un peu à l'extérieur. Quand la terre aura été tirée, le moule sera penché d'un côté et de la terre posée dessous, et on fera ainsi jusqu'à ce que la terre ait été enlevée, de la même manière qu'on l'avait mise. Cela fait, on la posera entièrement sur un côté, et avec des haches et d'autres instruments en fer fixés à de longs bois, l'argile intérieure sera retirée, parce que si on la laisse se refroidir, elle se renflerait par l'humidité de la terre, et la cloche, sans doute, se fendrait. La terre étant ôtée, le moule sera de nouveau dressé sur la terre, et on le laissera jusqu'à ce qu'il soit entièrement refroidi à l'extérieur; alors, l'argile sera brisée, les cercles ôtés, et toutes les inégalités extérieures seront coupées à l'aide de marteaux aigus. Ensuite, on placera au milieu de la cloche un bois semblable à celui sur lequel le moule a été tourné, et l'ouverture en sera établie sur quatre autres pièces de bois en forme de croix, de manière que l'entonnoir repose sur un ais, et ce bois sur un autre, afin qu'après avoir disposé le bois courbé, la cloche puisse être tournée et unie partout avec une pierre de grès. Après cela, l'entonnoir limé des deux côtés sera rompu avec précaution. Autour du cou, on joindra deux pièces de bois, l'une inférieure, plus petite, vers le milieu, l'autre supérieure, plus grande, tout autour : ces deux pièces de bois seront fortement attachées par deux cercles de fer, et liées de tous côtés autour des oreilles par des liens de fer. La pièce de bois la plus grande sera un peu plus longue que la cloche n'est large; aux extrémités elle sera un peu moins grosse que dans le milieu, et à ces mêmes extrémités il y aura deux fers gros et ronds, qui entreront d'un demi-pied dans le bois, et qui auront, au dehors, une longueur d'une palme. Lorsque vous aurez arrangé deux poutres pour recevoir la cloche, faites-y deux marques ou incisions profondes de deux doigts, sur lesquelles seront fichés les deux grands clous courbés, sous lesquels ensuite vous placerez les deux fers, afin qu'ils ne puissent pas quitter les poutres. La grosse pièce de bois à laquelle la cloche est suspendue aura de chaque côté plusieurs trous, dans lesquels on placera deux pièces de bois tournées en haut,

gilla certatim ejiciatur, quia si permittatur in ea refrigerari, ab humore terræ inflaretur, et campana, absque dubio finderetur. Qua ejecta, ipsa forma iterum erigatur super terram, sicque stet, donec exterius omnino refrigeretur; sicque frangatur argilla et circuli ejiciantur, et quidquid inæquale exterius fuerit, malleis acutis incidatur. Deinde in medio campanæ ponatur lignum, huic simile in quo primum forma tornata est, et quatuor aliis lignis in modum crucis obfirmetur ora ejus, ita ut infusorium jaceat super unum asserem, et illud lignum super alterum, ut imposito curvo ligno, possit campana tornari, atque cum sabuleo lapide per omnia æquari. Post hæc, infusorium ex utraque parte limatum diligenter frangatur, et circa collum duo ligna conjungantur, inferius per medium minus, et superius in circuitu majus; quæ ligna duobus circulis fortiter constringantur, atque ferreis vinculis ex omni parte circa aures colligantur. Illud vero majus lignum sit modice longius quam campana sit lata, sitque in summitatibus aliquantum gracilius quam in medio, et in ipsis summitatibus habeat duos ferros grossos et rotundos, quorum longitudo sit intra lignum spatii dimidii pedis et extra unius palmi. Cumque aptaveris duas trabes ad suscipiendam campanam, fac in eis duas mensuras duobus digitis profundas, in quibus clavi illi magni involvantur, sub quibus etiam pones duos ferros curvos, ad servandas trabes. Habeat etiam illud grossius lignum in quo pendet campana in utraque parte singula foramina, in quibus ponantur duo ligna sursum respicientia, quibus funes innectantur ad pulsandum. Corium etiam spissum, de collo cervi circumponatur ferro illi curvo, quod interius hæret in medio campanæ, in quo batillus pendeat; qui sit tantæ longitudinis ut promineat extra campanam spatio latitudinis manus, sitque grossior in fine longitudine unius palmæ, sursumque gracilior.

auxquelles on attachera les cordes pour sonner la cloche. On mettra un cuir épais, de cou de cerf, autour du fer courbé, qui est fixé à l'intérieur, au milieu de la cloche, auquel le battant est suspendu. Ce battant doit être assez long pour s'avancer au delà de la cloche de la largeur de la main; à l'extrémité inférieure il doit être plus gros de la longueur d'un palme, et plus effilé en haut.

CAPUT LXXXV (*bis*).

De mensura cymbalorum.

Quicumque vult facere cymbala ad cantandum recte sonantia, ad unumquodque debet ceram dividere cum pondere, et a superioribus incipiat ut descendendo possit pervenire ad graviora. Unumquodque autem notet cum propria littera ut illud in divisione cognoscat. Inprimis faciat duas partes ceræ æquales cum libra, unam ad *a* litteram, alteram ad G. Ceram *a* litteræ dividat in octo æquales partes, et tantum ad ceram G litteræ quantum est in octava parte ceræ *a*. Similiter dividat ceram G per octo et tantum det F litteræ quantum est in summa ejus, et insuper octavam ejus partem, et habebit duos tonos continuos. In illo loco semitonium (1) debet esse, et hoc ita inveniat. Summam ceræ *a* litteræ dividat in tres partes, ipsamque summam det E litteræ, et insuper ejus tertiam partem. Deinde det tantum ceræ D litteræ, quantum est in summa *a* et octavam ejus partem. Item tantum ceræ det litteræ C quantum habet G, et mediam ejus partem, Itaque haberet duos tonos post semitonium. Deinde tantum ceræ tribuat B litteræ quantum est in tota summa F litteræ, et insuper tertiam ejus partem, et habebit iterum semitonium; atque septem symphonias ab *a* littera usque ad B inveniat. Dyapason vero necdum haberet sine octavo cymbalo. Duplicet igitur totam ceram *a* litteræ et sic eam tribuat A litteræ, et nihil deerit. Dyatesseron, Dyapason, atque Dyapente Synemenon autem inveniat ita, tollat summam ceræ litteræ et tantum det F litteræ, et insuper medietatem ejus, ac constituat illam inter A et B. Omnino autem caveat qui cymbala formare aut fundere debet, ut de supradicta cera quæ tam caute ponderata et divisa est, nihil mittat ad juga et spiramina, sed de altera cera faciat illa omnia. In magna providentia habeat ut, priusquam aliquid cymbalum fundatur, stagnum cum cupro misceatur, ut rectum sonum habeat. Quod si aliter fecerit non veniunt ad tonos. Quinta aut sexta pars debet esse stagnum, utrumque bene purificatum priusquam permisceatur ut clare sonent. Si autem fusa cymbala minus recte sonuerint, hoc emendetur lima vel lapide.

CHAP. LXXXV (*bis*).

De la mesure des cymbales.

Quiconque veut faire des cymbales bien retentissantes pour chanter, doit pour chacune diviser et peser la cire, et commencer par les plus élevées, afin d'arriver en descendant aux plus graves. Il aura soin de marquer chacune avec une lettre propre, afin de s'y reconnaître dans la division. D'abord, il faut prendre deux parties de cire égales en poids, une marquée A, l'autre G. La cire de la lettre A sera partagée en huit portions égales, et ajoutez à la cire de la lettre G autant qu'il y en a dans la huitième partie de la lettre A. Divisez également la cire G, et ajoutez à celle de la lettre F autant qu'il y en a dans sa quantité, et la huitième partie en sus, et vous aurez deux tons continus. En cet endroit il doit y avoir un demi-ton, et on le trouvera de cette manière. La quantité de cire de la lettre A sera divisée en trois parties, et cette quantité sera donnée à la lettre E, et un tiers en sus. Donnez ensuite à la cire de la lettre D autant qu'il y en a dans le total A, et la huitième partie en sus. De même donnez à la cire de la lettre C autant qu'en a la lettre G, et la moitié en sus; elle aurait en conséquence deux tons après le demi-ton. Donnez ensuite à la cire de la lettre B autant qu'il y en a au total de la lettre B, et un tiers en sus, et vous aurez de nouveau un demi-ton : on trouvera ainsi sept symphonies depuis la lettre A jusqu'à la lettre B. On n'aurait pas encore le diapason ou octave sans la huitième cymbale. Que l'on double toute la cire de la lettre *a* et qu'on la donne à la lettre A, et il ne manquera rien. La quatrième, huitième et cinquième corde seront trouvées ainsi : Prenez le total de la cire de la lettre et donnez autant à la lettre F, et la moitié en sus, et établissez entre A et B. Celui qui veut faire ou fondre des cymbales doit bien prendre garde à ne point prendre de la cire qui a été pesée et divisée avec tant de soin, pour en mettre au col ou aux ouvertures; il se servira pour cela d'autre cire. Qu'il fasse très-grande attention, avant de fondre quelque cymbale, que l'étain soit mêlé au cuivre, afin qu'elle rende un beau son. En agissant autrement, on n'arrive pas aux tons. La cinquième et la sixième partie doivent être de l'étain, bien purifié avant le mélange, afin que le son soit clair. Si après la fonte, les cymbales ne sonnent pas bien, on rectifiera à la lime ou à la pierre.

CAPUT LXXXVI.

De cymbalis musicis.

Facturus cymbala, primum aquire tibi lectionem et secundum quod docuerit formam facito, atque ceram diligenter pondera.

CHAP. LXXXVI.

Des cymbales musicales.

Pour faire des cymbales, procurez-vous d'abord la formule pour vous diriger; suivez-en les préceptes pour faire le moule, et

(1) Semitonus, *imo*.

posez soigneusement la cire. Lorsque vous les aurez fondues comme il a été dit ci-dessus, si par négligence ou incurie il manque quelque chose à l'égalité des tons, vous le corrigerez. Si vous voulez faire une cymbale plus haute, vous limerez le bord inférieur; si vous la voulez plus basse, vous le ferez près du bord sur la circonférence.

Quas (qua?) cum fud. ris, sicut supra dictum est, si quid per negligentiam vel incuriam de equitate tonorum defuerit, corriges. Si volueris cymbalum altius habere, in ora inferius limabis, si vero humilius, circa oram in circuitu.

CHAP. LXXXVII.

Des vases d'étain.

Fabriquez deux fers de la longueur de la main et un peu moins gros que le petit doigt: ils seront plus gros d'un côté et effilés de l'autre côté, de manière à pouvoir être tirés facilement du moule. Du côté de la partie la plus grosse, ils auront des queues pointues pour être fichées dans des manches arrondis; à l'autre bout ils auront des clous ronds et courts, dans lesquels ils puissent être tournés. Autour de ces fers mettez de l'argile, d'abord peu, puis davantage, selon la grandeur que vous voulez obtenir. Celle-ci étant sèche, faites usage de votre tour comme on a coutume de le faire pour tourner les écuelles et les autres vases de bois, de manière qu'une colonne se tienne solidement et que l'autre soit mobile: celle-ci, cependant, sera fixe lorsqu'elle sera attachée en bas avec un clou effilé. Entre les colonnes établissez le moule, et les clous dans leurs ouvertures, et après avoir placé une courroie autour du bois, vous ferez asseoir un enfant pour la tirer, vous tournerez comme il vous plaira et mettrez de la cire dessus. Celle-ci ayant été tournée également, retirez le moule du manche avec le fer; après avoir posé l'entonnoir, avoir couvert d'argile et avoir fait sécher celle-ci, ôtez la cire et mettez dans le fourneau pour recuire, de la même manière que plus haut. Lorsqu'il aura chauffé jusqu'au blanc à l'intérieur, laissez-le jusqu'à ce qu'il se refroidisse, de sorte qu'on puisse le tenir quelque temps à la main. Aussitôt, l'étain étant fondu dans un bassin de fer ou dans un vase d'argile, vous y ajouterez un peu de vif-argent lorsqu'il sera temps de le verser, de façon qu'il y ait pour une livre d'étain une once de vif-argent; puis versez aussitôt dans le moule. Lorsque le tout sera refroidi, brisez l'argile à l'extérieur; replacez le manche et remettez au tour, afin de le tourner également partout; à la fin vous polirez avec la prêle. Après cela prenez un peu des râclures d'étain, mêlez-y un peu de vif-argent; vous le frotterez avec vos doigts jusqu'à ce qu'il y ait liquéfaction; alors, à l'aide d'un linge et en tournant autour du vase, vous l'enduirez de ce mélange jusqu'à ce qu'il soit sec et clair. Après avoir ôté le fer et l'argile intérieure, autour de l'ouverture inférieure où était le fer, vous creuserez au milieu de l'étain un petit creux, et là vous joindrez une parcelle d'étain un peu plus épaisse que le vase; à l'intérieur posez un bois rond sur lequel le vase s'appuie pour ne pas se plier, et avec un marteau moyen frappez à l'extérieur jusqu'à ce qu'il entre

CAPUT LXXXVII.

De ampullis stagneis.

Fac tibi duos ferros longitudine manus et modice graciliores minimo digito, qui sunt in una parte grossiores, in altera summitate deductim graciliores, ut possint ex forma deduci; habeantque in grossiori parte caudas tenues, ut singulis manubriis configantur, quæ manubria sint rotunda; et habeant in altera summitate breves clavos rotundos, in quibus tornari possint. His ferris circumpone argillam, primo parum, deinde amplius secundum magnitudinem quam volueris. Qua siccata fac tornatorium tuum eodem modo quo tornantur scutellæ et alia vasa lignea, ita ut una columna firmiter stet, et altera moveatur, quæ tamen cum apposita fuerit inferius clavo tenui firmabitur. Inter columnas statue formam et utrosque clavos in suis foraminibus, corrigiaque circa lignum posita, atque sedente puero qui eam trahat, tornabis sicut placuerit ceramque superpones. Qua similiter tornata, educ a manubrio formam cum ferro, appositisque spiraculis et argilla superducta atque siccata, ejice ceram et ad recoquendum in fornacem pone, modo quo superius. Cumque interius omnino canduerit ejice ab igne, et sic sine jacere donec refrigeretur, ita ut in manu aliquantum possit teneri. Statimque liquefacto stagno in patella ferrea, sive in testa, cum tempus fuerit infundendi adjiciatur ei modicum vivi argenti, ita ut, si est libra stagni quadrans sit vivi argenti, et sine mora formæ infundatur. Quæ cum fuerit omnino refrigerata, frangatur exterius argilla, et reposito manubrio, denuo in tornatorium reponatur, atque ex omni parte æqualiter tornetur, ad ultimum vero asperella poliatur. Post hæc modicum accipe de eisdem rasuris stagni et commisce parum vivi argenti, digitisque tuis fricabis donec omnino liquefiat; sicque cum panniculo circa ampullam tornando linies quoadusque sicca et clara remaneat; deducto autem ferro et interiori argilla, circa foramen interius in quo erat ferrum, fodies in medio stagno fossulam, et in eo junges particulam ejusdem stagni, modice spissiorem quam sit ampulla, atque interius pone lignum rotundum, cui innitatur ut non complicetur, et cum mediocri malleo exterius percute, donec fossuris illis inducatur et firmiter stet. Aliter etiam ipsum foramen obstruere potes. Impone ampullæ lignum ut supra, quod in summitate panniculo involves, plumbumque simplex, in foramine, rasa et cera illico, liquefactum infundes, et ita festinanter cum malleolo æquabis.

dans ces creux et qu'il soit solide. Vous pouvez autrement fermer cette ouverture. Mettez dans le vase, comme plus haut, un bois dont le bout sera enveloppé d'un linge; vous verserez aussitôt du plomb pur fondu, la cire étant encore étendue au même endroit, et sans perdre de temps vous égaliserez au marteau.

CAPUT LXXXVIII.

Qualiter stagnum solidetur.

Percute in stagno quasi duos scyphos æquales, et conjunge illos in medio, ita ut ora unius in altera procedat, inpositoque illo qui continet cineribus calidis, partem ejusdem stagni, plumbi tertia parte admixta, percute tenuissime, et intercidens particulatim circumpone; adhibitisque modicis carbonibus ignitis, mox ut incaluerit circumunge resinam abietis, et mox ipsas particulas liquescere ac circumfluere videbis. Mox carbonibus amotis, refrigeratum firmum erit. Hoc modo solidari potest quicquid in puro stagno est opus, videlicet, effusoria in ampullis et auriculæ, atque ligaturæ in quibus opercula pendent, et si aliquid foramen in fusili ampulla per negligentiam contigerit.

CHAP. LXXXVIII.

Comment on soude l'étain.

Battez en étain deux espèces de coupes égales et joignez-les au milieu, de manière que le bord de l'une s'avance sur l'autre; mettez sur des cendres chaudes celui qui contient l'autre; battez très-légèrement un morceau du même étain mêlé d'un tiers de plomb, et après l'avoir coupé en petits fragments, mettez tout autour. Approchez alors de petits charbons enflammés, et dès que vous verrez chauffer, étendez de la résine de sapin, et vous verrez bientôt ces petits fragments se fondre et couler. Otez les charbons, et après refroidissement ce sera solide. On peut souder de cette manière tout ouvrage en étain pur, à savoir, le bec et les oreilles des vases, les liens auxquels les couvercles sont suspendus, et les trous qui, par négligence, pourraient se trouver dans des vases fondus.

CAPUT LXXXIX.

De fundendo effusorio.

Potest etiam effusorium facile ita formari, ut incidatur fissile lignum rotundum, et foretur terebro in longitudine, non usque ad finem, et findatur per medium, atque in integro illo formetur foramen, cui ferrum rotundum secundum interiorem amplitudinem infusorii, tenui argilla illitum injungatur, et foris valide circumligetur, stagnumque, illi calefacto, infundatur. Quo refrigerato lignum solvatur, et ferrum ejiciatur, effusoriumque limatum et planatum, modo quo superius dictum est, vasi consolidetur.

CHAP. LXXXIX.

Manière de fondre le bec d'un vase.

On peut encore faire facilement le bec d'un vase de cette manière. On coupera en rond une pièce de bois facile à fendre, on la percera avec une tarière dans la longueur, mais non jusqu'au bout, et puis on la fendra par le milieu. Dans cette partie entière, on pratiquera un trou où l'on joindra un fer rond de la dimension intérieure du bec du vase, après l'avoir légèrement enduit d'argile; on l'attache fortement à l'extérieur, et lorsqu'il a été chauffé on y verse de l'étain. Celui-ci étant refroidi, on détache le bois et on retire le fer. On soude le bec au vase, comme il a été dit ci-dessus, après qu'il a été limé et uni.

CAPUT XC.

De ferro.

Ferrum nascitur in terra in modum lapidum, quod, effossum eodem modo quo cuprum superius frangitur et in massas confunditur, deinde in fornace ferrarii liquatur, et percutitur ut aptum fiat unicuique operi. Calibs dicitur a monte Calibe, in quo ejus usus plurimus invenitur; qui simili modo præparatur ut operi aptus fiat. Cum ergo ferrum præparaveris et inde calcaria, sive cætera equestria utensilia feceris, et ea auro vel argento decorare volueris, sume argentum purissimum, et percutiendo valde attenua. Deinde habeas rotulam ligneam de quercu, longitudine pedis latam et tornatam, quæ sit in circuitu tenuis et in medio ex utraque parte spissam, ubi ei aliud lignum curvum transfigatur in quo possit volvi, cui etiam in una summitate aliud lignum curvum apponatur cum quo circumrotetur. Cumque ipsam rotam aptaveris inter duas

CHAP. XC.

Du fer.

Le fer naît en terre, à la manière des pierres; quand il est tiré, on le brise et on le fond en masse comme il a été ci-dessus pour le cuivre; il est fondu ensuite au fourneau et battu pour devenir propre à toute espèce d'ouvrage. L'acier (calibs) est ainsi appelé du mont Calybe, où il est très-connu par un fréquent usage; on peut en fabriquer de semblable et pour le même usage. Lorsque vous aurez préparé du fer et que vous en aurez fabriqué des éperons ou d'autres objets de harnachement, que vous voudrez orner d'or ou d'argent, prenez de l'argent très-pur, et amincissez-le beaucoup en le battant. Ayez ensuite une roulette en bois de chêne, d'un pied de diamètre et tournée, qui soit mince à la circonférence et épaisse au milieu de chaque côté : on la traversera d'une pièce de bois courbée, sur laquelle elle puisse tourner; à l'extrémité

de cette pièce, vous placerez un autre bois à l'aide duquel on tournera. Lorsque vous aurez disposé cette roue entre deux petites colonnes, faites autour de son bord à l'extérieur, des incisions en manière de degrés, dirigées en arrière, afin que ces petites colonnes sur lesquelles la roue tourne, soient fixées solidement sur un banc en largeur, de façon que le bois courbé soit du côté droit. Qu'il y ait encore une petite colonne, du côté gauche, dans la partie antérieure, auprès de la roue, dans laquelle soit fixé un bois effilé, de manière qu'il soit étendu sur la roue et qu'il ait à son extrémité un petit morceau d'acier, de la longueur et de la largeur d'un grand ongle, solidement attaché au moyen d'une ouverture et bien aigu, de sorte que lorsque la roue tourne, ce bois tombe toujours d'un degré sur l'autre, afin que l'acier mis en mouvement coupe tout ce qui est mis à portée. Lorsque vous aurez limé également un éperon, posez-le sur les charbons ardents jusqu'à ce qu'il noircisse. Lorsqu'il sera refroidi, prenez-le de la main gauche et tournez la roue de la main droite; placez-le sous l'acier, coupez délicatement partout à l'extérieur en longueur, puis doublement en largeur. Cela fait, avec de petites tenailles, frottez de petites parcelles d'argent et mettez-en par-dessus, et avec ces mêmes tenailles frottez l'extrémité de l'argent afin qu'il y ait adhérence. Lorsque vous aurez tout travaillé, replacez sur les charbons ardents, jusqu'à ce que cela devienne encore noir; vous leverez avec des tenailles, et avec un long instrument d'acier bien égal et fixé dans un manche, vous polirez fortement. Si vous voulez le dorer en entier ou par parties, vous le pourrez faire. Coupez de la manière indiquée ci-dessus, mais plus profondément, les freins et autres objets de harnachement, ou tout autre objet en fer; vous aurez des fils très-légers d'argent et d'or, dont vous ferez de petites fleurs et des cercles, ou tout autre dessin qui vous plaira, et avec des tenailles délicates, posez-les sur les instruments de fer à l'endroit que vous voudrez, frappez doucement avec un petit marteau pour faire adhérer; qu'il y ait toujours un fleuron d'or et un autre d'argent. Après avoir rempli de cette manière toute la surface du fer, posez sur les charbons jusqu'à ce que celui-ci noircisse; avec un marteau léger frappez avec précaution pour que les incisions soient égales partout où le fer apparaît, et que l'ouvrage semble orné de nielles. Si sur des couteaux ou autres objets en fer, vous voulez écrire des lettres, commencez par les creuser avec un burin; après avoir fait un gros fil d'argent, façonnez-le en forme de lettres à l'aide de tenailles délicates; mettez-le dans les traits creux et battez avec un marteau pour faire pénétrer. De cette manière aussi vous pourrez exécuter sur fer des fleurons et des cercles, et les remplir de cuivre ou d'aurichalque. Si par négligence ou par vétusté, quelque partie de cet ouvrage vient à se briser, si c'est de l'argent que vous vouliez enlever, mettez-le au feu jusqu'à ce qu'il soit fortement chauffé; tenez-le de la main gauche avec des te-

columnellas, fac circa oram ejus exterius, incisuras in modum gradus, quæ retro respiciunt, ut ipsæ columnellæ in quibus rota vergitur, firmiter sint fixæ super scamnum in latitudine, ita ut curvum lignum ad dexteram manus sit. Stet quoque adhuc una columnella ad sinistram manum in anteriori parte juxta rotam, in qua sit fixum gracile lignum, ita ut super rotam jaceat et habeat in summitate sua particulam calibis, longitudine et latitudine majoris unguis, firmiter per foramen infixam, et valde acutam, ita ut cum rota volvitur illud lignum semper cadat ab uno gradu in alterum, ut sic vibratus calibs quidquid apponitur incidat. Cum vero limaveris calcar unum æqualiter, pone illud super carbones ardentes donec nigrescat, refrigeratumque tene manu sinistra et rotam volve dextra, appositumque calibi, incide subtiliter per omnia exterius in longitudine, et rursum dupliciter in latitudine. Quo facto, cum parvulo forcipe frica particulas argenti sicut volueris et superpone, atque cum eodem forcipe frica summitates argenti ut adhæreant. Cumque totum operaveris, denuo pone super prunas ardentes donec rursum nigrum fiat, atque elevans forcipe, cum longo ferro ex calibe valde æquali et manubrio infixo diligenter polies, suppositumque prunis, iterum calefacies rursumque cum eodem ferro fortiter polies. Quod si volueris illud per partes aut ex toto deaurare, in tua sit potestate. Hoc modo frena et cætera instrumenta equestria vel quodcunque in ferro volueris incide modo quo superius, sed profundius, habeasque fila ex argento subtilissima atque ex auro, formabis tibi inde brevissimos flosculos et circulos, sive aliud quodcunque libuerit, et cum gracili forcipe super ferrum qualiter volueris pone, atque cum brevi malleo leniter percute ut adhæreat; sitque semper unus flosculus aureus alter argenteus. Impleto autem taliter spatio ferri totius, pone super prunas donec nigrescat, atque cum mediocri malleo percute diligenter, donec ubicunque ferrum apparet incisuræ illæ æquales fiant, et sic opus illud videatur quasi nigellum sit. Si vero in cultellis sive in aliis ferris litteras habere volueris, cum fossorio ferro fode eas inprimis, deinde facto filo argenteo grosso, forma cum gracili forcipe litteras, et impone eas fossuris illis, percutiensque superius cum malleo imple eas. Hoc modo etiam flosculos et circulos facere potes in ferro, et cum filis ex cupro et auricbalco imple. Si quid vero hujus operis vetustate seu negligentia fractum fuerit, si argentum quod est volueris acquirere, mitte illud in ignem donec candeat, tenensque sinistra manu cum forcipe, dextera longum plumbum frica super omnia loca ubi argentum apparet, et mox liquescente plumbo ipsum liquescit, et ei commiscetur; sicque plumbum comburitur et argentum acquiritur.

nailles, et de la main droite frottez du plomb sur tous les endroits où l'argent apparaît, le plomb, en se liquéfiant, le fait fondre aussi et fait alliage avec ce métal. De cette manière on brûle le plomb et on enlève l'argent.

CAPUT XCI

De solidatura ferri.

Fiunt etiam ex ferro circuli tenues qui ponuntur in manubriis ferramentorum qui non possunt per se solidari, quibus in junctura circumvolvitur cuprum tenue, atque circumponitur modicum argillæ. Qua siccata, cum ante fornacem sub carbonibus sufflat canduerit, mox liquefactum cuprum circumfluit et solidat. Hoc modo etiam claves stagnatæ, si franguntur, et alia quælibet in ferro solidari possunt. Quod si vis seras componere quibus manticæ serantur, percute ferrum tenue et circa aliud ferrum rotundum complica, atque conjunge ei fundum superius et inferius. Deinde circumpone ei corrigiolos ex eodem ferro et inter eos flosculos sive circulos qualiter volueris, sic tamen ut una particula semper impingatur alteri ut adhæreat, ne cadere possit. Commisce quoque duas partes cupri et tertiam stagni, et comminue illud malleo in vasculo ferreo subtiliter, comburensque vinicenum lapidem, adde ei modicum salis atque commisce aqua, et liniens in circuitu circumsparge ipsum pulverem. Quo siccato, rursum superlinies confectionem illam spissius, imponensque prunis ac diligenter circumtegens, sicut argentum superius, eodem modo solidabis; refrigeratumque per se lavabis. Hoc modo quicquid volueris in ferro solidare potes, quod tamen nullo modo deauratur. Quicquid super stagnare volueris in ferro, primum lima et priusquam manu tangas, noviter limatum in patellam stagni liquefacti cum adipe projice, et cum forcipe commove, donec candidum fiat, eductumque fortiter excute, atque cum furfure et lineo panno purga. Seras ferreas atque ligaturas scriniorum et ostiorum cum feceris, ad ultimum calefacies et pice linies, clavi vero stagnati sint. Cum feceris calcaria, frena et instrumenta sellæ humilium clericorum et monachorum, et ea æqualiter limaveris, calefac mediocriter et frica super ea cornu bovis, sive pennas anseris, quæ cum a calore modicum liquefacta ferro adhæserint, nigrum colorem et quod a modo ei convenientem præbebit.

CHAP. XCI.

De la soudure du fer

On fait aussi en fer de petits cercles qui se mettent aux manches des outils en fer qui ne peuvent pas être soudés par eux-mêmes. A la jointure on enroule un cuivre mince, et on met autour un peu d'argile. Celle-ci étant sèche, on pose sur les charbons, devant un fourneau, et l'on souffle : le cuivre ne tarde pas à fondre et à souder. De cette même manière, on peut souder les clefs étamées qui se brisent, et tout autre objet en fer. Si vous voulez fabriquer des serrures destinées à fermer des coffres ou armoires, battez un fer mince et ployez-le autour d'un autre fer rond, et mettez-y un fond supérieur et inférieur. Placez autour de petits cercles de fer, et entre eux de petits fleurons ou de petits enroulements, comme vous voudrez, de manière cependant qu'une petite pièce soit toujours frappée sur une autre de façon à y adhérer, afin qu'elle ne puisse pas tomber. Mêlez deux parties de cuivre avec une partie d'étain, broyez ce mélange avec un marteau dans un vase de fer; brûlez du tartre, ajoutez un peu de sel, et de l'eau; faites-en un enduit tout autour et répandez cette poussière par-dessus. Cela étant sec, vous le couvrirez d'une couche plus épaisse de ce mélange; vous mettrez sur les charbons, en recouvrant soigneusement, comme pour l'argent, ainsi qu'il a été dit plus haut; vous souderez de la même manière; lorsque cela sera refroidi de soi-même, vous le laverez. De cette manière vous pouvez souder tout objet en fer, lequel toutefois n'est pas doré. Tout objet de fer que vous voudrez étamer doit être d'abord limé, et avant d'y toucher avec la main, il faut le plonger dans un vase rempli d'étain fondu avec de la graisse, et remuer avec des tenailles, jusqu'à ce qu'il soit blanc; en le retirant, secouez fortement, et nettoyez avec un linge et du son. Lorsque vous ferez des serrures de fer et des attaches de coffrets et de portes, vous les ferez chauffer à la fin et vous les enduirez de poix; les clefs seront étamées. Lorsque vous ferez des éperons, des freins et des accessoires de selles de chevaux à l'usage d'humbles clercs et de moines, et que vous les aurez limés également, chauffez-les médiocrement et frottez-les avec de la corne de bœuf ou des plumes d'oie, qui en se fondant par la chaleur et en adhérant, communiqueront à ces objets la couleur noire qui leur convient.

CAPUT XCII.

De sculptura ossis.

Sculpturus os, primum forma tabulam cujus magnitudinis volueris, et superponens cretam, pertrahe cum plumbo imagines secundum libitum, atque cum gracili ferro designa tractus ut appareant; deinde cum di-

CHAP. XCII.

De la sculpture de l'ivoire.

Pour sculpter l'ivoire, faites d'abord une tablette de la grandeur que vous voudrez; couvrez-la de craie; dessinez avec du plomb les images qui vous plairont, et avec un fer aigu marquez les traits, afin qu'ils soient

visibles. Ensuite, avec divers instruments en fer, creusez les champs à la profondeur que vous voudrez, et alors, selon votre habileté et votre génie, sculptez les images ou tout autre sujet que vous aurez choisi. Si vous voulez orner votre ouvrage avec une feuille d'or, étendez de la colle faite avec la vessie du poisson appelé *huso;* coupez la feuille par parties, et posez-la comme vous voudrez. Faites aussi des manches en ivoire ronds ou à côtes, percez-les au milieu dans le sens de la longueur; ensuite avec diverses limes propres à ce genre d'ouvrage, élargissez l'ouverture, afin qu'elle soit à l'intérieur comme à l'extérieur, et qu'elle soit unie et convenable. Dessinez délicatement autour des fleurons, des animaux, des oiseaux ou des dragons enchaînés par le cou et la queue; percez les champs avec des outils fins, sculptez ensuite avec toute la légèreté et la délicatesse possibles. Cela fait, remplissez le trou à l'intérieur de bois de chêne, que vous couvrirez de cuivre mince doré, de manière qu'à travers tous les champs on puisse apercevoir l'or. Fermez l'ouverture en avant et en arrière, à l'aide de deux petits morceaux d'ivoire que vous consoliderez avec des clous d'ivoire, si délicatement que personne ne puisse savoir comment on a mis l'or. Après cela, dans la partie antérieure faites un trou pour mettre le couteau, dont la queue, chauffée légèrement, peut être placée solidement, parce qu'il y a du bois à l'intérieur. Faites encore un manche simple, comme vous voudrez, et selon sa dimension; faites-y un trou pour placer un couteau; joignez-y un morceau de bois avec soin, et faites disposer la queue du couteau selon la forme de ce bois. Broyez ensuite très-menu de l'encens brillant et emplissez-en l'ouverture du manche; avec un linge humide enveloppez trois fois le couteau auprès de la queue; et plaçant devant le fourneau, chauffez cette queue jusqu'à ce qu'elle soit un peu chaude; placez-la promptement dans le manche avec soin, afin qu'elle y soit bien jointe et qu'elle y tienne solidement. Si par hasard le couteau vient à être cassé par vétusté ou par négligence, de manière qu'une partie sorte du manche, faites chauffer des tenailles de forgeron, serrez la queue pendant quelque temps, jusqu'à ce qu'elle soit échauffée, et retirez aussitôt. On peut aussi fixer un couteau de la même manière avec du soufre broyé, non-seulement dans l'ivoire, mais encore dans le bois.

versis ferris fode campos quam profunde volueris, et sic demum ingenium et scientiam tuam sculpe imagines, vel aliud quod libuerit. Quod si volueris opus tuum auri petula ornare, gluten de vesica piscis qui dicitur huso suppone, et incisa petula per particulas, sicut volueris suppone. Forma etiam manubria ex ebore rotunda sive costata, et fac foramen per medium in longitudine, deinde cum limis diversis ad hoc opus aptis amplifica foramen ut sit interius sicut exterius, et sit per rotum æqualiter et mediocriter tenue; atque pertrahe in circuitu subtiliter flosculos, sive bestias, aves, vel dracones collibus et caudis concatenatos, et cum subtilibus ferris campos transfora, deinde sculpe quam gracilius et operosius possis. Quo facto, imple foramen interius ligno quercineo, quod cooperies cupro tenui deaurato, ita ut per omnes campos aurum videri possit; sicque ex eodem osse particulis duabus injunctis, obstrue foramen ante et retro, quas obfirmabis osseis clavis, tam subtiliter, ut nullus considerare possit qualiter aurum impositum sit. Post hæc in anteriori particula fac foramen in quo cultellus imponatur, cujus cauda calefacta leviter potest imponi, quia lignum est interius et firmiter stabit: fac etiam manubrium simplex qualiter volueris, et secundum quantitatem ejus fac foramen cui cultellus imponi debet, atque injunge ei lignum diligenter, et sicut lignum formatum est, ita fac formari caudam cultelli. Deinde tere thus lucidum in tenuissimum pulverem, et inde imple foramen manubrii, atque cum lineo panno humido involve cultellum juxta caudam tripliciter, ponensque ante fornacem, calefac ipsam caudam donec modicum candescat, statimque infige manubrio diligenter ut bene conjungatur, et firmiter stabit. Quod si aliquando vetustate, vel incuria, cultellus frangatur, ita ut particula ejus extra manubrium emineat, calefac forcipem ferrarii atque apprehende ipsam caudam et aliquantisper tene, donec incalescat, et statim extrahe. Cum sulphure, quo trito, eodem modo firmari potest cultellus, non solum in osse sed in duro ligno.

CHAP. XCIII.

Procédé pour rougir l'ivoire

Il existe une plante appelée *rubrica*, dont la racine est allongée, grêle et rouge. On l'arrache et on la fait sécher au soleil; puis on la pile dans un mortier, et on fait cuire en l'arrosant d'eau de lessive. Lorsque cela a bien bouilli, les os d'éléphant, de poisson ou de cerf qu'on y met, deviennent rouges. On peut aussi, avec cet ivoire ou ces cornes, exécuter au tour des nœuds pour les crosses d'évêques ou d'abbés, ou d'autres

CAPUT XCIII.

De rubricando osse.

Est etiam herba rubrica dicta, cujus radix est longa, gracilis et rubicunda, quæ effossa sole siccatur, atque in mortario pila tunditur, et sic lexiva perfusa in olla radi (rasa ?) coquitur. Cui cum bene bulluerit, os elephantis seu piscis vel cervi impositum, rubrum fit. Possunt etiam ex his ossibus vel cornibus tornatili opere fieri noda (1) in baculis episcoporum, abbatum, atque minores noduli diversis utensilibus apti. Quos cum

(1) Nodi, *imo.*

acutis ferris tornaveris, cum asperella æquabis, et colligens rasuras in panno lineo desuper tornando fortiter fricabis, et omnino lucidi fient. Cineribus cribratis et laneo panno inditis poteris manubria cornea, et venatorum cornua, vel tabulas in lucernis polire; ad ultimum vero ne obliviscaris ea nucis oleo superlinire.

CAPUT XCIV.

De poliendis gemmis.

Cristallum quod aqua durata in glaciem, et multorum annorum glacies duratur in lapidem, hoc modo limatur et politur. Tolle confectionem quæ dicitur tenax, de qua supradictum est, adhibitamque igni donec liquefiat, consolidabis cristallum ad lignum longum quod ei simile sit in grossitudine. Quod cum refrigeratum fuerit utrisque manibus fricabis super lapidem sabuleum durum, addita aqua donec formam accipiat quam ei dare volueris, deinde super alteram lapidem ejusdem generis qui sit subtilior et æqualior donec omnino æquum fiat. Et accipiens tabulam plumbeam æqualem, pone super eam tegulam humidam quam cum saliva fricabis super cotem duram, atque desuper polies ipsum cristallum, donec fulgorem accipiat. Ad ultimum vero super hircinum corium non denigratum neque unctum, sed in ligno tensum et clavis inferius affixum, fricaturam tegulæ pone saliva humidam, et desuper diligenter frica, donec omnino lucidum fiat. Quod si cristallum sculpere volueris, accepto hirco duorum vel trium annorum, colligatisque pedibus ejus, incide foramen inter pectus ejus et ventrem, in loco cordis, et impone cristallum, ita ut in sanguine ejus jaceat donec calefiat. Quod mox ejiciens incide in eo quod volueris, quamdiu calor ille durat, et cum cœperit refrigescere atque durescere, rursum repone in sanguine hirci, calefactumque denuo ejice et incide, sicque facies donec sculpturam compleas; ad ultimum vero calefactum et ejectum cum panno laneo fricabis ut cum eodem sanguine ei fulgorem acquiras. Si autem nodos facere volueris ex cristallo, qui baculis episcoporum vel caudæ labris possint imponi, hoc modo perforabis eos; fac tibi duos malleos mensura minoris digiti grossos, et pene palmi mensura longos, et in utraque summitate valde graciles et bene calibatos. Cumque nodum formaveris incide in ligno foramen, ita ut dimidius in eo jacere possit, et cum cera confirmabis eum in eodem ligno ut adhæreat; tollensque unum malleolum percute leniter in medio nodi in uno loco, donec foramen parvum facias sicque in medio percutiendo et in circuitu diligenter frangendo, cavaturam augebis. Cumque, sic persistendo, ad meditullium nodi perveneris, converte illum et in alteram partem fac similiter. Quem cum transforaveris, percute cuprum longitudine pedis unius et rotundum, ita ut foramen transire possit, accipiensque sabulum acutum aqua mixtum,

petits nœuds convenables à divers instruments. Lorsqu'ils auront été tournés avec des fers aigus, vous les unirez avec de la prêle, et recueillant les raclures dans un linge, vous les en frotterez en tournant, et ils deviendront brillants. Avec des cendres tamisées et mises dans un linge, vous pourrez polir les manches de corne, les cornets des chasseurs et les tablettes des lanternes; à la fin, n'oubliez pas de les enduire d'huile de noix.

CHAP. XCIV.

Manière de polir les pierreries.

Le cristal, qui est une eau durcie par la gelée, et une glace durcie en pierre par de longues années, est limé et poli de cette manière. Prenez la composition qu'on appelle tenace, dont on a parlé ci-dessus, mettez-la au feu jusqu'à ce qu'elle se liquéfie; vous collerez le cristal à un morceau de bois allongé, d'égale grosseur. Lorsque cela sera refroidi, vous frotterez des deux mains sur une pierre de grès, en versant de l'eau, jusqu'à ce que le cristal ait pris la forme qu'on veut lui donner; on frottera ensuite sur une autre pierre de même espèce, plus fine et plus unie, jusqu'à ce qu'il soit poli. Prenez une tablette de plomb et posez dessus une tuile mouillée avec de la salive, que vous frotterez avec une pierre à aiguiser: vous polirez dessus le cristal, jusqu'à ce qu'il prenne de l'éclat. A la fin, prenez la raclure de la tuile, mouillée de salive, mettez-la sur un cuir de bouc non noirci, ni oint, mais tendu sur du bois et attaché par dessous, et frottez soigneusement dessus, jusqu'à ce qu'il soit brillant. Si vous voulez sculpter le cristal, prenez un bouc de deux ou trois ans, liez-lui les pattes, faites une incision entre la poitrine et le ventre, à la place du cœur, et laissez le cristal baigner dans le sang, jusqu'à ce qu'il soit chaud. Retirez-le aussitôt et taillez-le comme vous voudrez pendant qu'il est chaud, et lorsqu'il commencera à refroidir et à se durcir, remettez-le dans le sang du bouc, et lorsqu'il sera réchauffé, retirez et taillez: vous continuerez de la même façon jusqu'à ce que la sculpture soit achevée. A la fin, après qu'il aura été échauffé et retiré, vous le frotterez avec un morceau d'étoffe de laine, afin de lui donner de l'éclat, à l'aide du sang. Si vous voulez faire des nœuds ou pommes de cristal qui puissent être mises aux crosses d'évêques ou aux extrémités de la pointe, vous les percerez de cette manière: Faites-vous deux marteaux de la grosseur du petit doigt, très-effilés à l'extrémité et de bon acier. Lorsque vous aurez fait le nœud, faites un trou dans un bois, de manière qu'on puisse l'établir au milieu, et le faire adhérer à l'aide de cire. Prenez un marteau et frappez doucement au milieu du nœud au même endroit, jusqu'à ce que vous fassiez un petit trou, et ainsi, en frappant au milieu et en cassant avec précaution tout autour, vous agrandirez le creux. Lorsque, en continuant ainsi, vous serez arrivé jusqu'au milieu du nœud, tournez-le et faites la même chose.

Lorsque vous l'aurez transpercé, battez un morceau de cuivre de la longueur d'un pied, et rond, de manière qu'il puisse traverser l'ouverture, prenez du sable coupant, mettez-en dans l'ouverture et limez avec le cuivre. Lorsque vous aurez agrandi un peu l'ouverture, battez un autre morceau de cuivre plus gros, avec lequel vous limerez de la même manière, et, s'il en est besoin, employez un troisième morceau de cuivre plus gros. Lorsque vous aurez agrandi l'ouverture selon votre volonté, broyez menu une pierre de grès, servez-vous-en avec un morceau de cuivre neuf, et limez jusqu'à ce qu'elle soit unie. Prenez ensuite un morceau de plomb également rond, et après avoir ajouté de la raclure de tuile avec de la salive, vous polirez l'ouverture à l'intérieur, ainsi que le nœud lui-même à l'extérieur, comme plus haut. Du cristal très-pur, taillé en rond et poli, mouillé d'eau ou de salive, et exposé à un soleil vif, met le feu très-rapidement à un morceau d'amadou appelé *tentura*, placé dessous de manière à ce que le rayon l'atteigne. Si vous voulez couper le cristal, plantez dans un banc quatre clous de bois, entre lesquels le cristal sera établi solidement. Ces clous seront disposés deux en haut et deux en bas, de manière à être joints si étroitement que la scie puisse à peine passer entre eux, sans incliner de côté ou d'autre. Placez-y une scie de fer, et jetez par-dessus du sable humide, faites tirer par deux hommes, et jetez continuellement dessus du sable mouillé. Continuez jusqu'à ce que le cristal soit divisé en deux parties, que vous frotterez et polirez comme ci-dessus. De cette même manière on scie, on frotte et on polit l'onyx et le béril, la malachite, le jaspe et la calcédoine, ainsi que les autres pierres précieuses. On fait aussi une poudre très-fine des fragments du cristal, qui se pose mouillée sur une planche unie de bois de tilleul, et sur laquelle on frotte et on polit les mêmes pierreries. L'améthyste, qui est plus dure, se polit de cette manière. Il y a une pierre qu'on appelle émeri, que l'on broie en poudre; on la mouille et on la pose sur une tablette de cuivre unie, et en frottant dessus on façonne l'améthyste. La lavure qui en découle est recueillie soigneusement dans un bassin propre, et lorsqu'elle a reposé pendant a nuit, le lendemain on jette l'eau, et la poudre se dessèche; on l'humectera plus tard avec de la salive, on l'étendra sur une planche de tilleul, et on polira l'améthyste. Les pierres factices en verre se frottent et se polissent de la même manière que le cristal.

mitte in foramen et cum cupro lima. Cum vero foramen aliquantum dilataveris, percute aliud cuprum grossius, cum quo similiter limabis; et si opus fuerit addes cuprum tertium grossius. Cumque ut volueris foramen ampliaveris, frange sabuleum lapidem subtiliter, et hoc imposito cum cupro novo limabis donec æquale fiat. Deinde tolle plumbum pari modo rotundum, additaque fricatura tegulæ, cum saliva, polies foramen interius, ipsumque nodum sicut supra exterius. Purissimum cristallum rotundissimum formatum et politum, aquaque vel saliva madefactum et claro soli adhibitum, isca quam tenturam vocant supposita ita, ut splendor in eam vibret, ignem velocissimum trahit. Quod si cristallum secare volueris, infige quatuor clavos ligneos super scamnum, inter quos cristallum firmiter jaceat, qui clavi sic stabunt, ut duo superius et duo inferius sic strictim conjungantur, ut serra inter eos trahi vix possit, et in nullam partem flecti, imponensque serram ferream atque superjaciens sabulum acutum aqua commixtum, fac stare duos qui eam trahant, quique sabulum cum aqua sine intermissione desuper jaciant. Hoc tamdiu fiat, donec cristallum in duabus partibus dividatur, quas superfricabis et polies ut supra. Eodem modo secantur, fricantur atque poliuntur onyx et berillus, smaragdus, jaspis et calcedonius, cæterique lapides pretiosi; fit etiam tenuissimus pulvis de fragmentis cristalli qui, mixtus aqua, ponitur super æqualem lignum de tilia, et desuper fricantur iidem lapides atque poliuntur. Jacinctus, qui durior est, hoc modo politur. Est lapis qui dicitur ismaris qui comminutus donec sit sicut sabulum, ponitur que super cupream tabulam æqualem aqua mixtus, et desuper jacinctus fricando formatur. Lotura vero quæ inde fluit diligenter in pelvi munda suscipiatur, et cum steterit per noctem, sequenti die aqua penitus ejiciatur, et pulvis siccetur, qui postea super tabulam æqualem de tilia saliva humidus ponatur, atque desuper jacinctus poliatur. Lapides quoque eodem modo vitrei quod cristallum fricantur et poliuntur.

CHAP. XCV.

Des perles.

Les perles se trouvent dans les coquilles de mer et dans certaines coquilles d'eau douce. On les perce avec un instrument d'acier effilé, fiché dans un morceau de bois garni d'une petite roulette en plomb; il y a un autre morceau de bois pour le tourner, sur lequel on attache une courroie pour faire tourner. S'il est besoin de pratiquer un plus grand trou à quelque perle, on met dans le trou un fil avec du sable très-fin; on tient un bout de ce fil entre les dents et l'autre de la main gauche; puis de la main

CAPUT XCV.

De margaritis.

Margaritæ inveniuntur in conchis marinis et aliorum fluminum; quæ perforantur subtili ferro calibato, quod infixum sit ligno habenti rotulam plumbi parvulam, et alterum lignum in quo volvatur, cui sit imposita corrigia per quam circumducatur. Quod si opus sit ut alicujus margaritæ foramen majus fiat filum cum modico subtili sabulo foramini imponatur, cujus fili summitas una dentibus, altera sinistra manu teneatur, dexteraque sursum ad deorsum margarita ducatur, interimque sabulum ut foramen la-

tius fiat apponatur. Secantur etiam chonchæ marinæ per partes et inde limantur (quasi ?) margaritæ in auro satis utiles, poliunturque ut supra.

CAPUT XCVI (1).

De aurea scriptura.

Si quis scripturam quærit sibi scribere [pulchram
Ex auro, legat hoc quod vili carmine dico.
Aurum cum puro mero molat usque solutum
Hoc nimium fuerit; moneo quod sæpe lavet [illud,
Nam quia deposcit hoc candens pagina libri.
Exin taurini faciat pinguedine fellis
Hoc liquidum, si vult, seu cum pinguedine [gummi.
Atque rogo pariter calamo cum ceperit aurum
Illum commoveat, pulchre si scribere quærit.
Hinc siccata sed ut fuerit scriptura, nitentem
Hunc nimium faciat ursi cum dente ferocis.

CAPUT XCVII (2).

De floribus ad scribendum.

Flores in varios qui vult mutare colores
Causa scribendi quos libri pagina poscit,
Est opus ut segetes in summo mane pererret,
Et tunc diversos flores ortuque recentes
Inveniat, properetque sibi decerpere eosdem.
Cumque domi fuerint caveat ne ponat in unum
Illos, sed faciat quod talis res sibi poscit
Vel quærit.
Dum super æqualem petram contriveris istos
Flores, incoctum pariter tum congere gypsum.
Sic tibi siccatos poteris servare colores.
Ex quibus in viridem si vis mutare colorem,
Calcem commisce cum floribus, inde videbis
Quod tibi mandavi, veluti ipse probavi.

CAPUT XCVIII.

De hedera ac lacca.

Rogato a te frater charissime ut dicam tibi de hedera, quam poetæ atque artifices nimium dilexerunt, quia occultas vires quas in se continet agnoverunt : poetarum enim carmina cum recitarentur in theatro ante conventum Romanorum, coronabantur hedera : — artifices vero antiqui ex hac multos colores invenerunt, ex quibus unum scripto tibi ostendam. Mense martio, cum herbæ arboresque succum de matre terra suscipiunt, et iterum vires crescendi recipiunt, subulam accipe et ramusculos hederæ perfora locatim, et egreditur gummi liquor ex eis, de quo sanguineus coquendo color efficitur, qui lacca nuncupatur. Decoque ergo gummi liquorem quem tibi supra dixi cum urina, et habebis sanguineum colorem qui est utilis scripturis atque picturis. Ex hoc ergo parcia (phœnicia?) efficitur qui pelles arietum ac caprarum roseo colore decorat.

(1) Eraclii *videtur esse.*
(2) Eraclii *capitula est.*

droite on fera aller la perle en haut et en bas, et de temps en temps on ajoutera un peu de sable pour agrandir l'ouverture. On coupe aussi en petits morceaux des coquilles marines dont on fait des espèces de perles, assez employées sur or, et que l'on polit comme ci-dessus.

CHAP. XCVI.

De l'écriture d'or (1).

Si quelqu'un veut écrire en belles lettres d'or, qu'il lise ce que je dis ici en mauvais vers. Il faut moudre l'or dans du vin pur jusqu'à solution entière ; il faut laver souvent, ce qui est exigé par la blancheur des feuillets du livre. Ensuite, faites un liquide de fiel de bœuf ou de gomme détrempée. Il est nécessaire de remuer l'or en le prenant avec la plume, s'il veut bien écrire. Dès que cette écriture sera sèche, on la rendra brillante avec une dent d'ours sauvage.

CHAP. XCVII

Des fleurs usitées pour écrire.

Celui qui veut changer les couleurs en fleurs variées, suivant le besoin de l'écriture, doit parcourir dès le matin les champs remplis de moissons, pour trouver des fleurs diverses fraîchement épanouies; il les cueillera en hâte. Chez lui, il ne les posera pas les unes sur les autres, mais il les séparera selon le dessein qu'il se propose. En broyant ces fleurs sur une pierre unie, mélangez-les avec du plâtre non cuit. Vous pourrez garder ainsi ces couleurs desséchées. Si vous en voulez changer la couleur en vert, mélangez de la chaux avec les fleurs, vous verrez l'effet de mes leçons et ce dont j'ai fait moi-même l'expérience.

CHAP. XCVIII.

Du lierre et de la laque.

Vous m'avez demandé, très-cher frère, de vous parler du lierre, aimé des poëtes et des artistes, parce qu'il contient en lui des vertus secrètes. Les poëtes, en effet, étaient couronnés de lierre lorsqu'ils récitaient leurs vers sur le théâtre, devant l'assemblée des Romains : les artistes anciens s'en servaient pour composer beaucoup de couleurs, dont je vous indiquerai une seulement par écrit. Au mois de mars, lorsque les herbes et les arbres puisent la séve dans le sein de la terre et prennent une nouvelle vigueur de végétation, prenez une alène et percez par endroits les jeunes rameaux du lierre ; il en découle une gomme liquide, dont on fait par la cuisson une couleur rouge qu'on appelle laque. Faites cuire avec de l'urine la gomme dont je viens de parler, et vous aurez la couleur de sang qui sert aux écrivains et aux peintres. On en compose la *parcia* (2), qui teint en couleur rose les peaux des brebis et des chèvres.

(1) Théophile cite ici Eraclius.
(2) Voyez note : Edera ac Lacca.

CHAP. XCIX.

De la couleur verte.

Si quelqu'un désire se procurer de la couleur verte pour écrire, qu'il prenne des feuilles vertes de la plante que l'on nomme vulgairement morelle, qu'il la broie avec soin avec de la craie blanche sur une pierre de marbre; lorsque le suc en sera très-liquide, il sera excellent pour écrire. Cela fait, mettez-y tremper une plume ou un pinceau, et ornez les lettres capitales que vous voudrez orner de cette couleur. Mais gardez-vous, mon frère, de mettre trop de craie avec le suc des feuilles.

CHAP. C.

Même sujet.

Celui qui veut se faire de la couleur verte pour écrire, mettra dans un vase d'airain du miel et du vinaigre en quantité égale, et il enfouira le vase dans un fumier où il y a le plus de chaleur.

CHAP. CI.

Même sujet.

Prenez un vase de cuivre, lavez-le à l'intérieur et à l'extérieur et faites-le sécher au soleil. Prenez ensuite du miel très-pur et couvrez-en la surface au dedans et au dehors. Broyez du sel sur une pierre et répandez-en sur le vase, que vous placerez au-dessus d'une écuelle pleine de vinaigre, dans du fumier de cheval, de manière cependant à ne salir de fumier ni le vase de cuivre, ni le vinaigre : laissez ainsi pendant cinq ou six jours. Enlevez ensuite le vase, ôtez le fumier, et exposez au soleil pour faire sécher; alors, raclez avec un couteau toute la couleur qui s'est formée sur le vase, mettez-la dans un autre vase, mélangez-la encore avec du miel, et servez-vous-en pour peindre.

CHAP. CII (1).

De la sculpture du verre.

Artistes qui voulez sculpter élégamment le verre, je vous donnerai un procédé éprouvé par moi-même. J'ai cherché de gros vers, mis à nu par le soc de la charrue, et je me suis procuré en même temps du vinaigre. C'est un procédé utile en cette matière, de prendre du sang chaud de bouc que l'on a retenu quelque temps attaché à l'étable et nourri de lierre. J'ai versé les vers et le vinaigre dans ce sang chaud, et j'en ai enduit entièrement la fiole claire et brillante. Cela fait, j'ai essayé de sculpter le verre avec une pierre dure qu'on appelle pyrite.

CHAP. CIII.

De la peinture de verre.

Si quelqu'un désire peindre des vases avec du verre, qu'il prenne deux pierres de mar-

(1) Ce chapitre et les suivants, jusqu'au chapitre 111, sont d'Eraclius.

CAPUT XCIX.

De viridi colore.

Viridem si quis quærit colorem ad scribendi usum facere, accipiat folia virida ex herba quæ vulgo morella nuncupatur, eamque cum creta candida super petram marmoream diligenter terat, donec sint valde liquida, atque ad usum scribendi optima. Hoc autem facto, pennam facere temperatam, seu pincellum in hunc colorem inunge, atque illumina capitales litteras quas ex eodem colore vis illuminare. Sed cave, frater, ne nimium ponas ex creta cum succo foliorum.

CAPUT C.

Iterum de eodem.

Colorem viridem qui vult ad usum scribendi sibi facere, in vase æreo mel cum aceto valde immixtum æquo pondere infundat, ac deinde in sterquilinio, ubi calet plus, illud abscondat.

CAPUT CI.

Item.

Accipe vas cupreum, et lava illud intus et foris et mitte ad solem ut siccetur. Postea accepto melle purissimo perunge intus et foris. Deinde contere sal super lapidem, et cum eo totum prædictum vas asperge, et tunc idem vas pone super scutellam plenam aceto, positam in medio stercoris equorum, ita tamen, ut de stercore neque vas cupreum, neque acetum, contaminetur; et sic dimitte stare per quinque aut sex dies. Postea tolle idem vas, remoto stercore, et mitte ad solem donec siccetur, et tunc cum cultello abrade totum colorem qui de eodem vase confectus est, et mitte eum in aliquid vas, et misce eum adhuc cum melle, et sic depinge.

CAPUT CII (1).

De sculptura vitri.

O vos artifices qui sculpere vultis honeste
Vitrum, nunc vobis pandam, velut ipse probavi.
Vermes quæsivi pingues quos vertit aratrum
Per terram, atque simul jussit me quærere acetum.
Utilis ars istis rebus calidumque cruorem
Ex hirco ingenti, quem sollers tempore parvo
Herba ex hedera forti poni tecto religatum.
Sanguine cum calido post hæc vermes et acetum
Infudi, ac totam fialam clare renitentem
Unxi; quo facto tentavi sculpere vitrum
Cum duro lapide pyritis nomine dicto.

CAPUT CIII.

De pictura ex vitro.

Ex vitro si quis depingere vascula quærit,
Eligat ipse duas de rufo marmore petras.

(1) Hoc cap. et seqq., usque ad cap. 111, sunt Eraclii.

Inter quas vitrum romanum conterat, et cum
Ut pulvis terræ fuerit pariter resolutum,
Hoc faciat liquidum clara pinguedine gummi;
Septies hoc scilicet aqua nitide ablue clara.
Post hæc depingat paginas quas finxit honeste
Figulus : hoc facto succensæ imponat easdem
Fornaci, caveatque, simul quo terra probata
Has teneat, quo sic valeant obstare calori :
Illasque faciat plena virtute nitentes.

bre rouge. Il broiera sur ces pierres du verre romain, et lorsqu'il sera réduit en fine poussière, il le mettra dans de la gomme détrempée d'eau, après l'avoir préalablement lavé sept fois. Il peindra ensuite les vases que le potier lui a préparés convenablement. Cela fait, il les placera dans un fourneau bien chauffé; il aura soin que l'on emploie pour les vases seulement des terres qui puissent résister au feu. Il réussira à les rendre ainsi brillants en toute perfection.

CAPUT CIV.

De viridi vitro.

Qui vultis pretiosum vitrum facere, auribus percipite hanc artem quam vobis de vitro scribere curavi. Pulverem arsi sulphuris cum virido vitro indagavi, pariterque pulverem arsi cupri mihi quæsivi. Deinde vitrum valde clarum supra petram marmoream redegi in pulverem, atque sulphuris ac cupri pulverem valde tritum commiscui; facta autem tali commixtione, illam puro gummi liquore temperavi, et super testam ex hac causa probandi pincello traxi, atque in fornacem eamdem posui. Ast ubi rufa fuit, illam a fornace extraxi, et commixtio quam super testam pinxi in viride vitrum conversa est.

CHAP. CIV.

Du verre vert.

Vous qui voulez faire du verre précieux, écoutez avec attention ce procédé que j'ai eu soin d'écrire pour vous. J'ai pris de la poudre de soufre brûlé avec du verre vert, et je me suis procuré également de la poudre de cuivre brûlé. J'ai réduit ensuite en poudre du verre bien clair sur une pierre de marbre, et j'ai mêlé ensemble cette poudre avec celle de soufre et de cuivre. Ce mélange fait, je l'ai détrempé d'eau de gomme pure; je l'ai essayé, en en mettant un peu au pinceau sur un vase que j'ai placé dans un fourneau. Lorsque ce fragment fut rouge, je le retirai du fourneau, et le mélange que j'y avais mis au pinceau était changé en verre vert.

CAPUT CV.

De pictura cum vitro.

Vitrum quod nimium viret si quæris ad pingendi usum tibi facere, accipe cupri rubiginem, itemque pulverem arsi cupri, ac fac hoc quod utilis ars tibi quærit. Diligenter rubiginem et pulverem cupri cum vitro claro tere, et facta tali commixtione, causa probandi ex ea super testam pinge ac deinde in fornacem valde incensam illam pone. Ast ubi pictura nimio lucida est super eamdem testam illam a fornace recipe : ut autem frigida erit, colorem pretiosum in se recipiet. Hoc ideò frater tibi dico, quia quamdiu est vitrum calore perfusum non proprium sibi dedit colorem.

CHAP. CV.

De la peinture avec le verre.

Si vous voulez vous procurer pour peindre du verre qui verdisse beaucoup, prenez de l'oxyde de cuivre, ainsi que de la poudre de cuivre brûlé, et agissez selon les prescriptions de l'art. Broyez avec soin la rouille et la poudre de cuivre avec du verre clair, et après avoir fait ce mélange, mettez-en un peu sur un vase que vous placerez dans un fourneau pour l'éprouver. Lorsque cette peinture brille beaucoup sur ce fragment, retirez du fourneau : lorsqu'elle sera refroidie, elle prendra un ton remarquable. Je vous dis cela, mon frère, parce que tant que le verre est fondu par l'effet de la chaleur, il ne montre pas sa couleur propre.

CAPUT CVI.

De albo vitro.

Album vitrum si quæris tibi facere ad pingendi usum, candidum sulphur cum vitro claro diligenter tere. Cum autem in pulverem redactum fuerit cum sulphure, illud super spissam testam pone, ac deinde in fornacem valdè incensam pone. Ut autem in calore ignis conglutinatum est illud ab igne extrahe. Et si ex eodem scultellas arte figuli studiose factas vis depingere, illud ad usum contere picturæ, et te verte ad hanc artem quæ in primo libro scripta est. Hæc enim ita se habet. « Ex vitro si quis depingere vascula quærit. »

CHAP. CVI.

Du verre blanc.

Si vous cherchez à faire du verre blanc pour peindre, broyez avec soin du soufre blanc avec du verre clair. Lorsqu'il sera réduit en poudre avec le soufre, placez-le sur un vase d'argile épais, et mettez dans un fourneau fortement chauffé. Lorsque cela est agglutiné par l'action du feu, retirez du fourneau. Si vous voulez vous en servir pour peindre des écuelles artistement faites par le potier, broyez-le pour l'employer, et recourez au procédé qui a été décrit dans le premier livre, sous ce titre : *ex vitro si quis depingere vascula quærit*, si quelqu'un veut peindre des vases avec du verre.

CHAP. CVII.

Manière de sculpter les pierres.

Celui qui désire tailler avec le fer les pierreries que les empereurs romains, qui soutinrent jadis les beaux-arts, préféraient à l'or, qu'il apprenne le secret que j'ai découvert par mes méditations profondes et qui est très-utile. Je me suis procuré de l'urine et du sang d'un gros bouc, nourri de lierre pendant quelque temps. Cela fait, j'ai coupé les pierres trempées dans le sang chaud, selon les enseignements de Pline, qui a écrit sur les arts pratiqués par les Romains et sur les propriétés des pierres. Celui qui connaît ces propriétés les aime davantage. Les premiers rois, maîtres de la ville, ornèrent de pierreries leurs vêtements éclatants d'or; Aurélien se fit le premier remarquer parmi eux : il couvrit ses habits d'or et de pierres précieuses.

CAPUT CVII.

De sculpendis gemmis.

Qui cupit egregios lapides irrumpere ferro,
Quos dilexerunt reges nimium super aurum
Urbis Romanæ qui celsas jam tenuere
Artes, ingenium quod ego sub mente pro-[funda
Inveni, accipiat, quem valde est pretiosum
Urinam mihi quæsivi pariterque cruorem
Ex hirco ingenti, modico sub tempore pa-[stum
Hedera, quo facto, calefacto sanguine gem-[mas
Incidi, veluti monstravit Plinius auctor,
Artes qui scripsit, quas plebs Romana pro-[bavit,
Atque simul lapidum virtutes scripsit ho-[neste;
Quorum qui noscit vires, plus diligit illos;
Nam primi reges urbem qui jam tenuerunt,
Gemmis ornarunt vestes auro renitentes,
Ex quibus insignis primus fuit Aurelianus,
Qui proprias vestes gemmis contexit et auro.

CHAP. CVIII.

Des pierres précieuses.

Si vous voulez rendre brillantes les pierres précieuses, procurez-vous les choses indiquées ci-dessous. Prenez une pierre de marbre bien unie, et faites ce que vous prescrit l'art. Polissez une pierre précieuse sur ce marbre, d'une main légère; elle perdra aussitôt son obscurité, pour prendre un éclat précieux. Sachez, mon frère, que si la pierre est dure et polie, elle deviendra plus claire et plus brillante.

CAPUT CVIII.

De pretiosis gemmis.

Pretiosas gemmas si quæris lucidas facere accipe ea quæ sunt hic scripta. Petram marmoream valde æqualem tibi acquire, tacitoque hoc quod utilis ars tibi ostendit. Gemmam æqualem super hanc petram levi extrica manu, sicque obscuritatem cito perdet, et recipiet pretiosum nitorem. Sed tibi frater sit notum si dura fuerit gemma atque æqualis magis lucida ac perspicua erit.

CHAP. CIX.

De la sculpture des pierres précieuses.

Il y a des artistes qui cherchent à tremper leurs outils en fer de manière à pouvoir couper les pierres précieuses; c'est pour cela que j'ai écrit le procédé dont j'ai fait l'expérience, afin de les instruire. J'ai pris un bouc en chaleur, et j'ai éteint dans sa graisse le fer que j'ai voulu tremper, et de cette manière il a acquis une très-grande dureté.

CAPUT CIX.

De sculpendis gemmis.

Sunt nonnulli qui ferris ad incidendos lapides temperamentum quærunt ideoque scripsi hanc artem quam probavi ut et periti artifices sciant. Hircinum sævum tempore illo cum ureretur hircus amore accepi, atque ferrum quod temperare volui in illius pinguedine extinxi, sicque in maximam versum est duritiam.

CHAP. CX.

Manière d'orner l'ivoire avec une feuille d'or.

Toute sculpture qui orne une plaque d'ivoire réclame une feuille d'or. Si vous voulez la poser sur l'ivoire, faites ce que je vous montre par écrit. Prenez la partie la plus claire d'une gomme liquide qui se fait avec la vessie du poisson qu'on appelle vulgairement *huso*. Lorsque vous en aurez, faites fondre dans un vase avec de l'eau; cela se change bientôt en gomme. Vous en étendrez une couche au pinceau sur la sculpture de l'ivoire que vous voudrez dorer, et vous y poserez une feuille d'or en vous mettant à l'abri du vent.

CAPUT CX.

De ebore petula auri decorando.

Omnis incisio quæ in ebore decoratur petulam auri sibi quærit. Quam si vis super ebur facere ponere, facito hoc quod tibi scripto ostendo. Quære tibi clarum et valde clarum gummi liquorem, qui ex vesica cethi fit. Hæc enim vulgariter huso nuncupatur. Si autem ex eadem habueris, partim hanc decoque cum aqua in vase, ille mox que in gummi liquorem convertitur. Ex eodem ergo incisionem eboris quam vis auro decorare, pincello unge, ac deinde petulam, remotus a vento, pone.

CHAP. CXI.

Manière de dorer le cuivre avec du fiel.

Si vous voulez dorer du cuivre avec du

CAPUT CXI

De cupro fellis pinguedine deaurando.

Ex fellis pinguedine si cuprum quæris

deaurare illud prius cultello rade, ac deinde cum ursino dente festina lucidum facere; et hoc facto, fellis pinguedinem super illud cum pincello facete trahe, cumque siccata fuerit iterum atque iterum trahe, super hanc eamdem pinguedinem, et cave ne plus trahas pincellum in unum locum quam in alterum, sed sit æqualiter fellis liquore coopertum. Ne tibi videatur falsum quod dico; qui hanc artem veram esse probavi, atque auxiliante Deo, qui fons est sapientiæ, excogitavi.

fiel, commencez par le racler avec un couteau, et rendez-le brillant avec une dent d'ours. Cela fait, étendez dessus du fiel, à l'aide d'un pinceau; à mesure que cela se desséchera on étendra plusieurs couches de fiel successivement. Faites attention à ne pas passer le pinceau plus dans un endroit que dans un autre; il faut que le cuivre soit partout également couvert. Ne croyez pas ce que je vous dis faux, car j'en ai fait moi-même l'expérience, et c'est une découverte que j'ai imaginée, avec la grâce de Dieu.

De temperamento vesicæ escini.

Vesicam husonis mollifica in aqua donec eam inter manus pinsando, ex ea facias quasi cerotum, et tunc mitte eam in ollam in limpidissimam aquam, et pone ad focum ut non bulliat; sed tantum calorem habeat ut liquefactam, in aquam convertatur. Dein cola eam per mundum pannum in pelvim, et sine quod in frigido loco ad ventum accedat ut quasi coagulet. Cum digitum superponens impresseris, si viscus resistit et ab illa impressione non frangitur, liquefac ad ignem, et funde super aurum et operare in stupa nimis calida. Si autem viscus nimis crassescat admitte parum aquæ et operare. Si autem tam mollis sit quod non possit impressionem digiti sustentare, coque melius ad ignem facile poteris et hunc viscum mollire firmum facere. Nunquam gummi addas auro vel aliis metallis : nam cito cadet quidquid, id gravis, ex eo glutinatum erit, exceptis coloribus, qui etiam non perstabunt, nisi optime conterantur et tenuissime libris illiniantur.

Manière de faire dissoudre la vessie de l'esturgeon.

Faites ramollir dans l'eau la vessie de l'esturgeon ou *huso*, jusqu'à ce qu'en la pressant entre les doigts elle soit comme du cérat : alors mettez-la dans un vase et dans de l'eau très-limpide, et approchez du feu, de manière à ne pas bouillir, mais à chauffer assez pour la faire dissoudre. Passez ensuite à travers un linge propre dans un bassin, et laissez dans un endroit frais, à l'air, afin que cela se coagule. Lorsque vous y mettrez le doigt, si la colle résiste et ne se rompt pas sous la pression du doigt, faites fondre au feu, et versez sur l'or, en étendant avec de l'étoupe très-chaude. Si la colle est trop épaisse, mettez-y un peu d'eau, et employez-la. Si au contraire elle est si molle qu'elle ne puisse soutenir la pression du doigt, vous la ferez recuire au feu et vous la rendrez plus ferme. N'étendez jamais de la gomme sur l'or et les autres métaux : car tout ce que vous collerez ainsi tombera, excepté les couleurs, qui cependant ne dureront pas, à moins qu'elles ne soient parfaitement broyées, et étendues très-légèrement sur les livres.

De signis investigandæ aquæ.

Signa investigandæ aquæ hujusmodi inveniuntur. Tenuis juncus, Salix erraticus (erratica), Vitex, Alnus, Arundo, Hedera, aliæ quoque quæ sine humore nasci non possunt. Quando autem in lacunis similia nascuntur, facile his credendum est. Itaque sic inventiones aquæ probabis; fodiatur ergo ubi hæc signa fuerint inventa ne minus in latitudinem pedes tres, in altitudinem quinque, et circa solis occasum, vas plumbeum, aut æneum, mundum, intrinsecus punctum, oleo in unam fossuram inversum collocetur, supraque fossuram frondibus vel arundinibus missis terra inducatur. Item alia die aperiatur, si sudores aut fistulæ inveniantur, is locus sine dubitatione aquam habebit. Item si vas, ex creta, siccum non coctum, eadem ratione positum et opertum fuerit, si is locus aquam habebit, alia die vas humore solutum invenietur. Vellus lanæ similiter in eo loco positum si tantum humoris collegerit ut alia die exprimi possit, magnam copiam aquæ locum habere significat. Lucerna plena oleo, incensa si in eodem loco similiter adoperta, alia die lucens fuerit

Des signes pour découvrir de l'eau.

Les signes pour découvrir de l'eau sont les suivants : le jonc léger, le saule rampant, l'osier, l'aulne, le roseau, le lierre et les autres plantes qui ne peuvent pas pousser sans humidité. Quand on voit ces plantes pousser dans des marécages, on peut aisément y ajouter foi. Vous éprouverez ainsi les endroits où vous les découvrirez. Vous creuserez sur une largeur de trois pieds, à une profondeur de cinq pieds; vers le coucher du soleil vous placerez renversé au fond du trou un vase de plomb ou d'airain, propre, percé à l'intérieur, avec de l'huile dans un sillon, et sur ce sillon vous mettrez des feuilles et des roseaux que vous recouvrirez de terre. On l'ouvrira le lendemain, et si on trouve des gouttelettes ou de l'humidité, cet endroit, sans doute, donnera de l'eau. De même un vase de craie, sec sans être cuit, placé de la même manière et couvert, sera trouvé le lendemain brisé par l'humidité, s'il y a de l'eau en cet endroit. De même encore si une toison de laine placée au même endroit, se charge d'humidité, de manière qu'on puisse faire découler de l'eau en

le pressant, c'est signe que cet endroit fournira une grande abondance d'eau. Une lampe pleine d'huile, allumée et enfouie dans le même endroit, et qui sera trouvée le lendemain brûlant encore, indiquera que ce lieu renferme de l'eau, parce que toute espèce de chaleur attire à soi l'humidité. De même si vous allumez du feu dans cet endroit et qu'en brûlant la terre laisse échapper une fumée humide, c'est encore un signe qu'il y a de l'eau. Lorsque vous serez assuré du fait par ces signes certains, il faudra creuser les puits jusqu'à ce qu'on rencontre la source de l'eau ou les sources d'eau pour les réunir en un seul point. C'est surtout au pied des montagnes et au nord qu'il faut chercher à découvrir de l'eau. Dans les lieux de cette nature, en effet, on trouve des eaux, douces, saines et abondantes; lorsque par le bienfait de la nature, elles sont protégées contre les rayons du soleil par les ombres des arbres et des montagnes, elles donnent des eaux agréables, fraîches en été et tièdes en hiver

inventa, indicabit eum locum habere aquam, propterea quod omnis calor ad se trahit humorem. Item si in eodem loco (ignem (1)) feceris et vaporata terra humidum nebulosumque fumum resuscitaverit, et ostendit locum habere aquam. Cum hæc fuerint ita reperta certis signis, in altitudinem putei defodiendi erunt, quousque caput aquæ inveniatur, aut si plura fuerint in unum colligantur. Maxime tamen sub radicibus montium in regione septentrionali, signa aquæ sunt quærenda. In his enim locis suaves et salubres et abundantes inveniuntur; quando naturæ beneficio a solis cursu separantur, et arborum aut montium umbris velatæ, frigida gratia æstate, hyberno tepida suavitate, profluent.

(1) In Codice, lacuna est, in hoc loco, quam implevimus.

FIN DE THÉOPHILE.

EXPLICIT THEOPHILUS.

ADDITIONS.

Du mélange du minium, du vermillon et de l'azur.

Il faut ajouter au vermillon un quart de minium, pour avoir une couleur plus éclatante pour faire les clairs et plus facile à employer. Cela doit être soigneusement broyé et réduit en poudre très-fine; on y ajoute un peu d'eau, et après avoir moulu quelque temps, on met le tout dans une corne : on lave les pierres sur lesquelles on a moulu et on reçoit l'eau dans la même corne. Il faut prendre garde de verser trop d'eau en broyant, parce qu'on ne peut pas bien moudre, ni bien recueillir la couleur, quand il y a trop d'eau. Remuez avec un bois ce qui a été recueilli dans la corne, et laissez reposer jusqu'à ce que la couleur tombée au fond soit séparée de l'eau, et alors on versera l'eau doucement. Lorsqu'elle aura été entièrement jetée, mettez dans la corne un clair de blanc d'œuf, et la couleur sera bonne à employer.

On traitera l'azur de même, excepté qu'en le détrempant, on ajoutera un tiers de vin au blanc d'œuf, ce qui rendra la couleur plus belle et plus brillante. On doit laver l'azur avec de l'eau dix jours après, à cause de la mauvaise odeur; le vermillon seulement un mois après, et à deux ou trois reprises. Il faut prendre garde de laisser le blanc d'œuf trop longtemps dans l'azur.

Il faut moudre de la même manière le vert de Grèce. Le vert de terre doit être moulu avec de l'eau, ensuite on y met du clair de blanc d'œuf mélangé avec du vin. Quelques-uns versent du vin dans un vase de cuivre et mêlent le vert avec le vin; ensuite ils le placent dans un endroit un peu humide pendant huit jours; après quoi ils l'exposent à la chaleur du soleil jusqu'à la

ADDENDA.

De temperamento minii et vermiculi, et lazurii.

In vermiculo quarta pars minii addenda est si habeatur quorum inde color ad illuminandum et clarior et ad regulandum facilior. Quod utique diligenter tritum et in tenuissimum pulverem redactum, addatur parum aquæ et cum ipsa aliquantulum molatur, et in cornu recolligatur, post laventur lapides aqua quæ in cornu similiter recipiatur; hoc autem caveatur ne nimis aquæ infundatur, quando tritiur, quod non possit cum multa bene aqua moli, aut colligi. Collectum autem in cornu cum aqua cornu utique aqua repleto, moveatur cum ligno et postea tamdiu sinatur requiescere, donec color separetur ab aqua jacens in fundo cornu, et tunc demum aqua leniter ejiciatur. Quod cum tota ejecta fuerit, infunde cornu clarum ovi, et sic exinde poteris operari.

Similiter faciendum est de lazuro, excepto quod, in distemperando, tertia pars vini cum claro adhibebis, quod exinde color pulchrior et clarior erit. Lazur lavandum est aqua post decem dies, propter fetorem suum, vermiculum autem post mensem, duabus vicibus vel tribus; hoc autem caveatur ne clarum in lazuro diutius moretur.

Eodem modo molendum est viride de Græcia. Nam viride terrestre molendum est aqua, et postea in eo ponitur clarea, sed tantummodo cum vino. Quidam autem infundunt vinum in vase cupreo et miscent viride cum vino, deinde reponunt illud in loco aliquantulum humido, octo diebus, postea exponunt illud ad calorem solis usque ad decimam horam diei, et iterum mittunt in locum

suum ad terram, et sic quotidie faciunt, donec ad spissitudinem perveniat ut inde scribere valeant, et tunc recipiunt illud leniter in vase cupreo vel vitreo, et iterum infundunt vinum super feces, et reponunt in supradicto loco, et sic faciunt per totum annum, addentes aliquantulum de viridi. Qui autem citius volunt habere, viride molunt illud cum vino ut supra dictum est, et tunc enim inde scribitur quasi vermiculum vel azorium, molendum est cum vino ; tunc accipies vinum optimum et pone in aliquo vase æneo vel cupreo et bullies illud. Quo cocto et mundato de spuma, custodi illud, et inde distempera viridem colorem, et pone ad tepidum solem, vel lentum (ignem [1]), donec spissus sit mensurate, et posito in eo de croco et de pulvere ossis combusti, alteram contrahet virorem et meliorem; vel si miscueris novum cum veteri, alteram viriditatem habebit; vel si totum siccatum fuerit vel nimis crassum pone parum de aqua. Pone præterea viride in vino ac frica satis digito : quo sedato, accipe quod liquidum est et pone ad lentem solem vel in loco ubi spissari possit. Quando aptum fuerit ad scribendum pone in vase cupreo vel de ænea et diu poteris conservare bonum. Si nigrior fuerit pone aliquantulum saffrani vel de pulvere ossis combusti. Si citius vis illuminare, accipe de vitello ovi crudi, et misce cum eo viride mellum (mellinam?) vel vinum, et cum hoc liquore mole supra petram viride, et inde distempera, et sic bonum erit.

dixième heure du jour. Ils remettent le vase à terre au même endroit et ils font cela chaque jour jusqu'à ce que la couleur soit assez épaisse pour écrire. Alors ils la versent doucement dans un vase de cuivre ou de verre, ils remettent du vin sur le sédiment, posent le vase à l'endroit ci-dessus mentionné, et continuent ainsi pendant toute l'année, en y ajoutant un peu de vert. Ceux qui veulent procéder plus rapidement moudront ce vert avec du vin comme il a été dit ci-dessus. On s'en sert alors pour écrire comme du vermillon ou de l'azur. Pour le moudre il faut avoir soin de ne jamais employer que du vin. Prenez du vin excellent et mettez-en dans quelque vase d'airain ou de cuivre et faites bouillir. Lorsqu'il sera cuit et purifié de son écume, gardez-le ; vous délayerez la couleur verte. Vous exposerez celle-ci à la chaleur du soleil ou d'un feu doux, jusqu'à ce qu'elle s'épaississe convenablement ; en y ajoutant du safran et de la poudre d'os calcinés vous obtiendrez un vert différent et supérieur. Si vous mélangez de la couleur nouvelle avec de la vieille couleur vous aurez encore un vert différent. Si la couleur est trop desséchée ou trop épaisse, versez-y un peu d'eau. En outre mettez du vert dans du vin et frottez avec le doigt. Lorsqu'il aura déposé, conservez ce qui est liquide et exposez-le au soleil ou dans un endroit où il pourra s'épaissir. Quand il sera convenable pour écrire gardez-le dans un vase de cuivre ou d'airain et vous pourrez le conserver longtemps en bon état. Si la couleur est trop noire mettez-y un peu de safran ou de poudre d'os calcinés. Si vous voulez l'employer aussitôt pour faire des clairs prenez du jaune d'œuf non cuit et mélangez-le avec de l'hydromel ou du vin; avec ce liquide vous moudrez le vert sur une pierre, vous en détremperez la couleur qui sera bonne ainsi

De ligno brisillo.

Lignum brisilli cultello raditur in vase et superfunditur ei clarea ovi. Quo peracto, et postquam cœperit maturescere ponitur in eo alumen circa mensuram congruam, hoc brisillum postquam maturatum fuerit, emittendus est liquor et in conca alia reservandus. Quo facto, iterum ponenda est clarea in eodem brisillo, et postquam maturata fuerit extrahenda est. Quod tamdiu fiat quamdiu brisillum claram illam incoloraverit · hoc autem cave, ne brisillum sine alumine distemperes, alioquin a pergameno totum brisillum paulatim decidet et sola clara remanebit. Igitur quoties brisillum tuum volueris facere rubeum, quod solet facile discolorari et spissescere, impone alumen et sic meliorabitur, et renovabitur sæpe clarea cum spissum fuerit In brisillo si misceas album, fiet roseus color. Si misceas azurum, fiet purpureus.

Du bois brésil.

Avec un couteau on racle du bois brésil dans un vase et l'on verse par-dessus un clair de blanc d'œuf. Cela fait, et lorsque ce mélange commence à mûrir, on y met de l'alun en quantité convenable. Lorsque le bois brésil sera ramolli, il faut jeter le liquide et le réserver dans un autre vase. Après cela, il faut remettre le blanc d'œuf sur le même bois brésil ; il faudra l'enlever, lorsqu'il aura séjourné assez longtemps. Il faudra continuer cette opération jusqu'à ce que le bois ait coloré le clair de blanc d'œuf : veillez à ne pas détremper le bois brésil sans alun, autrement tout le brésil s'enlèvera promptement du parchemin et il ne restera que le blanc d'œuf. C'est pourquoi, chaque fois que vous voudrez rendre rouge votre couleur de brésil, qui se décolore et s'épaissit aisément, mettez de l'alun et elle deviendra meilleure, et renouvelez souvent le clair de blanc d'œuf, lorsqu'il s'épaissit. Si vous mélangez du blanc avec la couleur de brésil, vous obtiendrez du rose. Si vous mélangez de l'azur, vous aurez du pourpre.

De sinoplo

Sinopium eodem modo moles quo vermiculum. In eo miscere poteris parum albi et

Du sinople.

Vous broierez le sinople de la même manière que le vermillon. Vous pourrez y mêler

(1) Ignem, *supposita est*

un peu de blanc et vous aurez une couleur rose. De même, en mêlant avec du blanc un peu de sinople, vous obtiendrez une couleur de carmin. Si vous mêlez de l'orpiment avec du sinople, l'orpiment dominant, vous aurez une couleur rouge.

erit roseus color. Item si misceas cum albo parum sinopli erit carmineus color : aut iterum si misceas cum sinoplo auripigmentum, vincente auripigmento, erit rufus color.

Du brésil.

Mettez un morceau de bois brésil dans un vase de fer ou d'airain, ainsi qu'une coquille d'œuf, avec de l'eau et faites bouillir lentement jusquà ce que l'eau soit un peu colorée. Laissez un peu refroidir, mettez ensuite de l'alun de bonne qualité, en quantité convenable et selon des proportions déterminées, faites chauffer ensuite un peu en remuant le tout. Après refroidissement, mettez un clair de blanc d'œuf et laissez cela mûrir pendant deux ou trois jours. Si cela est trop clair, placez le vase à un endroit où il puisse s'épaissir, non au soleil, et il deviendra meilleur. Mettez aussi un morceau de bois brésil dans un clair d'œuf épais, et laissez mûrir pendant deux ou trois jours. Vous pourrez aussi détremper du pastel la seconde ou la troisième fois, mais prenez garde que le tout ne se dessèche. Vous moudrez de l'azur de terre (terre bleue) sur une pierre avec de l'eau, en remuant avec le doigt et en versant de l'eau, afin qu'on puisse le passer dans un linge; après cela passez dans un linge délicat afin qu'il soit plus propre. Après qu'il aura été passé et nettoyé, mettez un blanc d'œuf épais; prenez ensuite un jaune d'œuf non cuit, mélangez-le avec de l'eau et du vin en égale quantité, mettez-en très-peu avec la couleur, et celle-ci sortira plus aisément du bec de la plume. Cela est utile pour toute espèce de couleurs. Si cette couleur est trop noire, vous la laverez avec de l'eau deux ou trois fois, ou plus, et elle deviendra meilleure après deux ou trois jours; vous pourrez y laisser le clair de blanc d'œuf, mais plus vous le changerez souvent et mieux cela vaudra. Vous pouvez aussi détremper de l'azur avec du blanc d'œuf, en frottant avec le doigt dans un vase, jusqu'à ce que cela suffise; vous laverez ensuite avec de l'eau. Après que cela sera sec, mettez du blanc d'œuf pur, et deux ou trois jours après vous laverez encore à cause de l'œuf qui se noircit en vieillissant : laissez sécher à cause de l'humidité de l'eau.

De brisillo.

Fragmentum brisilli pones in vasculo ferreo vel æneo, et etiam cortice ovi, cum aqua, et fac bullire lente donec aliquantulum sit decorata; et refrigerata modicum, deinde pone alumen bonum, temperate quia bene salsasum velles illud, postea calefac modicum movendo omnia. Refrigerato, eo pone clarum ovi et dimitte donec maturum sit post duæ vel tres dies. Quod si nimis clarum est pone ubi possit spissari, non tamen ad solem, et sic meliorabitur. Pone et fragmentum brisilli bene minutum in clarea forti, et post duæ vel tres donec sit maturatum. Pastellum quoque poteris distemperare secunda vel tertia vice, sed cave ne totum siccatum sit. Azur terrestre mole super petram cum aqua, movendo digito et apponendo aqua, ut possit per pannum transire, postea cola per pannum delicatum ut mundior sit. Quo purificato et exsiccato, pone claream fortem; postea accipe de vitello ovi crudi et misce cum aqua et vino æqualiter, et valde pone parum in colore, et faciat melius de penna exire. Quod utique ad omnes colores valet, et si nigrior fuerit, bis vel ter lavabis aqua, vel et amplius, et sic meliorabitur per duas vel tres dies, potes in eo dimittere claream, sed quam sæpius mutabis tanto melior erit. Potes quoque distemperare azur albugine, fricando digito in vasculo, donec satis sit, et postea lavabis cum aqua, et eo siccato pone claream puram, et post duas vel tres dies iterum lavabis pro ovo inveterato et nigro facto, et dimitte donec siccatum sit propter humorem aquæ.

Du mélange des couleurs.

L'azur des Sarrasins est bon. Il y a un autre azur qu'on appelle romain, et un autre indien. Le vert grec, la terre verte, le vermillon, le cinabre, le blanc d'Apulie, le blanc d'os, le blanc de plomb, le brésil, l'orpiment, l'ocre, le safran, le sinople, le *gorma*, la préparation du brun, le gipse, et le folium.

Dans l'azur, on peut mêler du blanc d'Apulie. On y peut mélanger aussi de l'orpiment, et cela forme du vert jaune. Si vous mettez de la couleur du bois brésil, ce sera du pourpre. Si vous mettez du vermillon, ce sera brun. Le vert de Grèce peut être mélangé avec le blanc d'Apulie, ces deux couleurs étant détrempées avec du vin, où l'un

De temperamento colorum.

Azurium Saracenorum bonum est. Item aliud azurium Romanum, et aliud dicitur Indium : viride Græcum, viride terrestre, vermiculum, minium, album de Apulia, album de ossibus, et album de plumbo, brisillum, auripigmentum, ocrum, safranum, sinoplum, gorma, distemperatio bruni, gipsum, foliolum.

In azurio Romano potest misceri album de Apulia. Item potest misceri auripigmenti et est viride croceum. Item si ponas brisillum erit purpura. Item si ponas vermiculum erit brunum. Viride de Græcia potest misceri cum albo de Apulia utroque cum vino temperato, autem utro illorum cum ovo, et sic fiet album viride. Item si ponas in viridi safra-

num, erit viride croceum, ita tamen si cum vino safranum fuerit distemperatum adde et si vis album. Eodem modo de viridi terrestri excepto quod molitur cum aqua, et postea ponitur in ea clarea. In vermiculo si misceas album fiet carminum. Si misceas azur Romanum erit brunum. Album de Apulia potest misceri cum azuro solo, et iterum cum azuro et brisillo, et iterum cum azuro Romano, necnon et potest misceri cum viridi terrestri. Album de ossibus cum auripigmento potest misceri, quæ mixtura de alio fieri non potest, quod utique album tantum pictoribus est necessarium. Auripigmentum cum magno labore trititur, et idcirco, more piperis, terendum est in mortario, vel, si illud non habes, involutum in corio, deinde in marmore cum aqua sicut cæteri colores. In cujus temperamento accipe duæ partes ipsius, et tertiam de vitello ovi crudi, et pulveris ossis combusti plus, insimul commixti, et simul misce; omnes enim colores moluntur cum aqua, qua exhausta et diligenter ejecta, ponitur in eis clarea, præter in viridi de Græcia. Ocrum molitur cum aqua, sed non est necesse nisi pictoribus murorum, et in opere litterarum aurearum. Safranum potest distemperari cum clarea ovi, vel cum vino, et fit rufus color, sic ut brisillo misceri possit. Colores in pergameno clari et spissi hi sunt, Vermiculum. Auripigmentum, Viride Græcum, Sanguis draconis, Gravetum. Indicum, Carminum, Crocus, Folium, Brunum, Minium, Album, Nigrum, optimum ex carbonibus vitis cum ovo sicut alii colores.

des deux avec du blanc d'œuf, et ainsi on fera du blanc vert ; de même, si vous mettez du safran dans le vert, ce sera un vert jaune, pourvu toutefois que le safran ait été détrempé dans du vin ; ajoutez du blanc si vous voulez. Il en est de même du vert de terre, excepté qu'on doit le moudre avec de l'eau ; on y met ensuite du clair de blanc d'œuf. Si vous mêlez du blanc dans le vermillon il deviendra couleur de carmin. Si vous y mêlez de l'azur romain, il sera brun. Le blanc d'Apulie peut être mélangé avec l'azur pur, et aussi avec l'azur et le brésil, de même encore avec l'azur romain, enfin avec la terre verte. Le blanc d'os peut être mélangé avec l'orpiment, lequel mélange ne peut se faire avec une autre couleur : ce blanc est tout à fait indispensable aux peintres. L'orpiment se broie avec beaucoup de peine ; et c'est pourquoi on le pile dans un mortier, comme on fait pour le poivre, ou bien si vous n'avez pas de mortier, vous l'enveloppez dans un morceau de cuir, et vous le broyez sur le marbre, avec de l'eau, comme les autres couleurs. Pour en faire le mélange, prenez-en deux parties et une troisième de jaune d'œuf non cuit, une plus grande quantité de poudre d'os calcinés, et mêlez le tout ensemble ; toutes les couleurs doivent se moudre avec de l'eau, laquelle étant épuisée et soigneusement jetée, on y met du blanc d'œuf, excepté dans le vert de Grèce. L'ocre se moud avec de l'eau, mais il n'est utile qu'à ceux qui peignent les murs, et dans le travail des lettres dorées. Le safran peut être détrempé avec du blanc d'œuf, ou avec du vin ; il donne une couleur rouge, si on le mélange avec le brésil. Les couleurs claires et épaisses sur parchemin sont les suivantes : vermillon, orpiment, vert grec, sang-de-dragon, *gravetum*, indigo, carmin, safran, *folium*, brun, minium, blanc, noir : le meilleur noir s'obtient avec des charbons de sarments de vigne, que l'on mélange avec du blanc d'œuf, comme les autres couleurs

De mixtura colorum (1).

Azurium incides de nigro, maptizabis auripigmento. Item misce cum albo plumbo, incides de azur, maptizabis de albo plumbo. Vermiculum incides de bruno, maptiza auripigmento. Item misce vermiculum cum albo plumbo, et fac colorem quod dicitur rosa, incides de vermiculo, maptiza de albo plumbo. Auripigmentum incides de vermiculo, et illi maptizabatura non est, quod deturpat alios colores. Tamen si vis facere clarum videre, auripigmentum misce cum indico, incide de nigro, maptiza auripigmento. Sanguis draconis incides nigro, maptiza albo plumbo. Item misce sanguis draconis cum auripigmento, incides de nigro, maptiza de albo plumbo. Viride incides de nigro, maptiza de apulia. Item misce viride cum albo, incides de viridi maptiza albo plumbo. Item misce gravetum cum albo plumbo, incides de graveto maptiza albo plumbo. Indicum incides de azurio, maptiza de albo plumbo. Item misce indicum cum albo plumbo, incides de indico, maptiza de albo plumbo. Crocum incides de vermiculo, ma-

(1) Ab Eraclio excerpt.

Du mélange des couleurs.

Vous couperez l'azur de noir; vous peindrez avec de l'orpiment. Item, mélangez avec du blanc de plomb, coupez d'azur et peignez avec le blanc de plomb. Vous couperez le vermillon de brun, et vous peindrez avec l'orpiment. Item, mélangez le vermillon avec le blanc de plomb, et faites la couleur qu'on appelle rose ; vous couperez le vermillon et vous peindrez avec le blanc de plomb. Vous couperez le vermillon d'orpiment, mais on n'en peut pas couvrir les autres couleurs, parce que ce mélange les salit. Si cependant vous voulez faire un clair, mélangez de l'orpiment avec de l'indigo, coupez de noir, peignez avec l'orpiment. Le sang-de-dragon sera coupé de noir, vous peindrez avec le blanc de plomb. Vous couperez le vert de noir, vous peindrez avec le blanc d'Apulie. Item, mélangez le vert avec du blanc, coupez de vert, peignez avec le blanc de plomb. Item, mélangez le *gravetum* avec le blanc de plomb, coupé de *gravetum*, peignez avec le blanc de plomb. Vous couperez l'indigo d'azur, vous peindrez avec le

blanc de plomb. Item, mélangez l'indigo avec du blanc de plomb, vous couperez d'indigo, vous peindrez avec le blanc de plomb. Vous couperez le safran de vermillon, vous peindrez avec le blanc de plomb. Item, mélangez le safran avec le blanc de plomb, coupez de safran, peignez avec le blanc de plomb. Item, mélangez le *folium* avec le blanc de plomb. Coupez le *folium* de noir, peignez avec le blanc de plomb.

ptiza de albo plumbo. Item misce crocum cum albo plumbo, incides de croco, maptiza de albo plumbo. Folium incides de nigro, maptiza de albo plumbo. Item misce folium cum albo plumbo.

Manière de faire des lettres d'or, d'argent, de cuivre, de bronze ou de fer.

Prenez une lime et le métal que vous choisirez, et limez-le en poudre. Prenez ensuite de la gomme de prunier, et mettez-la dans du vinaigre, laissez-la un jour et une nuit; puis retirez-la, et mettez-la dans de l'eau claire un peu tiède, et laissez-la un jour et une nuit. Après cela prenez de la gomme et de la limaille, que vous moudrez fortement sur une pierre; détrempez avec l'eau dans laquelle la poudre a été détrempée, assez pour que vous puissiez écrire. Si vous n'avez pas de gomme, prenez de la gomme ammoniaque, et détrempez avec de l'eau chaude, dans laquelle vous laisserez l'ammoniaque la moitié d'un jour. Ensuite détrempez les deux substances comme il a été dit, et faites les lettres que vous voudrez. Lorsque les lettres seront sèches, vous les polirez légèrement avec une dent de loup ou de chien, et de la même manière avec une pierre polie ou un diamant.

Si vis facere litteras aureas vel argenteas vel cupreas vel æreas aut ferreas.

Accipe limam et metallum illud et limando fac pulverem. Postea accipe gummam prunariam et pones eam in aceto, dimitte per diem et noctem, et postea extrahe foras et mitte eam in aquam claram aliquantulum tepidam et ibi dimitte per diem et noctem. Postea accipe gummam et limaturam et mole super petram fortiter, et distempera cum aqua, in qua distemperatus est pulvis ille, tantum ut bene possis scribere. Si non habes gummam accipe moniacam et distempera cum aqua calida, in qua moniacam dimittes per medium diem. Postea distempera, ut dictum est utrinque, et fac litteras quas volueris. Quas utique siccatas polies leviter cum dente lupi vel canis, et hujusmodi aut cum lapide polito, vel adamantino.

Pour faire de bon vermillon.

Prenez une fiole de verre et enduisez-la par dehors de lut ou de terre argileuse et mettez dedans deux parties de soufre blanc ou jaune et une de vif-argent: posez la fiole entre deux pierres et allumez un feu très-doux. Couvrez l'ouverture de la bouteille avec une petite tuile ou une pierre, et lorsque vous verrez une fumée rouge comme le vermillon, retirez du feu, et vous aurez de bon vermillon.

Si vis facere vermiculum bonum.

Accipe ampullam vitream et lini eam de foris de luto, vel argillosa terra, et pone in eam dua pondera sulfuris albi, vel crocei coloris, et unum pondus argenti vivi et pone super duas petras et tunc appone ignem lentissimum. Tamen cooperias operculos ampullæ de parva tegula vel petra et quandiu videris fumum rubeum quasi vermiculum, sic tolle ab igne, et habebis vermiculum bonum.

Pour faire de l'azur excellent.

Prenez un vase de terre neuf, et mettez-y de petites lames d'argent très-pur, autant que vous voudrez, et placez ce vase dans la vendange qui sort du pressoir ou de la cuve. Couvrez le vase avec des couches de cette même vendange, et gardez soigneusement pendant quinze jours; alors vous ouvrirez le vase, et raclez dans un vase très-propre tout ce qui se trouve sur les lames d'argent. Si vous en voulez davantage, renouvelez la même opération.

Si vis facere azurium optimum.

Accipe ollam novam et mitte in ea laminas purissimi argenti quantas volueris, et pone illam ollam in vindemiam quæ est projecta de torculari sive de tina, et cooperi ollam cum laminis de ipsa vindemia et serva diligenter usque ad xv dies, et sic aperies ollam illam, et siccata quod est in laminis rade in mundissimo vase. Quod si amplius volueris fac iterum similiter.

Pour faire un autre azur.

Prenez un petit vase de cuivre très-pur et remplissez-le de très-fort vinaigre; fermez-en exactement l'ouverture, de peur qu'il en sorte de l'humidité ou de la vapeur; vous emploierez à cela, si c'est nécessaire, de la terre argileuse ou de la pâte. Placez ce vase dans quelque lieu chaud ou en terre, ou dans du foin sortant de l'étable, et laissez-le pendant un mois. Ouvrez alors le vase et laissez sécher au soleil ce que vous y aurez trouvé.

Si vis alium azurium facere.

Accipe ampullam de purissimo cupro et imple fortissimo aceto, et cooperi diligenter os ejus, ne aliquid humoris vel vaporis possit exire, addens et si necesse est ad hoc tenacem terram vel pastam; et ipsam ampullam ita clausam pone in aliquo calido loco aut in terram, aut in fenum projectum de stabulo, et sic dimitte per unum mensem, et tunc aperi illam ampullam, et quod inveneris in ea dimitte ad solem siccare.

FIN DES ADDITIONS.

FINIS ADDENDORUM.

NOTES DU LIVRE TROISIÈME.

CHAP. XVIII et XIX.

Le lecteur aura probablement remarqué le procédé employé pour obtenir du carbone durant l'opération de la trempe du fer ou de l'acier, en brûlant des os de bœuf, ou du cuir avec de la graisse. L'art de tremper le fer et l'acier paraît avoir été connu dès la plus haute antiquité, comme on peut le conjecturer d'après ce passage du livre des Proverbes : *Le fer aiguise le fer* (XXVII, 17).

CHAP. XXIII.

Les expressions *l'or ou l'argent très-pur*, *l'or le plus pur*, qu'on lit dans l'Ecriture, nous font penser que dès les temps les plus reculés on connaissait des procédés pour le fondre et le purifier. (*Proverb.* XXV, 4; XXVII, 21.)

Les anciens savaient que l'or et l'argent se trouvent rarement dans un état de pureté. Le χρυσὸς ἄπυρος des Grecs était *l'or d'Arabie* du 47e chapitre de Théophile. (Diodore de Sicile, II, 161.) L'or purifié par le procédé de la coupellation était appelé ὄβρυζον, *aurum obryzum*, ou *ad obrussam*, selon Pline. Les anciens avaient encore la coutume de purifier l'or et l'argent par l'emploi du plomb. « On ajoute, dit Pline, une quantité de plomb en rapport avec celle de l'argent. »(III, pag. 183.)

CHAP. XXIV.

Marca, Nummus.

Le marc contenait huit onces : *Octo unciæ faciunt marcam.* (Skenœus, *de Ponderibus et mensuris.*)

Le *nummus* a varié. Il y avait des écus de cuivre, d'argent et d'or. En poids, l'écu ou nummus était la quatrième partie du denier d'argent; quelquefois c'était la drachme ou la huitième partie de l'once romaine.

CHAP. XXVI.

Dexter, signans.

Le *Guide de la Peinture* du Mont-Athos, traduit du grec par M. P. Durand et publié par M. Didron, décrit la manière de représenter cet emblème, que l'on retrouve si fréquemment dans les décorations des églises grecques et latines. La manière de donner la bénédiction était différente dans les deux Eglises. (Voyez ce qui a été dit à ce sujet dans le *Dictionnaire d'Archéologie sacrée.*)

Voici comment s'exprime à ce sujet le *Guide de la Peinture* sous le titre suivant : « *Comment on représente la main qui bénit.*

« Lorsque vous représentez la main qui bénit, ne joignez pas trois doigts ensemble, mais croisez le pouce avec le quatrième doigt, de manière que le second, nommé index, restant droit, et le troisième étant un peu fléchi, ils forment à eux deux le nom de Jésus (IHCOYC), IC. En effet, le second doigt, restant ouvert, indique un I (*iôta*), et le troisième forme, par sa courbure, un C (*sigma*). Le pouce se place en travers du quatrième doigt; le cinquième est aussi un peu courbé, ce qui forme l'indication du mot (XPICTOC) XC; car la réunion du pouce et du quatrième doigt forme un χ (*chi*), et le petit doigt forme, par sa courbure, un C (*sigma*). Ces deux lettres sont l'abrégé de *Christos*. Ainsi, par la divine providence du Créateur, les doigts de la main de l'homme, qu'ils soient plus ou moins longs, sont disposés de manière à pouvoir figurer le nom du Christ. »

Dans l'Eglise latine, la bénédiction se donne en étendant les trois premiers doigts de la main. D'après Guillaume Durand (*Rational. divin. offic.*, lib. V, cap. 11), cette manière de bénir est un emblème de la Trinité.

CHAP. XXVIII.

De nigello.

La beauté du calice décrit par Théophile n'échappera pas à l'attention des artistes. On remarquera la recommandation de creuser avec des burins pour placer le *niello* ou la nielle.

La cassette d'argent enrichie de nielle, trouvée à Rome dans une ruine près de la porte Esquiline, et qui est du IVe ou du Ve siècle, prouve l'antiquité de cette espèce d'ornement. Cette cassette renfermait les objets nécessaires à la toilette d'une dame romaine. Une inscription apprend qu'elle avait été donnée par Turcius Secundus à Projecta, sa femme. *Voy.* M. Visconti, *Lettera su di una antica argentaria*, etc.; Roma, 1793.

CHAP. XXIX.

« Prenez la gomme que l'on appelle parahas ou barabas. »

Dans les manuscrits du XIIIe et du XIVe siècles, les sels cristallisés sont souvent appelés des gommes. Les urates cristallisés sont appelés *bornabas* ou *barnaas* par Paracelse, qui les décrit en ces termes : *Sal petræ urinarius; urina salis petræ.*

Le barach, borak ou borax, le borate natif de soude, commença à être distingué dans les arts dès le IXe siècle par les chimistes ou alchimistes arabes.

Le manuscrit de Montpellier, cité plusieurs fois dans les notes du livre Ier, donne la composition d'une nielle où le *boraxa* entre comme fondant. La composition de cette nielle est d'argent, de cuivre, de soufre et de plomb. Ce sont les mêmes matières que Théophile a indiquées, mais dans des proportions différentes. Voici un extrait de ce manuscrit :

Lib. IV. De nigello.

« Accipe plumbum, erame, argentum similiter; confla æquales partes; ipsis in igne conflatis, cum carbone vivo misce, postea addite sulfur, quantum ut per totum sint ista metalla et misce cum carbone vivo, coque sulfur, et cum combustum fuerit, projice in aliquo loco ubi sit aqua clara, et cum boraxa distempera, et scribe in curvaturis quidquid vis.

CHAP. XXXI.

Tolle vini petram.

La lie de vin (*fæx vini*) était brûlée par les anciens, et les cendres recueillies étaient consacrées au même usage que la potasse ou la soude. *Cinis fæcis vini nitri naturam habet, easdemque vires, hoc amplius, quo pinguior sentitur.* (Pline, lib. XIV, cap. 20.) La lessive de cette cendre, dégagée de toute impureté et évaporée, produit la *pierre du vin* de notre auteur, le bitartrate de potasse, ou crème de tartre, du commerce. On l'indique ici comme devant servir de fondant, comme le borate de soude, au chap. 29. (*Voy.* les notes du livre II sur la peinture sur verre.)

CHAP. XXXII.

Le lecteur remarquera l'opération destinée à orner de nielle le calice d'argent : elle ressemble exactement au travail de la gravure en taille-douce. On dit que l'impression accidentelle, ou l'épreuve d'un instrument de paix niellé par Finiguerra, fut l'origine de la gravure sur cuivre. En examinant, au chap. 71, les procédés décrits par Théophile pour nieller le cuivre, qui menèrent à la découverte de la gravure sur cuivre, on voit que c'est presque la description de ce dernier art lui-même. Deux impressions de cette paix se trouvent à Paris, l'une à la Bibliothèque Nationale, l'autre à la bibliothèque de l'Arsenal.

CHAP. XXXV, XXXVI, XXXVII.

Le mélange de vif-argent avec la poudre d'or facilitait la dorure des émaux, après que ceux-ci avaient été travaillés et polis, procédés, dit M. l'abbé Texier, que l'on peut encore observer dans les dorures et émaux. En les soumettant à un feu modéré, le mercure se va-

porise et l'émail reste intact. Ce procédé est digne d'attention, ainsi que la préparation pour recevoir la dorure, que Théophile désigne par l'expression d'*invivare*, et consistant en bitartrate de potasse, muriate de soude et vif-argent.

CHAP. XL.

De la coloration de l'or.

Le procédé décrit ici est calculé pour produire la même action à la surface d'un or non purifié, que celui qui consiste à soumettre ce métal à l'action de l'acide muriatique affaibli. L'*atramentum* ou le sulfate de cuivre (ou de fer), ayant été privé en partie de l'acide sulfurique qu'il contient, est encore soumis à la chaleur en présence de muriate de soude et de sels uriques à la surface de l'or qui doit être purifié. Le résultat forme une certaine quantité d'acide muriatique qui, en détruisant l'alliage qui s'y peut trouver, rend l'or pur, et par conséquent colore, ou mieux décolore le métal.

CHAP. XLV.

De fistula (du chalumeau).

Le *chalumeau*, appelé encore syphon, *canna*, *calamus*, etc., était un instrument anciennement usité dans l'Eglise latine pour la communion sous l'espèce du vin, afin de faciliter l'usage du calice aux fidèles.

L'usage en fut conservé longtemps dans quelques monastères (card. Bona, *Rer. liturg.*, lib. I, cap. 25, n° 4) : à Cluny, par exemple, à Saint-Denis (De Moléon [Lebrun Desmarettes], *Voyag. lit. de Fr.*, pag. 149), pour la cérémonie de la consécration des rois de France (Cancellieri, *de Secretariis*, tom. IV, pag. 1789; *Sylloge vet. monum.*). Aujourd'hui, le pape seul en fait usage dans la célébration des cérémonies romaines.

Les Bénédictins, auteurs du *Voyage littéraire*, décrivent un chalumeau qu'ils virent dans le trésor de l'abbaye de Corbie.

Le chalumeau est inconnu aux Grecs. Ils mettent dans le calice des parcelles du pain consacré. Ils ont une petite cuiller à l'aide de laquelle les prêtres prennent une de ces parcelles trempées dans le vin eucharistique, qu'ils donnent aux fidèles. C'est seulement aux prêtres et aux clercs qui assistent à l'autel que le calice est remis. Les Grecs assurent que saint Jean Chrysostome établit l'usage de cette cuiller, mais les écrivains ecclésiastiques n'en parlent pas. Suivant une légende, l'origine en devrait être attribuée à un solitaire de l'Egypte, qui reçut ainsi l'Eucharistie de la main des anges. La cuiller est consacrée, aussi bien que le calice et la patène. Cet instrument, inconnu des Latins comme le chalumeau est inconnu des Grecs, n'est pas décrit par Théophile, qui a seulement en vue les cérémonies et les coutumes de l'Eglise d'Occident.

CHAP. XLVIII.

De auro hispanico.

Lorsqu'on aura cessé de se moquer de la *science sacrée* ou de l'alchimie et de ses expressions particulières, on s'appliquera peut-être davantage à étudier les procédés indiqués par notre auteur.

Les Egyptiens, suivant tous les auteurs, pratiquaient la science à une époque reculée, et c'est dans leurs écoles que les Grecs et les Arabes furent initiés à la science sacrée : la révélation de ces mystères était, dans un temps, punie de mort.

Théophile nous apprend que l'habileté des *gentils* ou des infidèles est remarquable; faisant allusion ainsi sans doute aux alchimistes arabes d'Espagne, qui, à une certaine époque, étaient versés dans les connaissances de l'Egypte et de la Grèce.

Le procédé que Théophile décrit en termes voilés ou symboliques ne paraît pas être autre chose que celui des acides minéraux pour purifier l'or. Laissez faire une solution d'or dans l'acide nitro-muriatique, et mettez-y du cuivre. Ce dernier sera dissous, et l'or paraîtra dans son état de pureté. Les alchimistes exprimeront cela en ces termes : *le cuivre aura été transmuté en pur or* : « Donec ipsa confectio cuprum transmordeat, et inde pondus et colorem auri suscipiat. »

Nous avons déjà vu que les anciens connaissaient l'action sur les métaux de substances combinées de manière à produire des acides minéraux dans l'art du raffinage : les alchimistes arabes ont décrit ces acides en termes non équivoques. Des nombres, des lettres, les signes du zodiaque, des animaux, des plantes et des substances inorganiques, composent le vocabulaire symbolique des alchimistes de cette époque. Le basilic, le dragon, les lions rouge et vert, sont les sulfates de cuivre et de fer; le lion jaune indique les sulfures jaunes; l'aigle noir, les sulfures noirs; le lion rouge désignait quelquefois le cinabre; la salamandre, le feu; le lait de la vache noire, le mercure; l'œuf, l'or; le dragon rouge, le cinabre, etc., etc. Malheureusement chaque alchimiste paraît avoir varié les signes symboliques en usage. (Voy. Ath. Kircheri, *Ædipus Egypt.*, Roma, 1653, vol. 2; Jamblicus, *de Vita Pythagorica*, Leid. 1570. Id. *de Mysteriis Ægyptiorum*, Leips. 1815; Ol. Borrichius, *de Cabala characterali dissert.*, Leyd., 1649. Id., *Hermetis Ægyptiorum et chemic. sapientia*, Mss. Sloane, 3640, 3751, 3772, 2459, 3506, etc.; Bibl. Nat. à Paris, Mss. 2329, 2250, etc.; *Arcanum Hermeticæ*. Hoefer, *Hist. de la chimie*.)

Le crapaud, *animal horrible et venimeux, porte une pierre précieuse sur la tête*; les crapauds, dont parle Théophile, qui couvent des œufs, sont probablement des fragments d'un sel minéral, le nitrate de potasse, un des éléments pour dissoudre l'or. Le sang d'un homme rouge, qui a été brûlé et broyé, est probablement un muriate d'ammoniaque; la *belle terre*, un muriate de soude, ou sel commun; les coqs, les sulfates de cuivre et de fer; les œufs, l'or pur; les poussins qui éclosent, et qui exigent *un pavé en pierre*, désignent l'acide sulfurique.

Geber nous dit que le sel provenant des cendres d'une taupe peut convertir le cuivre en or : *Sal totius talpæ combustæ congelat Mercurium, et Venerem convertit in Solem, et Martem in Lunam.*

CHAP. LII.

Smigma.

Ce mot vient du grec σμάω ou σμήχω, σμῆγμα, *id quo ad abstergendum et purgandum utimur.*

CHAP. LIV.

De electro.

L'*electrum* de notre auteur n'est pas l'ambre, ni un alliage d'or et d'argent, dans la proportion d'un cinquième d'argent, *omni auro inest argentum vario pondere; ubicunque quinta argenti portio est, electrum vocatur.* Les Grecs appellent cet alliage *electron*. C'est une espèce de pierrerie en verre non taillé que l'on trouve si souvent comme décoration sur les coffres, les pyxides et les crosses, depuis le X° siècle jusqu'au XIV°. L'origine de cette expression est probablement expliquée par Aldrovande. Théophile indique soigneusement les procédés pour fabriquer ces pierres : c'est le procédé de l'émail. Il existe encore une distinction entre les pierreries véritables, *lapis*, pierres opaques et rares, et l'*electrum*, pierres transparentes. Dans la décoration, on posait alternativement les pierres opaques et les pierres transparentes; mais, les premières étaient ordinairement entourées de perles.

CHAP. LXI.

Les évangélistes, représentés sous la figure d'anges ou d'animaux.

Le concile Quinisexte, tenu à Constantinople en 692, recommande aux artistes chrétiens de préférer

la réalité à l'allégorie, et de représenter le Christ en croix. Les Grecs avaient jusque-là figuré Notre-Seigneur sous diverses formes allégoriques : le Bon Pasteur, comme Orphée, adoucissant la cruauté des hommes par la suavité de ses accents; le nouveau Daniel, exposé aux lions, qu'il apaise par sa grâce; le Phénix, vainqueur des esprits de ténèbres, etc., etc. Les peintures apportées de Rome en Angleterre par Biscop paraissent avoir été de ce genre ; c'était sous le pontificat de Jean V, en 686, au rapport du Vénérable Bède. « Imagines quoque ad ornandum monasterium ecclesiamque beati Pauli nostri, de concordia Veteris et Novi Testamenti summa ratione compositas, exhibuit, verbi gratia, Isaac ligna quibus immolaretur portantem, proxima super invicem regionem pictura conjunxit. Item serpenti in eremo a Moyse exaltato, filium hominis in cruce exaltatum, comparavit. » (Vener. Beda, *Hist. abb. Wiremuth.*, lib. I.)

Les quatre fleuves du paradis, sous forme humaine, et les évangélistes sous formes d'animaux symboliques, sont un reste de l'iconographie de cette époque.

Le manuscrit du Mont-Athos nous apprend comment les Grecs, au XIIe siècle, représentaient les évangélistes. Ces représentations datent probablement du milieu du IXe siècle, lorsque l'art commença à se remettre des persécutions qu'il eut à souffrir lorsque les images furent proscrites par Léon l'Isaurien. Cette persécution dura environ cent cinquante ans.

Les quatre évangélistes. (Extrait du manuscrit du Mont-Athos.)

« Saint Matthieu, l'évangéliste, vieillard avec une grande barbe, écrivant : *Livre de la généalogie de Jésus-Christ, fils de David*, etc.

« Saint Marc, l'évangéliste. Cheveux gris, barbe arrondie, écrivant : *Commencement de l'Evangile de Jésus-Christ, Fils de Dieu, comme il est écrit*, etc.

« Saint Luc, l'évangéliste. Jeune, cheveux crépus, peu de barbe, écrivant : *Puisque plusieurs ont essayé*, etc.

« Saint Jean le Théologos, vieillard, chauve, grande barbe peu épaisse, assis dans une grotte, en extase. Il tourne la tête en arrière et vers le ciel; la main droite sur ses genoux, la gauche étendue vers saint Prochoros. Prochoros est assis devant saint Jean, qui écrit ces mots : *Au commencement était le Verbe, et le Verbe était en Dieu.* Au-devant des évangélistes, les animaux tétramorphes avec des ailes et portant l'Evangile. Ils tournent leurs regards vers les quatre évangélistes de la manière suivante : du côté de saint Matthieu, un homme; du côté de saint Marc, un lion; du côté de saint Luc, un bœuf; du côté de saint Jean, un aigle. — Interprétation : Ce qui est semblable à un homme signifie l'incarnation; ce qui est semblable à un lion caractérise la force et la royauté; ce qui est semblable à un bœuf indique le sacerdoce et le sacrifice; ce qui est semblable à un aigle indique l'inspiration du Saint-Esprit. Il faut savoir aussi que saint Matthieu, saint Marc, saint Luc, sont représentés dans des maisons, lorsqu'ils écrivent, mais que saint Jean est représenté dans une grotte avec Prochoros. »

CHAP. LXI.

Théophile dit, dans ce chapitre, qu'il faut représenter les apôtres avec un prophète correspondant, le témoignage qu'ils ont rendu à la vérité étant mis en rapport.

M. Didron, cité par M. R. Hendrie, émet au sujet de l'iconographie grecque, comparée à l'iconographie latine, une idée entièrement fausse, aussi bien sous le rapport historique que sous le rapport théologique. Il prétend que l'Eglise, en général, *sous l'influence judaïque*, invoquait comme saints les principaux personnages de la Bible, saint Adam, saint Abraham, saint Moïse, saint Samuel, saint Daniel, saint Elie, saint Jérémie, etc., et que cette coutume se conserva dans l'Eglise orientale, tandis que l'Eglise occidentale ou latine, après le schisme des Grecs, *dédaignant l'Ancien Testament*, laissa décroître la vénération et le culte qu'on rendait aux patriarches et aux prophètes. Ce fait aurait eu lieu principalement au XIe siècle dans l'Eglise latine, qui aurait tenu à se distinguer de l'Eglise schismatique grecque.

Les faits démentent entièrement cette théorie. M. R. Hendrie, imbu des idées anglicanes, fait la remarque que les choses ne se sont pas passées en Angleterre comme dans les autres contrées du continent, et qu'on y voit des signes non équivoques de vénération pour les saints de l'Ancien Testament : il attribue cela à des influences byzantines. Nous pouvons assurer à M. Hendrie que l'Angleterre ne fait pas exception, et que l'iconographie, dans les autres régions soumises à l'Eglise romaine, comme l'était alors la Grande-Bretagne, présente de nombreuses marques de respect pour les saints de l'Ancien Testament, après le schisme des Grecs, et même longtemps après que ce schisme déplorable fut consommé.

CHAP. LXIII.

Calamine.

La calamine ou *cadmia* des anciens, que Pline nous dit avoir été usitée dans la fabrication de l'airain, *lapis, ex quo fit æs, cadmia vocatur*, est le minerai grossier de zinc. Dioscoride nous apprend que le *cadmia* est produit pendant la calcination de l'airain, et qu'il s'attache de lui-même aux parois du fourneau. (Pline, *Hist. nat.*, lib. XXXIV, cap. 10; Dioscor., *Mat. med.*, lib. V, cap. 84.)

La différence entre l'airain, *æs*, et l'auricalque, *aurichalcum*, nous est indiquée par Théophile. L'airain, *æs*, est un alliage de calamine et de cuivre non purifié; tandis que l'auricalque est fait avec du cuivre très-pur, afin de pouvoir être doré.

Le métal de cloche est un alliage d'un cinquième d'étain avec du cuivre fondu (chap. 63).

CHAP. LXXII.

Interrasile opus.

Les critiques ont varié dans l'interprétation de ce mot. *Quod nunc scripturis, nunc planitie variatur; hoc, et non aliud, opus, interrasile dicas* (Alex.), ce qui indique un travail où l'on remarque des parties gravées et des parties unies. On a désigné cela sous le nom d'*anaglypha scriptura.* Muratori croit que cette expression convient seulement au genre de gravure à la manière des sceaux. *Quo nomine opinor non omnem cælaturam designari, sed eam tantum quæ incidendo figuras efformabat, ut est in sigillis* (tom. II, pag. 360). En désignant ce travail comme propre aux Arabes, Théophile a porté M. Eméric David et M. de l'Escalopier à rendre le mot *interrasilis* par *damasquinure*, c'est-à-dire, les incrustations d'or et d'argent que l'on voit sur les sabres, les pistolets, les cuirasses, etc., de l'Orient. Nous possédons heureusement un chapitre dans le manuscrit qui est publié dans la présente édition, où ce dernier art est soigneusement détaillé. L'art de la damasquinure est décrit dans un chapitre jusqu'à présent ignoré, le chapitre 90.

CHAP. LXXXI.

De organis.

On a vu que le manuscrit de Théophile provenant de la bibliothèque Harléienne a enrichi l'archéologie de trois chapitres sur la construction des orgues, qui du temps de notre auteur paraît avoir été fort simple.

David, dans le psaume CL, parle de l'*organum*. Mais l'orgue proprement dit ne paraît pas avoir été connu dans l'Europe occidentale avant l'année 757, lorsque l'empereur Constantin Copronyme en envoya un, comme présent, au roi Pépin le Bref.

Dans un manuscrit saxon (Cotton, *Tiberius*, B, 6, pag. 18) est un dessin du BUMBULUM *cum fistula ærea*. Ce *bumbulum* paraît avoir été un orgue, dont les tuyaux étaient en cuivre.

Dans une notice sur l'église de Sainte-Croix, à Binstead, île de Wight, par M. Withers, église de construction romane, on voit un creux dans la muraille au nord du chœur, dont la destination était demeurée inconnue; une disposition semblable se remarque dans plusieurs autres églises normandes primitives. L'explication de cette disposition se trouve probablement dans ce passage de Théophile au chapitre 83 : *Si volueris organa ultra maceriam muri stabilire, ita ut infra monasterium nihil appareat*, etc. C'étaient sans doute des arrangements pour y placer l'orgue et le siége de l'organiste.

CHAP. LXXXV.

En complétant les renseignements qu'il donne sur la confection du mobilier ecclésiastique, Théophile ne devait pas omettre la fonte des cloches : il nous en a donné une description détaillée. Le métal des cloches est composé de quatre parties de cuivre et d'une partie d'étain. On fait quatre ouvertures près des oreilles, *ut melius tinniat*. Cette précaution est souvent négligée de nos jours.

CHAP. LXXXV *bis* et LXXXVI.

De cymbalis musicis.

La traduction de ces deux chapitres offre des difficultés qui résultent du texte même du manuscrit. On a suivi fidèlement le texte lui-même.

Cet instrument des Hébreux et des anciens Grecs, destiné à marquer la joie, fut introduit dans les cérémonies de l'Eglise byzantine. Dans le principe, on s'en servait aux fêtes de Cybèle, qui passait pour l'avoir inventé. David, dans le CL^e psaume, parle des *cymbales de louange*.

On cessa de se servir de cymbales dans les églises après l'introduction de l'orgue. On trouve néanmoins dans des anciens accompagnements la trace de cet instrument, une partie étant divisée en *grande* et *seconde cymbale*.

L'alliage des cymbales de Théophile est d'environ de cinq ou six parties d'étain sur une de cuivre pur.

CHAP. LXXXIX.

De ferro.

Ce chapitre curieux sur le fer nous fait connaître les procédés de la décoration du fer par l'or et l'argent par une opération connue pour être originaire de Damas. Ce procédé, ainsi que celui de l'*opus interrasile*, est le travail *qui distingue l'Arabie*, et que Théophile promet de faire connaître dans l'introduction au livre I^er.

CHAP. XCI.

De la sculpture de l'ivoire.

La sculpture de l'ivoire était un des arts cultivés en Italie au temps de Théophile, comme il le dit dans l'introduction au livre I^er.

Le *huso* est l'esturgeon. M. de l'Escalopier remarque que cette expression d'étymologie allemande indique la véritable origine de notre auteur.

Les anciens avaient un procédé pour ramollir et mouler l'ivoire par son immersion dans différentes solutions de sels. Eraclius a un chapitre sur ce sujet, intitulé : « Si vous voulez ramollir et orner l'ivoire. » Prenez du sulfate de potasse (*glumen rotundum*), du sel fossile (*sel gemme, muriate de soude*), et du vitriol (*calchantum, sulfate de cuivre*) ; ces substances sont mises avec du vinaigre très-fort dans un mortier de bronze. On place l'ivoire dans ce mélange pendant trois jours et trois nuits. Cela fait, vous pourrez creuser une pièce de bois, comme il vous plaira. L'ivoire étant mis dans ce creux, vous pourrez le mouler comme vous voudrez.

Dans les manuscrits Sloane, 416, pag. 40, se trouve une recette semblable, avec cette note ajoutée, que ces substances doivent être distillées en parties égales (*per alembicum*) : cette opération pouvait produire de l'acide muriatique, avec de l'eau. Le manuscrit ajoute que « *après avoir été infusé la moitié d'un jour dans cette eau, l'ivoire est rendu si mou, qu'on peut le tailler comme de la cire; lorsque vous avez achevé de le tailler, remettez-le dans du vinaigre blanc, et il devient solide.* »

CHAP. XCIII.

Rubrica.

La *rubrica*, ou *rubea radix*, est l'ἐρυθρόδανον des Grecs ou la garance.

Dans ce chapitre, il est question de l'huile de noix, comme usitée dans les arts pour préserver les ornements d'ivoire.

CHAP. XCIV.

Crystallum.

Le cristal était une pierre produite par l'action prolongée du froid sur l'eau, selon l'opinion de Pline, suivie par notre auteur. *Contraria huic causa crystallinum facit, gelu vehementiore concreto. Non aliubi certe reperitur, quam ubi maxime hybernæ nives rigent, glaciemque esse certum est, unde et nomen Græci dedere.* Platon dit que l'eau condensée se transforme à la fin en pierres et en terre ; Thalès, avant lui, enseignait que « l'eau est le principe, ou l'origine de toute matière. »

Le mot *tentura* est aussi d'origine allemande. Il montre que Théophile était originaire d'Allemagne, ou qu'il écrivait pour l'usage des habitants de ce pays.

Ismarix lapis a été traduit par émeri, comme le σμύρις λίθος de Dioscoride et d'Hésychius, anciennement connu pour couper et polir les pierreries.

CHAP. XCVII.

Le pastel.

Avant l'introduction de l'indigo, on se servait de fleurs, comme le bluet et le pavot blanc, pour se procurer une couleur bleue végétale. Au XV^e et au XVI^e siècles, on appelait quelquefois *indigo* ou *endico*, une couleur bleue obtenue du pastel, à cause de sa ressemblance avec le véritable indigo.

CHAP. XCVIII.

De lacca.

La laque des Grecs était faite, d'après Eraclius et notre auteur, en pratiquant une incision au lierre, lorsque la séve était en circulation, et en faisant bouillir avec de l'urine le suc qui en sortait.

La couleur *phœnix*, ou *phœnicia*, ou *phœnicon*, est une couleur rouge ou rose, faite probablement avec une coquille, ou plutôt le mollusque qui l'habite; c'est ce qu'on appelle encore le *rouge de Tyr*. La laque a remplacé cette couleur.

CHAP. CVI.

Candidum sulphur.

Les trois espèces de soufre, blanc, noir et jaune, ne sont autres que le soufre ordinaire à trois états différents de pureté. (Théoph. lib. I, cap. 36.)

Le *pompholix* des anciens qui était produit par la calcination du bronze ou de la calamine, paraît avoir été le soufre blanc des Byzantins et des Arabes. Ces deux substances contiennent généralement de l'arsenic, dont la volatilisation, ainsi que celle du zinc, pouvait produire un mélange d'oxydes d'arsenic et de zinc. La matière déposée dans un endroit inférieur, d'une couleur plus épaisse et moins pure, était une combinaison de zinc avec d'autres substances, suivant la nature du minerai de calamine employé : on l'appelait *spodium*. (Pline, lib. XXXIV, cap. 13.)

Geber dit que « l'arsenic est composé d'une matière fine, et qu'il est de la nature du soufre; il est fixé

par les métaux, comme le soufre, et comme celui-ci on l'obtient par la calcination de ces métaux. » (N'est-ce pas là le soufre blanc des Grecs?) « Par conséquent, ajoute-t-il, on ne peut pas le classer autrement qu'une espèce de soufre. » (Geber. Op. c. 29.)

Albert le Grand, dont les écrits sont en général un résumé des alchimistes grecs et arabes, dit que le bronze laisse échapper de l'arsenic : *Æs exspirabit arsenicum*. (Albertus Magnus, *de Rebus metallicis*.)

Le θεῖον λευκόν, *le soufre blanc*, était celui qui était produit par le bronze blanc. Olympiodore dit que l'arsenic donne une couleur blanche au cuivre, et il ajoute que c'est *une espèce de soufre*, qui est volatilisée par l'action du feu. (Ms. 2250. Biblioth. Nation.)

Richard Anglais (*Richardus Anglicus*), qui paraît avoir été contemporain de Roger Bacon, dit que *le soufre blanc coagule le vif-argent*; il ajoute que *dans l'argent il n'y a pas de soufre, mais du soufre blanc*. (L'édition de Geber imprimée à Nuremberg, en 1545, contient un *Traité* de Richard Anglais sur l'alchimie. *Voy.* chap. 12 de ce *Traité*.)

Un mélange impur d'oxyde d'arsenic avec du zinc ou de l'étain peut, mêlé avec du verre blanc, produire un fondant opaque, propre à peindre sur la poterie.

De mixtura colorum.

L'expression *maptizabis* est de la basse latinité et vient de *mappa*, qui signifie un dessin, ou une peinture.

FIN DES NOTES SUR THÉOPHILE.

(*Voy.*, à la fin du volume, le sommaire des matières contenues dans l'*Essai sur divers arts*, par Théophile.)

LA TIARE PAPALE. (*Voy.* au Dictionnaire l'article Tiare.)

On sait que le chef suprême de l'Eglise catholique porte sur la tête, comme signe de son éminente dignité, une triple couronne, que les Italiens nomment *triregno* et qu'en France on appelle ordinairement Tiare. Ce dernier terme appartient à la langue grecque (τιάρα) et n'est dans sa formation qu'un mot emprunté à la langue des Perses, qui nommaient ainsi une sorte de bonnet en forme de cône. La langue latine a adopté ce terme sans l'altérer et ne l'applique pas exclusivement à l'insigne pontifical, comme on peut s'en convaincre dans divers auteurs.

L'Ancien Testament donne le nom de Tiare à la coiffure liturgique du grand prêtre : *Pones tiaram in capite ejus et laminam sanctam super tiaram*. (Exod. XXIX, 5.) Josèphe nous en a laissé la description dans son livre des *Antiquités :* « La tiare consistait en un bonnet sur lequel en était enté un autre de couleur d'hyacinthe. Celui-ci était entouré d'une triple couronne sur laquelle on voyait de petits calices d'or semblables à ceux que produit la plante connue sous le nom de jusquiame. »

Les écrivains ecclésiastiques du moyen âge, et surtout Guillaume Durand, n'emploient pas le nom de *tiara* pour désigner la couronne papale. Ce dernier parle seulement du règne (*regnum*) dont le chef de l'Eglise est coiffé en certaines cérémonies. Il dit que le pape porte le *regnum*, en signe de l'empire, *in signum imperii*, mais qu'en qualité de pontife il use de la mitre, *in signum pontificis*. En effet, lorsque le pape officie, il ne prend jamais la tiare pendant tout le saint sacrifice, mais seulement quand, après la messe célébrée à l'autel papal, il monte à la *Loggia* pour donner la bénédiction, ou bien dans le pompeux cérémonial de l'exaltation et en quelques autres circonstances assez rares.

Mais ici nous nous proposons surtout de considérer la tiare sous le point de vue historique, en ce qui touche son origine liturgique et les diverses phases de sa forme.

Nous disons d'abord que cet insigne pontifical a été complétement inconnu des papes pendant les six premiers siècles de l'Eglise, et nous ne prétendons rien apprendre, sous ce rapport, à quiconque n'est pas étranger à l'histoire de la religion. Cette fille du ciel fut, pendant les premiers siècles, semblable à ce petit grain de sénevé qui n'offre dans ses commencements qu'une plante faible et délicate. Les écrivains qui nous parlent si haut de progrès ne disconviendront pas que la plante sortie du gland au bout d'une ou de deux années, ne peut avoir la hauteur et l'ampleur du chêne séculaire. A les entendre pourtant, il semblerait qu'après bientôt dix-neuf siècles, l'Eglise devrait être ce qu'elle fut il y a quinze ou seize cents ans... Singulier progrès !

I. Quel est le premier pape qui ait usé de la tiare? C'est ce que nous allons examiner. Il faut pour cela remonter à l'origine de la souveraineté temporelle des pontifes romains, car ces deux choses sont étroitement unies.

Le pape Constantin fut sans nul doute investi de l'autorité temporelle sur Rome, et sur un territoire considérable que le roi Aripert (mal nommé Ansprand) concéda, en 705, à la chaire de Saint-Pierre, et dont Luitprand, fils et successeur d'Aripert, confirma la donation au pape Grégoire II, successeur de Constantin. C'est ce qu'on nomme les Alpes Cottiennes, dont le territoire appartient aujourd'hui au Piémont. Anastase dit formellement que Grégoire II exerça à Rome l'autorité temporelle en y faisant construire des remparts en brique. La tiare à une seule couronne devint, à cette époque, l'ornement de tête des papes. Cette tiare est appelée par les anciens écrivains *camelaucum* ou *camelaugum*. Le *camelaucum* était, selon Du Fresne, dans son *glossarium* de basse latinité, un bonnet rond de pourpre ceint d'une bandelette à sa partie la plus rapprochée du front. Altaserra, dans ses notes sur Anastase le Bibliothécaire, dit que le *camelaucum* était un ornement de tête dont usaient les rois. Il fait dériver ce mot du grec : Καμηλαύκιον, qui signifie chapeau. C'est avec le *camelaucum* que le pape Grégoire II alla à Constantinople visiter l'empereur Justinien II. Un diplôme impérial ordonnait à tous les

officiers de rendre au pape les mêmes honneurs qu'à l'empereur lui-même. On voit donc qu'à cette époque reculée le pontife romain était traité à l'égal des plus grands souverains, et cette observation ne doit pas être négligée dans nos temps présents. L'empereur, la couronne en tête, se prosterna devant le pape et lui baisa les pieds. Ce dernier acte de respect n'est donc pas si nouveau que l'ont prétendu certains grands penseurs et plusieurs écrivains ignares.

Nous savons que certains auteurs ont avancé que le pape saint Sylvestre fut investi de la souveraineté temporelle et de la couronne qui en est le symbole par le grand Constantin. Ils font valoir une donation signée par cet empereur, mais cette pièce est considérée comme apocryphe par les meilleurs critiques, surtout par Noël Alexandre, quoiqu'elle soit considérée comme authentique par plusieurs saints personnages. L'auteur romain Marangoni, qui écrivit par ordre de Benoît XIV, n'accepte pas cette pièce évidemment supposée.

On a voulu encore que l'origine de la tiare remonte au pape Hormisdas, qui l'aurait reçue du premier roi de France chrétien, le grand Clovis. Or Baronius dit que Clovis, selon le conseil de saint Remi, fit hommage d'un diadème d'or pour être déposé sur les corps des saints apôtres, comme témoignage de son dévouement désormais inaltérable à la foi catholique. Cela ne prouve pas du tout que le pape Hormisdas dût se couronner lui-même de ce diadème; l'origine de la tiare ne saurait être là. Il faut la reconnaître dans les actes qui confèrent au souverain pontife le pouvoir temporel sur Rome et sur ce qu'on nomme aujourd'hui les Etats pontificaux. C'est donc à dater du pape Constantin, élu en 708, que la tiare papale est l'insigne du suprême pontificat.

On comprend bien que ce n'est pas ici le lieu de nous engager dans une discussion politico-sacrée sur le pouvoir temporel des successeurs de saint Pierre. Il nous suffit d'y voir avec Bossuet, et surtout avec Fleury (qu'on n'accusera point de partialité envers la cour romaine) un trait manifeste de la Providence. Je ne parle pas des esprits éminents qui ont fait éloquemment ressortir non-seulement l'opportunité, mais encore la nécessité de cette haute indépendance des papes, pour l'exercice de leur puissance spirituelle. Quelques esprits, séduits par d'hypocrites protestations de l'impiété, ont cru, d'autre part, avec une admirable naïveté, que les papes, réduits à la seule autorité religieuse, exerceraient celle-ci avec plus de fruit s'ils abdiquaient la suprématie temporelle. Opinion non moins attentatoire à l'ordre si visiblement établi par la sagesse divine que trop niaisement acceptée par une généreuse facilité à se laisser duper par de perfides caméléons. Les ennemis du pouvoir temporel des papes furent toujours *in petto*, malgré les belles protestations de respect dont ils se font un masque, les ennemis du catholicisme. J'aime infiniment mieux avoir affaire aux adversaires déclarés de la papauté portant la tiare et la mitre: ceux-là disent au moins, avec leur brutale franchise, ce qu'ils veulent. « Il ne faut pas demander comment les papes sont parvenus à la souveraineté des pays qui les environnaient: il faut demander comment il était possible qu'ils n'y parvinssent pas au milieu de telles circonstances, malgré la distance des chefs de l'Eglise aux chefs des Etats, du spirituel au temporel, du ciel à la terre. On dira peut-être qu'à présent il n'en est pas de même; ce n'est pas la première fois que les opérations d'habileté et de sagesse pour *établir*, ne sont pas les mêmes que celles qui sont nécessaires pour *conserver*. » (Artaud de Montor, *Vie du pape Constantin*.)

Nous revenons à notre sujet. Ces tiares antiques dont quelques-unes sont conservées à Rome, et dont nous voyons la forme dans plusieurs images peintes ou sculptées, étaient plus ou moins élevées, mais toujours terminées en pointe. Quelquefois ce sommet est dénué de tout ornement. On voit de ces tiares qui se terminent par une croix inscrite dans un cercle, ou bien par un globe couronné d'une croix. La partie inférieure est ornée d'un diadème dont la forme est très-variable. La tiare papale jusqu'au XIV[e] siècle est un simple *regnum*, à un seul diadème.

II. A quelle époque précise voyons-nous apparaître la tiare à double couronne, ou pour parler clairement, à quel pape faut-il attribuer l'addition d'un second diadème? Ici les opinions sont partagées. Communément on croit que cette addition est due à Boniface VIII, qui mourut en 1303. Marangoni n'est pas de cet avis, et il cherche à le prouver par plusieurs graves raisons. La plus concluante de toutes est que Benoît XI, successeur de Boniface VIII, est représenté dans les monuments avec une tiare à simple couronne, et si Boniface VIII eût adopté le double diadème, son successeur en serait orné. Il n'est pas rare pourtant de trouver consigné dans plusieurs ouvrages le fait de l'inauguration de la tiare à double couronne par le pape Boniface VIII. J'ai donné moi-même cette origine dans mon *Rational liturgique* publié en 1844. Je ne connaissais point alors l'ouvrage de Marangoni.

Selon cet écrivain, il faudrait attribuer au pape Jean XXII (Jacques d'Euse, né à Cahors) l'inauguration de la tiare à deux couronnes. On sait que ce pontife, élu en 1316, mourut en 1334. Il en est qui croient pourtant que ce pape se contenta d'imiter en cela son prédécesseur Clément V, français comme lui. Ces pontifes siégeaient à Avignon. Ne pourrait-on pas penser que par cette double couronne Clément V ou Jean XXII ont voulu symboliser la double possession de Rome et d'Avignon? Il est possible que cette idée soit exprimée quelque part, mais je la donne en ce moment telle qu'elle se présente à mon esprit, et je me plais à la considérer comme assez bien fondée. Quoi qu'il en soit, ce serait un pape français qui

aurait enrichi la tiare papale d'un second diadème. Toujours est-il que le tombeau de Jean XXII dans la cathédrale d'Avignon porte l'effigie de ce pape ornée d'une tiare à double diadème, selon ce qu'en dit Macri. Ce monument existe-t-il encore à Avignon? C'est une question à laquelle nous ne pouvons répondre, quoique nous ayons vu cette métropole, il y a déjà plusieurs années. La statue de Benoît XII, successeur de Jean XXII, érigée au Vatican, représente ce pape avec une tiare à double couronne.

III. Nous arrivons enfin au *Triregno* ou tiare à triple diadème. L'opinion commune attribue l'addition d'une troisième couronne à un pape français encore, Urbain V. Ce grand pontife gouverna l'Eglise depuis l'an 1362 jusqu'à l'an 1370. Il est en effet représenté avec le *triregno*, dans la collection des effigies des papes reproduites d'après les peintures originales de la basilique de Saint-Paul. Pourtant la statue de marbre qui représente Urbain VI, successeur de Clément XI, lequel avait succédé à Urbain V, ne figure la tiare qu'avec une seule couronne. La raison plus haut mentionnée de Marangoni reçoit ici un échec. Mais on ne peut rien objecter contre des faits positifs. Il est toutefois certain qu'à partir du pape Urbain V jusqu'à nos temps présents, la tiare à triple couronne orne le front de tous les souverains pontifes.

On peut donc ainsi résumer la chronologie de la tiare (s'il est permis d'employer ce terme) comme il suit :

1° De saint Pierre à l'an 765, point de tiare.

2° De cette année à l'an 1316, tiare à une couronne.

3° De 1316 à 1362, tiare à deux couronnes.

4° De cette dernière année à nos jours, tiare à triple couronne.

Les artistes peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, pourraient donc, s'ils daignaient lire ces simples explorations dans le champ de l'antiquité ecclésiastique, se préserver des anachronismes qu'ils commettent trop fréquemment. Ils ne couvriraient pas le chef de saint Léon le Grand, de saint Grégoire le Grand, et à plus forte raison d'un saint Damase ni d'un saint Victor I, d'une tiare quelconque. En ce genre, ils sont d'une générosité telle qu'ils ne manquent jamais d'orner la tête de tous les papes jusqu'au XIV^e siècle, d'une tiare à triple diadème. J'ai vu dans certaines églises saint Pierre lui-même ainsi figuré !!!

Comment donc caractériser la papauté sans cet insigne, me dira-t-on? Je conviens que la tiare est d'une admirable facilité à se prêter à ce besoin de costume caractéristique. Mais se permet-on ces licences quand il s'agit d'un sujet profane? Quel est le peintre qui oserait costumer en Louis XIV un empereur romain? Il est bien vrai que l'inverse se fait souvent remarquer dans les arts d'imitation, et que le conquérant de l'Alsace, de l'Artois, de la Franche-Comté, est souvent reproduit sous les insignes de César ou d'Auguste. Mais tout cela ne saurait justifier les anachronismes relatifs aux pontifes romains.

Il semble bien aujourd'hui que la tiare est parvenue à son perfectionnement sous le rapport de la forme. Depuis qu'elle est ornée de la triple couronne, on s'est livré à des explications symboliques. C'est l'emblème de la très-sainte Trinité ; c'est celui des trois prérogatives du pape, comme chef suprême de l'Église, patriarche d'Occident, souverain temporel des Etats pontificaux; ce sont les trois vertus théologales, la foi, l'espérance et la charité, etc., etc. Nous n'acceptons ni ne récusons aucune de ces interprétations.

Quand le pape officie pontificalement, on pose sur l'autel trois tiares. Elles sont portées devant lui, dans les processions solennelles. La plus belle et la plus riche que l'on possède aujourd'hui est celle dont Napoléon fit présent à Pie VII, en 1805. Il la fit exécuter par les plus habiles orfévres de Paris, sur les dessins venus de Rome. Elle fut alors estimée d'une valeur de 800,000 fr. On n'ignore pas que le pape *paya* plus tard bien cher ce *cadeau* impérial.....

Nous osons espérer que cet éclaircissement historique sur la tiare papale sera accueilli avec quelque faveur par les personnes qui aiment à fixer les yeux avec amour sur la sainte et auguste chaire de l'unité catholique.

L'abbé J.-B.-E. PASCAL.

BIBLIOGRAPHIE ARCHÉOLOGIQUE.

A

Abbaye de Dorchester (anglais), in-8°.

Abdallatif. Relation de l'Egypte, trad. par M. S. de Sacy. Paris, 1810, in-4°.

Abhandlung von den fingern, deren Verrichtung und symbolischer bedeutung. Leip., 1757.

Abhandlungen der Acad. d. Wissensch. in Berlin, 1788-1839, in-4°.

Acta M. Nat. T. Ungar. II., in-4°.

Actes de l'Académie romaine d'archéologie. Rome, 1821 25, 2 vol. in-4°.

Adam. Ruins of the palace of Diocletian. to spalatro. Lond., 1764, in-fol.

Adam (Alexander). Roman. antiquities. Lond., 1825, in-8°. (trad. en français. Paris, 1826, in-8°

Adamantius, Physiognomica. Scriptores. phys. veteres cura J. G. F. Franzii, Altenburgi, 1780, in-8°.

Addington. Some account of the abbey church of Saint-Peter and Saint-Paul at Dorchester, in-8°.

Adler. Ausführl. beschreibung der stadt Rom. Altona, 1781, in-4°.

Adoni. Ricercha in torno alsito preciso del carcere Tulliano. Roma, 1804, in-4°.

Agincourt (d') Seroux. Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence, Paris, 1811-25, 6 vol. in-fol.

— Recueil de fragments de sculpture ant. en terre cuite. Paris, 1814, in-4°.
Agretti. (Giorn. Arcad. t. III).
Ainsworth. Mon. Kempiana. Lond., 1720, in-8°.
Alberti. De re ædificatoria. 1485, in-fol.
Alcetas. Περὶ τῶν ἐν Δελφοῖς ἀναθημάτων. Athen. XIII. p. 591, ed. schweigh. V. p. 138.
Alciphron. Epistolæ cum comm. St. Bergleri, emend. J. A. Wagner. Lips., 1798, in-8°.
Aldini (G. A.). Instituzioni Glittografiche. Cesena, 1785, in-4°.
Alemanni. De Lateranensibus parietinis a card. Barberino restitulis, 1625, in-4°.
— De monogrammate Jesu Christi, 1773, in-4°.
Alexander. (Edw.). Notice of a visit to the Cavern. temples of Adjunta. (Voy. *Trans. of the Asiatic Soc., t. I.* London, 1830, in-4°).
Allason. Pictur. Wiews of the antiq. of Pola. London, 1819, in-fol.
Allatius. (Voy. *Philon*).
Allegranza. Spiegazione e riflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano. Mil. 1757, in-4°.
Allegranza. De sepulcris Christianis in ædibus sacris, 1773, in-4°.
Allier et *Chenavard*. Ancien Bourbonnais, 2 vol. in-fol.
Allou (Monseigneur). Notice sur la cathédrale de Meaux, in-8°.
Almanach aus Rom. Herausg. von Sickler u. Reinhardt. Leipz. 1810-1811, in-8°. (Voy. *Sickler* et *Reinhardt*.)
Alstorphii Dissertatio de lectis et de lecticis veterum. Amstelodami, 1704, in-12.
Alybey. Travels in Marocco, Tripoli, Cyprus. London, 1816, in-4°.
Amaduzzi (J. Chr.). Vetera monumenta quæ in hortis Cœlimontanis et in ædibus Matthæiorum asservantur. Romæ, 1779, in-fol.
Ammalthea. Oder museum der kunst mythology. Leips. 1820-25, in-8°. (Publié par Boettiger).
Amati. Les antiquités de Milan. Mil., 1821, in-8°.
Ambrosch. Osservazioni intorno ai giuochi ginnici rappresentati sui rovesci delle amfore panatenaiche. (Ann. d. Inst. v., p. 64.)
Amico (P. Bern.). Trattato delle piantere imagini de sacri edifizi di terra santa. Roma, 1609, in-folio.
Ammien. Marcell. rec. Wagner, abs. Erurdt. Lips., 1808, in-8°.
Ampelius. Liber memorialis, emend. Tschucke. Lips., 1793, in-8°.
Amyot (J.). Vies des hommes illust. de Plut. trad. du grec. Paris, Cussac, 1783, in-8°. (Voy. *Plutarque*.)
Anacréon. Carmina (ed. Brunck) Argentor., 1786, in-18.
Analecta. Voy. *Brunck*, *Wolff*.
Andreas Fulvius. Antiquitates urbis Rom Rom., 1527, in-fol.
Andreossy. Constantinople et le Bosphore. Paris, 1828, in-8°.
Andres (don Juan). Cartes familiares a su hermano, dandole noticie del viage que hizo a varias ciudades de Italia en al anno 1785. Madrid, 1791-94, in-8°.
Andrews. The pyramids of Gizeh. London, 1839, in-fol.
Angelis (P. de). Descriptio et delineatio basilicæ S. Mariæ Majoris de Urbe. Romæ, 1621, in-fol.
Angell. Sculptured Metope discovered among the ruins of Selinus descr. by. S. Angell and Th. Evans. Lond., 1826, in-fol.
Annales archéologiques, dirigées par M. Didron aîné, plusieurs vol. in-4°.
Annales de la société archéologique de Touraine. Plusieurs vol. in-8°.
Annales des sciences naturelles. Paris, 1825-40, in-8°
Annalen des Vereins für Nassaauische alterthumskunde und Geschichts forschung. Wiesb. 1827, in-8°.
Annali dell' Instituto di correspondenza archeologica. Rom., 1829-40, 12 vol. in-8°.
Ansaldus. De causis inopiæ veterum monumentorum. Mediolani, 1740, in-12.
— De sacro ap. Ethnicos pictar. tabul. cultu. Venet., 1753, in-4°.
Anthologia Græca, ad fid. cod. Palatini cur. Fr. Jacops. Lips., 1814, in-8°.
Antichità (le) di Ercolano. Napoli, 1757-92, in-fol.
Antichità (le) di Pozzuoli. Nap., 1670, in-fol.
Antiquities, the unedited of Attica, by the society of dilettanti. London, 1817, gr. in-fol.
Ant. Statuarum urbis Romæ icones. R. ex typis Laur. Vaccarii, 1584, t. II, 1621, ex typis Gott. de Scaichis.
Antiquit. reliquiæ a March. Zac. musellio collectæ. Veron., 1756, in-fol.
Antiqq. Constantinopolitanæ. Venet. 1729, in-fol.
Antiquités publiées par la commission d'Archéologie de Russie, in-fol.
Antoline (G). Opere.
— Le Rovine di Velleja misurate e disegn. Mil., 1819, in-fol.
Antolini. L'ordine dorico. Roma, 1785, in-fol.
Aphthonius. Progymnasmata. edid. Walz.
Apion.
Apollodore. Πολιορκητικά. Poliorcetica.
Apollonius de Thyan. Epistolas ed. Olearius. Lips., 1709, in-fol.
Apollonius de Rhodes. Argonautica, ex rec. Brunckii. Lips., 1810-13, in-8°.
Apollodore. Bibl. et fragm. c. comm. Ch. G. Heynii. Goetting, 1803, in-8°.
Apostolius. Centuriæ XXI proverbior. Lugd. Bat., 1653, in-4°.
Appien. Romana histor. edid. J. Schweighaeuser, Argentorati, 1781, in-4°.
Apulée. Opp. omnia, c. animadversionibus Oudendorpii, Lugd. Bat., 1786-1823. in-4°.
Ara (l') d'Alceste, P. Pisani incise, 1780.
Archæologia Cambrensis (en anglais), in-8°.
Arditi. Ulysse che si studia d'Imbriacar Polyfemo, Illustr. di un bassor. in marmo del M. Borbonico. N. 1817.
— Il fascino e l'amuleto contro del fascino presso gli antichi. Napoli, 1825, in-8°.
Arigoni. Numismata quædam. Tarvisii, 1741-59, in-fol.
Aringhi. Roma subterranea novissima. R., 1651, in-fol.
Aristénète. Epistolæ recens. Boissonade. Lutet., 1822, in-8°.
Aristide. Opera omnia, cum not. S. Jebb. Oxonii, Sheldon, 1722-30, in-4°.
Aristophane. Comœdiæ, cura Beck. Leipz., 1809-22, in-8°.
Aristote. Opp. omnia interp. T. Buhle. Bipont., 1791, in-8°.
Arman (Alex.). Notre-Dame d'Ajaccio, in-8°.
Arnaldi. Delle basiliche antiche specialimente quella di Vicenza. Vic. 1769, in-4°.
Arnaud. Sur la vie et les ouvrages d'Apelle. (Mém. de l'acad. des Inscr., t. XLIX).
Arnaud. Voyage archéologique dans le département de l'Aube, in-4°.
Arneth. Jahrbücher der literatur. Wien., 1829, t. XLVII, in-8°.
Arnobius. Adversus gentes. Leyde, 1651, in-4°, ed. Saumaise.
Art et Archéologie en province. Revue Moulins, in-4°.
Artaud. Voyage dans les Catacombes de Rome. Paris, 1810, in-8°.
— Description des antiques et des tableaux du musée de Lyon.
— Description d'une mosaïque représentant des jeux du cirque, découverte à Lyon, 1806.
Artaud de Montor. Peintres primitifs, in-4°.
Artemidore. Voy. *Geographiæ veteris scriptores græci minores*, c. interp. J. Hudson. Oxon., 1698-1712, in-8°.

Arundell. Discoveries in Asia-Minor. Lond., 1834, in-8°.
Arvieux. Mémoires contenant ses voyages à Constantinople. Paris, 1735, in-8°.
Astle et *Grose.* Antiquarian Repertory. Londres, 1807, 4 vol. in-4°.
Auber (l'abbé). Histoire de la cathédrale de Poitiers, 2 vol. in-8°.
Audran. Les proportions du corps humain. Paris, 1683, in-fol.
Audrichii institutiones antiquariæ quibus præsidia pro Græcis Latinisque scriptoribus, nummis et marmoribus facilius intelligendis proponuntur. Florence. 1756, in-4°.
Augusti. Die Christl. alterthuemer. Leipz., 1819, in-8°.
Augustin (St.). Opera omnia. Antverpiæ, 1700-1703, in-fol.
Ausone. In usum Delphini. Paris, 1730. in-4°.
Avellino. Opuscoli diversi.
Avolio (Fr. de Paolo). Sulle antiche fatture d'argilla che si ritrovano in Sicilia. Pal., 1829, in-8°.
Avvolta. Rapporto intorno le tombe di Tarquinia. (Annali dell' Instituo di cor. Archeol. t. I.)
Ayzac (madame F. d'). Mémoire sur des statues symboliques de l'église de Saint-Denis, in-8°.
— Le Tétramorphe, in-4°.
— Symbolique des pierres précieuses, in-4°.

B

Babington. An. account. of the sculptures and inscriptions at Mahamalaipur. (Transactions of the Asiatic Society, t. III).
Baden (T.). Ueber das Geberdenspiel der alten Komodie. (Voy. *le Jahrb de Jahn.* Suppl. 1, 3, p. 417.)
Baif. de Vasculis (Thes. ant. Gr. IX).
Baillif. (Voy. *Passallacqua.*)
Bajardi. Prodromo delle antich. d'Ercol. Nap., 1752, t. I.
Balcken. Opuscula.
Baldaini (Bened.). Calceus antiquus. Amstelod., 1667, in-12.
Bandini. Comm. de obelisco Augusti. Rome, 1750, in-fol.
Banduri. Imperium Orientale. Paris, 1711, 2 vol. in-fol.
— Numismata imperatorum romanorum. Paris, 1718, avec le suppl.
Baraillon. Recherches sur plusieurs monum. celtiques et romains. Paris, 1806, in-8°.
Barbault. Les plus beaux monuments de Rome ancienne. Rome, 1761, in-fol.
Barbié du Bocage. (Voy. *Barthélemy.*)
Bardon (Dandré). Les costumes des anciens peuples. Paris, 1772, 4 vol. in-4°.
Bargigli. Voy. *Galeria* di fir
Barker. Voy. *Henri Etienne.*
Baronius. Annales ecclésiastiques. Rome, 1588, in-fol.
Barr (J.). Anglican church architecture, in-18.
Barral. Essai technologique sur l'orfévrerie, in-8°.
Bartels. Briefe ueber Kalabrien und Sizilien. Gott., 1787, 2 vol. in-8°.
Barthélemy. Voy. du J. Anacharsis. Paris, 1822, in-8°.
— Explication de la mosaïque de Palæstrine. (Mém. de l'Acad. des Inscr. t. XXX).
— Remarques sur quelques médailles de l'empereur Antonin, frappées en Égypte. (Mém. de l'Acad. des Inscr. t. XLI.)
Bartholdy. Bruchstücke zur nähern kenntniss des heutigen Griechenlands u. d. ionischen republik. gesamm. auf. e. Reise im J. 1803-4, Berl., 1805, in-8°. (Trad. en franc. par A. du C. Paris, 1807-8.)
Bertholin (Casp.). De inauribus veterum syntagma. Amstelod., 1675, in-16.
Bartholinus (Th.). De armillis veterum, etc., Amst., 1676, in-12.
Bartoli (P. S.). Vet. Arcus Augustorum cum notis J. P. Bellorii ed. Jac. de Rubeis. Rome, 1616 in-fol.
—Admiranda Rom. antiq. vestigia. Rom., 1693, in-f°.
— Columna Trajana. Romæ, 1675, in-fol.
— Gli antichi sepolchri. Rom. 1699, in-fol.
— Le pitture antiche delle Grotte di Roma e del sepolchro de Nasoni. R., 1706-1721, avec des explications de Ballori et de De la Chausse (Edit. lat., Rome, 1738).
— Recueil de peintures antiques. Sec. edit. P., 1783.
— Le antich. d'Aquileja profane e Sagre. Ven., 1739, in-fol.
— Lucernæ sepulcrales, 1691.
— Figuræ antiquæ e cod. Virg. Vatic. Roma, in-fol.
— Museum Odescalchum. Roma, 1751-52, in-fol.
Bascle de Lagrèze. Monographie de l'Escale-Dieu, in-8°.
— Monographie de S. Savin de Lavedan, in-8°.
Bastard (le comte Aug. de). Peintures et ornements des manuscrits. Paris, 1835, et ann. suiv., in-fol.
— Costumes de la cour de Bourgogne, in-fol.
Bastard. Restauration du temple de la Concorde à Grigenti, d'après les fragments découverts en Sicile dans le cours des années 1834-1836. (Bull. dell' Instituto di corr. arch. 1837.)
Bâtissier. Histoire de l'Art monumental, in-8°
— Eléments d'archéologie nationale, in-12.
Battelli. Dissert. de sarcophago marmoreo Probi Anicii. Romæ, 1795. in-8°.
Baudelot. Description des bas-reliefs trouvés depuis peu dans l'église cathédrale de Paris, 1711, in-4°. (Voy. aussi *Ac. des Inscript.*, t. I.)
Baudelot de Dairval. De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquités procure aux savants. Rouen, 1727, 2 vol. in-12.
Baudet (Etienne). (Voy. *Cl. Mellan*, Recueil des statues.)
Baudot. Chapelle du château de Pagny, in-4°.
Baumgartiner. Peregrinatio in Ægyptum, Arabiam, Palæstinam et Syriam. Norimb., 1594, in-4°.
Bazin (Charles). Description historique de l'église et des ruines du château de Folleville, in-8°.
Beauchamp. Mem. sur les antiquités babyloniennes. (Journal des Savants, 1790, in-4°.)
Beaufort. Karamania. London, 1817, in-8°.
Beaupré. Les gentilshommes verriers aux XV°, XVI° et XVII° siècles, in-8°.
Becchetti. Bassirilievi Volsci in terra cotta dipitti a vari colori trovati nella citta di Velletri da M. Carloni. Roma, 1785.
Becdelièvre (le Vicomte de). Vues de la Haute-Loire, in-fol.
Beck. (Chr. Dan.). Grundriss der Archaeologie. Leips., 1816, in-8°.
— De Nomin. artif. in monumentis artis interpolatis, 1832.
Becker et *Hefner.* Moyen âge et Renaissance en Allemagne, in-4°.
Beckmann. Beyträge zur Geschichte der Erfindungen. Leips., 1780-1805, in-8°.
Beechey (F. W.). Procedings of the expedition to explore the N. Coast of Africa from Tripoly, eastwards. London, 1828, in-4°.
Bedford. Voy. *Leake.*
Beger (Laur.). Thesaurus Brandeburg. Berlin, 1696-1701.
— Hercules ex antiquitatibus reliq. delin. 1705.
— Bellum Trojanum, 1699, in-4°.
— Ulysses sirenes prætervehens. Coloniæ, 1703, in-fol.
Begeri. Spicilegium antiquitatis. Colon., 1692, in-fol.
Béjin, Hist. de la cathéd. de Metz, 1842, in-8°.
Bekk. Voy. *Eschy'e, Eschine.*
Bekker. (W. G.). Augusteum; Dresdens antike Denk-

mäler, 3 vol. in-fol. Dresde, 1805-12. La 2e édition de cet ouvrage augmentée et publiée par W. ad Becker, à Leipzig, en 1832. Texte in-8°. pl. in-fol.

Bekker (W. Adr.). Voy. *Augusteum*.
Bekker. Anecd. Græca. Berl., 1814-21, in-8°.
Belgrado. Del trono di Nattuno. Césène, 1766, in-4°.
Bell (Ch.). Essays on the anatomy and philosophy of expression. London, 2 ed. 1824, in-8°
Bellermann. Ueber die Scarabaeu Gemmen. Berlin, 1820-21, in-8°.
— Ueber die Abraxas Gemmen. B. 1820, in-8°.
— Versuch ueber d. gemmen d. alten, mit d. Abraxas Bilde. Köbln., 1817, in-8°.
Bellermann. Ueber die ælleslen Chr. begräbniss stäten und besonders die katakomben zu Neapel. Berlin, 1838, in-8°.
Belley. Sur l'ère de Cybire. (Mém. de l'Ac. des Inscr. t. XXIV).
Bellicard. Observations sur les antiquités de la ville d'Herculanum. Paris, 1754, in-12.
Bellori (O. P.). Columna. Cochlis M. Aurelio Antonino Augusto dicata. Romæ, 1704, in-fol.
— Lucernæ fictiles (Voy. *Bartholi*). Col., 1702, in-fol.
— Le pitture antiche delle Grotte di Roma e del sepolchro de Nasoni. Rom., 1719, in-fol.
— Veterum sepulcra. Lug. Bat., 1728, in-fol.
— Admiranda Romanorum antiquitatis vestigia. Rom., 1693, in-fol.
— Veteres arcus Augustorum. Romæ, 1690, in-fol.
— Picturæ antiquæ cryptarum Romanorum et sepulcri Nasonum. Romæ, 1738, in-fol.
Belon. Les observations de plusieurs singularités et choses mémorables, trouvées en Grèce, Asie. . . Paris, 1555, in-4°.
Belzoni. Narrative of the operations and recent discoveries within the pyramids, temples. Tombs and excavationis in Egypt. and Nubia. Sec. ed. London, 1821.
— Description of the Eg. tomb. dicovered by G. Belzoni. Lond., 1822, in-8°.
Bembo (P.). Epistolarum familiarum libri VI. Venise, 1552, in-8°.
Bence. V. *Cassas*. Grandes vues.
Bentham. The hist and antiq. of the conventual and cath. chrurch of Ely, 2e édit. by Itevenson. Lond., 1812, in-4°.
Bentley. Voy. *Phalaris*.
Benvenuto Cellini. Vita dalui medesimo scritta. Firenze, 1832, in-8°.
Berger. De personis. Francofurti. 1723, in-4°.
Bergier. Histoire des grands chemins de l'empire romain. Bruxelles, 1736, in-4°.
Bergler. (Voy. *Alciphron*).
Berliner Kunstblatt. (Voy. *Toelcken*.).
Berose. Berosi quæ supersunt edidit Richter. Lips., 1825, in-8°.
Berty (A.). Dictionnaire de l'architecture du moyen âge, in-8°.
Besozzi. Storia della basilica di S. Croce in Gerusalemme, Rom. 1750. in-4°.
Betussi. Ragionamento sopra il Catajo. Ferrara, 1669, in-4°.
Besson (D. de). Notice sur Burgos (en espagnol), in-32.
Biagi. Sopra una antica statua singolarissima. Roma, 1772, in-4°.
— Monum. Gr. ex M. Jac. Nanii ill. a Clem. Biagio. R., 1785, in-4°.
— Mon. gr. et lat. ex M. Nanii. R., 1787, in-4°.
Biancani. De pateris antiquis. Bon., 1814.
Bianchi (Isidoro). Marmi Cremonensi. Milano, 1792, in-8°.
Bianchini. Del Pallazo dei Cesari, opera posthuma. Verona, 1738, in-fol.
— Circi Maximi Iconographia. Roma, 1728, in-fol.
— Camera ed inscrizioni sepolcrali de' liberti, della casa di Augusto. Roma, 1727, in-fol.
Bianchini (F.). La storia universale provata con monumenti, e figurata, etc. Rom. 1797, in-4°.
Bianconi. Descrizione dei circhi particolarmenti di quello di Caracalla, Roma, 1789, in-fol.
Biblioth. der alten lit. und. Kunst. (par Ch. W. Mitscherlich, Th. Ch. Tychsen n. L. Heeren). Gott., 1786-94, in-8°.
— Bibliothèque universelle de Genève. G., 1816-40. in-8°.
Bibliothèque de l'école des Chartres, in-8° (Recueil qui se continue).
Billiet (Monseigneur). Dissersation sur les diptyques, in-8°.
Billing et *Burn*. Antiquités baroniales et ecclésiastiques de l'Ecosse (en anglais), in-4°.
Bintzer (de). Cathédrale de Cologne, in-4°
Biographie universelle. Paris, 1810-40, in-8°.
Biondo Flavio (Blondus Flavius). Roma instaurata Basel. Froben., 1513, in-fol.
Biscari. (Ign. Paterno Pr. di). Viaggio per lutte le antichità della Sicilia. Nap., 1781, in-4°.
Blaremberg (de). Notice sur quelques objets d'antiquités découverts en Tauride. Paris, 1822, in-8°.
Blomfield. Voy. *Callimaque*.
Blouet (A.). Restauration des thermes d'Ant. Caracalla. Paris, 1828, in-fol.
Blume (Fr.). Iter Italicum, Berlin, 1824-30, in-8°.
Blumenbach. De veterum artificum anatomicæ peritiæ laudi limitanda, celebranda vero eorum in charactere gentilitio exprimendo accuratione. (Goett. G. A. 1823.)
— Specimen hist. naturalis antiquæ artis. Götting., 1808, in-4°.
— Specimen historiæ naturalis ant. artis opp. illustratæ comment. Soc. Gott. XVI, p. 179.
Blundell's Account of his collection of statues, busts bas relieves... at ince near. Liverpool, 1803, in-4°.
Bode. Orpheus. Gött., 1825, in-4°.
Boeck. Corpus inscriptionum græcarum. Berolini, 1825, in-fol.
— Observationes criticæ in Pindari. Heidelberg, 1811, in-4°.
— Die Staats hauhaltung. d. Athener. Berlin, 1817, in-8°, (trad en français par M. Lattigant, Paris, 1828, in-8°).
— Græcæ tragediæ principum, quæ supersunt. Heidelberg, 1808, in-8°.
— Prœm. lect. hiem. Berlin, 1831, in-4°.
— De Archont. pseudepon.
— Ueber die Laurischen Silberwerke in Attica. (Abh. der Berl. Akad. Berl., 1814-1815, in-4°).
— Erklaerung einer Ægyp. Urkunde Berlin, 1821, in-4°.
— Voy. aussi au mot *Pindare*.
Boettiger. Ideen zur Archaeologie der mahlerei. Dresden, 1811, in-8°.
— Andeutungen zu 24 vorlesungen ueber die archaeologie. Dresd., 1806, in-8°.
— Griechische vasen Gemaelde mit. Archaeolog. u. artist. erläuter. Weimar. Leips., 1797-1800.
— Progr. de personis scenicis, vulgo Larvis. Vimar, 1794, in-4°.
— Ueber museen und antiken Sammlungen. Leipz., 1808, in-4°.
— Sapina. Leipz., 1806, in-8°, (trad. en français par M. Clapier).
— Ueber aechtheit und Vaterland der antiken onyx kameen von ausser ordentlicher Groesse. Leips., 1796, in-8°.
— Ilithya, oder die hexe, Weimar, 1799, in-8°.
— Ueber den Raub der Cassandra. Weimar, 1794, in-8°.

— Die furien maske. Weimar 1801 (trad. en français par Winckler).
— Explicatio antiqui anaglyphi in meseo Napoleon. Lips., 1809, in-8°.
— Herc. in bivio e Prodici fabula et monumentis priscæ artis illustratus. Leipz., 1829, in-8°.
— Ideen zur hunst mythol. Dresden, 1826, in-8°.
— Archäologische aehrenlese. Dresd. 1811, in-fol.
— Iris, Vesper, Minerva. Taschenbuch de l'an 1809.
— Ueber das wort maske und ueber die abildungen der masken auf alten gemmen. (Aus wieland teutschem merkur, 1796.)
Bohlen. Das alte Indien mit besonderer rucksicht auf Egypten. Königb., 1830-31, in-8°.
Boissard. Antiquit. romanæ, 1597-1627, 6 vol. in-fol.
Boisserée (Sulp.) Vues et plans de la cathédrale de Cologne. Stuttgard, 1821, in-fol.
— Cathédrale de Cologne, in-4°
— Monuments d'architecture du VII° au VIII° siècle sur le Rhin inférieur, in-fol.
Boissonade. Voy. *Eunapius*.
Boivin. Apologie d'Homère et bouclier d'Achille. Paris, 1715, in-12.
Boldetti. Osservazioni sopra i cimiteri di santi martiri ed antichi christiani. Roma, in-fol.
Bonanni. Museum Kircherianum. R. 1709, in-fol.
Bonanni. Numismata summorum pontificum. Rom. 1699, in-fol.
Bonaparte (Lucien). Museum étrusque. Viterbe, 1829, in-8°.
— Catalogo di scelte antichità etrusche. Viterbo, 1829, in-4°.
— Vases étrusques. . . liv. 1 et 2, 1830, in-fol.
Bonnefous. Notice sur la cathédrale de Grenoble, in-8°.
Bonstetten. Voyage sur la scène des dix derniers livres de l'Enéide. Paris, 1806, in-8°.
Bonucci. Pompéi décrite. Naples, 1828, in-8°.
— La grande mosaïque de Pompéi. Naples, in-4°.
Bordes (Aug.). Histoire des monuments anciens et modernes de la ville de Bordeaux, 2 vol. in-4°.
Borg Samlinger (sir). Recueil des antiquités du Nord contenant des inscriptions, des figures, des ruines, etc. *Stockhol.*, 1822, in-4°.
Borioni. Mus. Odesc. Collectanea antiquitatum Romanarum. Romæ, 1736, in-fol.
Borlase. Observations on the antiq. of Cornwall., in-fol.
Borromée. De pictura sacra libri II, in-8°.
Borson. Lettres sur le cabinet d'antiquités du card. Borgia. Rome, 1696, in-8°.
Bosio. Roma sotteranea. Rome, 1632, in-fol.
Bossi (L.). Sui i cubi di vetro opalizanti. Mil., 1808, in-8°. Voy. aussi *Fiorillo*.
— Observations sur le vase que l'on conservait à Gênes sous le nom de S. Catino. Turin, 1807, in-4°.
Bossière. Médaillons du cabinet du roi.
Bottari. Museum Capitolinum, t. I-III, 1748-55. (Le t. IV est de N. Foggini).
— Sculture e pitture sacre estratte dai cimeterii di Roma. 1737-54, in-fol.
Bottée de Toulmon. Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge.
Botticher. Die Holzarchitectur des mittelalters (ornements allemands), in-fol.
Bottiger's. Kleine Scristen archäologischen und Antiquarischen Inhalts, gesammelt und Herausgeben von Julius Sillig. Dresde et Leipzig, 1837-38, 3 vol. in-8°.
Boucher de Perthes. Antiquités celtiques et antédiluviennes, 1 vol. in-8°.
Bouchet. (V. *R. Rochette*, Pompéi).
Boudet. Sur l'art de la verrerie, né en Egypte. Paris, 1821, in-8°.
Boué (l'abbé). Chasubles de saint Rambert, in-8°.
Bouillet (J.-B.). Album auvergnat, in-8°.
Bouillet. Dictionnaire classique de l'antiquité sacrée et profane., 2 vol. in-8°, Paris, 1845.
Bouleau. Les trois âges de l'architecture gothique représentés par des exemples. Paris, 1840, in-fol.
Bourassé (l'abbé). Archéologie chrétienne, Tours, 1840, 1 vol. in-8°.
— Les cathédrales de France, 1 vol. in-8°.
— Esquisse archéologique des principales églises du diocèse de Nevers, in-8°.
— Verrières du chœur de l'église métropolit. de Tours, in-fol.
— Notice sur l'église de S. Julien de Tours, in-8°.
— Notice sur les monum. celtiques de Touraine, in-8°.
— Notice sur les églises de Preuilly, de Faye la Vineuse et de N. D. La Riche à Tours, 1 vol. in-8°.
Bourgoing. Tableau de l'Espagne moderne. Paris, 1823, in-8°.
Bourquelot (Félix). Histoire des arts plastiques et des arts du dessin en France, in-18.
Boutard. Dictionn. des arts du dessin. Paris, 1826, in-8°.
Boutell (Charles). Dalles funéraires en cuivre (en anglais), in-8°.
Boutterweck. Ueber das korintische puteal des Grafen. Guilford. (Voy. *Kuntsblatt*, 1833, n. 90-99.)
Boze (de). Explication d'une inscription antique. (Mém. de l'Acad. des Inscr., t. II).
— Sur un bouclier votif. (Mém. de l'Acad. des Inscr. t. IX).
Bracci. Commentaria de ant. sculptoribus, qui sua nomina inciderunt. Flo., 1784-86, in-fol.
— Diss. sopra un clipeo votivo spettante alia famiglia Ardaburia trov. 1769. nelle vic. d'Orbertello. Lucca, 1771, in-4°.
Branche et *Thibaud*. Auvergne au moyen âge, in-8°, atlas in-fol.
Bredow. Untersuchung ueber einzelne gegenstände der alle Geschicte. Altona, 1800, in-8°.
Brière (de . Essai sur le symbolisme antique de l'Orient, in-8°.
Briganti. Illustrazione dell arco di Augusto. Rimini, 1825, in-fol.
Brissonius (Bern.). De veteri ritu nuptiarum et jure connubiorum. Amstelodami, 1662, in-12.
Brithon, the cathedral antiquies of England, or an historical architectural and graphical illustration of the english cathedral churchs. 1814, in-4°.
Britton, Specimens of the architectural antiquities of Normandy, the draving by Pugin (the litterry part by). Lond., 1825-27, in-4°.
— Specimens of the architectural antiquies of Norfolk, 1812-17, in-fol.
— Engravings of the most remarkable sepulcral brasses in Norfolk with historical and descriptive accounts Yarmouth, 1813, in-4°.
— Miscellaneous et chings of archit. antiquities in Yorkshire, Nolfolk and Lincolnshire, 1812, in-fol.
— Antiquities of St-Mary's chapel near Cambridge, with description 1819, in-fol.
Britton (J.). A Dictionnary of the architecture and archaeology of the middle ages, illust, by numerous engravings by le kem Lond., 1838.
Britton. A dictionn. of the architecture and archæology of the midle ages. Londres. 1830-38, 4 parties in-8°.
Brocchi. Sulle vernici. (Voy. *Biblioteca Ital.*, t. VI.
Broensted. Voyages et recherches dans la Grèce. Paris, 1830, in-fol.
— On Panathenaïc vases. (Transactions of the Roy. Soc. of litterature. vol. II).

— A Brief descr. of thirty two anc. Greek vases, by M. Campanary. London, 1832.
— Mémoire sur les vases panathénaïques (trad. de l'anglais par Burgon)., Paris, 1833, in-4°.
Brongniart et *Riocreux*. Description du musée céramique de la manufacture de Sèvres (vitraux et porcelaines), 2 vol. in-4°.
Brower. Antiqu. et annal. Trevirens Col. 1626, in-fol.
Bruand. Dissertation sur une mosaïque. Tours, 1815, in-8°.
Bruce. Travels to discover the source of the Nile. Edinb., 1790, in-4°.
Bruckmann. Ueber den Sarder, Onix und Sardonix. Braunschw., 1801, in-8°.
— Abhandl. von edelsteinen. Braunschw., 1778-83, in-8°.
— Gesamm. u. eigene Beitr. zur abhand. V. edelsteinen, mit Forsetz. Braunschweig., 1778-83, in-8°.
Brunck. Analecta veterum poetarum Græcorum, 1771-85, in-8°. Voy. aussi *Anacréon*.
Bruyn (de) Corneille. Voyage au Levant. Delft, 1700, in-fol.
Buckingham. Travels in Mosapotamia, Lond., 1827, in-4°.
— Travels in Assyria, Media and Persia. London, 1829, in-4°.
— Travels among the Arab. tribes. Lond., 1825, in-4°.
Buckler (J. Chessel). Views and descriptions of the cathedral churches of England and Wales London, 1822, in-4°.
Bulkler (J. C.). Views and descriptions of the cathedral churches of England and Wales Lond., 1822, in-4°
Bulletin archéologique de la société Bretonne. in-8°.
Bulletin archéologique publié par le comité hist. des arts et monuments, 4 vol. in-8°.
Bulletin de la commission archéologique du diocèse de Beauvais, in-8°.
Bulletin de la société archéol. de la Charente, in-8°.
Bulletin de la société historique et archéologique du Limousin, in-8°.
Bulletin de la soc. des antiquaires de l'Ouest, in-8°.
Bulletin de la soc. des antiquaires de Picardie, in-8°.
Bulletin de la soc. historique et archéologique de Soissons, in-4°.
Bulletin de la soc. scientifique du Puy, in-8°.
Bulletin des comités historiques. Paris, in-8°.
Bulletin du comité historique des bords du Rhin, Mayence, in-8°.
Bulletin et annales de l'académie d'archéologie de Belgique, in-8°.
Bulletin monumental, dirigé par M. de Caumont, in-8°.
Bulliot (Gabriel). Essai historique sur l'abbaye de S. Martin d'Autun, 2 vol. in-8°.
Bulteau (l'abbé). Description de la cathédrale de Chartres, in-8°.
Bunsen. Beschreibung der stadt. Rom. herausg. V. L. Platner, C. Bunsen, Ed. Gerhard u. W. Rostell. Stuttgard, 1829-1837, 3 vol. in-8°.
Buonamici (Gian. Franc.). Metropolitana de Ravenna. Bologna, 1848, 2 vol. in-fol.
Buonarotti (Mich. Angel.). Libro d'architectura di S. Pietro nel Vaticano. Roma, 1620, in-fol.
Buonarrotti. Osserv. istor. sopra alcuni medaglioni antichi. Rom., 1698, in-4°.
— Osservazioni sopra alcu. frammenti di vasi ant. di vetro ornati di figure, trovati ne' cimiteri di Roma. Fir., 1716, in-fol.
Burckhardt. Travels in Syria. Lond., 1819-1822, in-4°.
— Travels in Nubia. Lond., 1819, in-4°.
Burmann. De Jove καταιβάτῃ.
Burton. Excerpta Hierogl. Qahira. 1828, in-4°.
— Description of the antiq. and other curiosites of Rom. London. 1828, in-8°.
Bussière (le baron de). Les sept basiliques de Rome, 2 vol. in-8°.
Buti. Parietinas picturas inter Esqui. et Viminalem collem super. anno detectas in ruderibus privatæ domus, D. Antonii Pii ævo depictas, in tabulis expressas ed C. Buti. Archit. Rapl. Mengs, del Camparolli sc. Roma 1778, in-fol.
Butii (Vinc.). De calido, frigido et temperato antiquorum potu dissertatio. Rome, 1652, in-4°.
Buttman. Erklarüng der Griech. Belschrift. Berlin, 1824, in-4°.
— Ueber das Elektron. (*Schriften der Berl. Akad.*, 1818-1819).
— Ueber die Entstehung der sternbilder. auf der Griechischen Sfäre.
— (Schriften der Berl. Akad., 1826).
— Museum der alterthums wissenschaft. Berlin, 1807, in-8°.
Lexilogus. Berlin, 1824-25, in-8°.
Buzonnière (de). Histoire architecturale de la ville d'Orléans, 2 vol. in-8°.
Binæt. De calceis Hebræorum, libri II. Dordraci, 1682, in-12.

C

Cabott. Stucchi figurati essist. in un antico sepulcro fuori delle Mura di Roma. Roma, 1795.
Cadalvène. Recueil de médailles grecques inédites. Paris, 1828, in-4°.
Cadet. Copie figurée d'un rouleau de papyrus tr. à Thèbes. Paris, 1805.
Cahier et *Martin*. Vitraux de la cathédrale de Bourges, in-fol.
Cahier. Quelques points de zoologie mystique dans les anciens vitraux peints, in-4°.
Cahiers d'instructions, par le comité historique des arts et monuments. (Plusieurs cah. in-4°).
Cailliaud. Voyage à Méroé. Paris, 1823, in-4°.
— Voyage à l'Oasis de Thèbes. Paris, 1822, in-4°.
Cailliaud (Fréd.) Recherches sur les arts et métiers, les usages de la vie civile et domestique des anciens peuples de l'Egypte. Paris, 1837, in-4°.
Cajot. Antiq. de Metz, etc. Metz, 1768, in-8°.
Callimaque. Quæ supersunt edidit Blomfield. Lond., 1815, in-8°.
Calpurnius. Eclogiæ XI recog. Beck. Lipsiæ, 1803, in-8°.
Calvo. Abbaye de Santa-Maria de las Huelgas (espagnol), in-8°.
Cambden. Britannia. London, 1772, in-fol.
Cambry. Monuments celtiques, ou recherches sur le culte des pierres. Paris. 1805, in-8°.
Cameron. The baths of the Romans. London, 1772, in-fol.
Camper (P.). Discours sur les moyens de représenter les diverses passions qui se manifestent sur le visage (trad. par Quatremère d'Isjonval). Utr., 1791 et 92, in-4°.
Canat (Marcel). Notice sur l'église de Saint-Dezert, in-8°, atlas in-fol.
Cancellieri Franç. Del Discobolo scoperto nella villa Pallombara. Roma, 1806, in-8°.
— Notizie delle due statue di Marforio e di Pasquino. Roma, 1789, in-8°.
Canéto (l'abbé). Monographie de la cathédrale d'Auch, in-12.
Canina. L'architettura antica descritta e dimostrata coi monumenti. (Voy. *Mem. Rom.* II. p. 119).
Canini (G. A.) Iconographia da G. A. Canini, ed. M. A. Canini. Rom., 1669.
Canngieter. De gemma Bentinkiana. Leyden, 1774, in-8°.

Canova. Lettera sui i quattro Cavalli di Venezia.
Cantu (Cesar). Archæologia, 1 vol. in-8°.
Capmartin de Chaupy. Découverte de la maison de campagne d'Horace, Rome, 1787, 3 vol. in-8°.
Carbognano. Descrizione topografica dello stato presente di Constantinopoli. Bassano, 1794, in-4°.
Cardinali. Interno un antica inscrizione Christiana. (Att. dell' Acc. Rom. di Archeologia. t. III.)
Carelli Diss. eseg. int. oll' origine ed al sistema della sacra archit. presso i Greci Napoli, 1831, in-4°.
Carmoly. Itinéraires en terre sainte, du XIII au XVIII° siècle, in-8°.
Carponnier, Descamps et *Le Maistre d'Anstaing*. Vitraux de la cathédrale de Tournay, in-fol.
Carter (John). Ecclesiastical costume, in-8°.
Carter (Owen B.). Vitraux peints de la cathédrale de Winchester (en Anglais), in-4°.
Carter. The ancient architecture of England. Lond., 1795, 1816, 2 vol. in-fol.
Capitolinus. Voy. *Scriptores hist. Augustæ*...
Caristie. Plan et coupe du Forum et de la Voie-Sacrée. Paris, 1821, in-fol.
— Notice sur l'état actuel de l'art d'Orange et des théâtres antiques d'Orange et d'Arles. Paris, 1839, in-4°.
Carl. Degli anfiteatri e particolarmente del Flavio di Roma. Milano, 1788, in-4°.
— Sopra un antico bassorilievo rappr. la Medea d'Euripide, 1785.
Carloni. Bassirilievi Volsci. Voy. *Becchetti*.
Caryophilus. De Thermis Herculanis nuper in Dacia detectis. Mantua, 1739, in-4°.
— De marmoribus antiquis. epusc. c. diss. IV. Trj. ad Rh. 1743, in-4°.
Casanova (J.) Abhandlung ueber verschied. denkmaeler der kunst, zu Dresden. Leipz., 1771, in-8°.
Casaubon. Voy. *Scriptores hist. Aug*.
Cassas. Grandes vues pitt. des principaux sites et monuments de la Grèce... (accomp. d'une explication par Landon). Paris, 1813, in-fol.
— Voyage pittoresque de la Syrie (accomp. d'un texte rédigé par Laporte-Dutheil, J. G. Legrand et Langlès). Paris, 1799.
Cassini. Pitture antiche ritrovate nello scavo aperto 1780. Roma, 1783.
Cassiodore. Opera omnia, op. et st. J. Garetii. Rothomagi, 1679, in-fol.
Castell. Villas of the ancient illustr. London, 1728, in-fol.
Castellan. Lettres sur la Morée. Paris, 1820, 3 vol. in-8°.
Castiglioni. Mém. géogr. sur la partie orientale de la Barbarie. Milan, 1826.
Cattaneo. Equejade monumento antico di bronzo... Milano, 1819, in-4°.
— Osservazioni sopra un frammento ant. di bronzo rappr. Venere.
Catulli. Carmina, illustr. a Fr. Gu. Doering. Lips. 1788-91, in-8°.
Caumont (A. de). Cours d'antiquités monum., Caen et Paris, 6 vol. in-8° avec 6 atlas in-4°.
— Statistique monum. du Calvados, 4 vol. in-8°.
— Abécédaire ou rudiments d'archéologie, 1 vol. in-8°.
Cavaceppi. Raccolta d'antiche statue. Roma, 1768-72, in-fol.
Cavalleriis. Antiquar. statuarum urbis Romæ, I et II liber. Rom., 1585, in-fol.
Caveda. Essai sur les divers genres de l'architecture espagnole (en espagnol), in-8°.
Caylus. Recueil d'ant. égyptiennes, étrusques, grecques et romaines. Paris, 1752-67, 7 vol. in-4°.
— Recueil de peintures antiques d'après les dessins coloriés de P. P. Bartoli. Paris, 1757, in-fol.
— Mémoire sur la peinture à l'encaustique. Paris 1755, in-8°.
— Dissertation sur le tombeau de Mausole. (Mém. de l'acad. des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXVI.)
— Les boucliers d'Hercule, d'Achille et d'Enée. (Mémoires de l'acad. des Inscr., t. XXVII.)
— Réflexions sur quelques chapitres du XXXV° livre de Pline.
— Réflexions sur les chapitres du XXXIV° livre de Pline. (Mém. de l'acad. des Inscr., t. XXV.)
— Mémoire sur les pierres gravées. (Mém. de l'acad. des Inscr., t. XIX).
— Eclaircissements sur quelques passages de Pline. (Mém. de l'acad. des Inscr., t. XIX.)
Cayon (J.). L'Eglise des Cordeliers à Nancy. Nancy, 1842, in-8°.
Cedrenus. Compend. historiar. Paris, 1647, in-fol.
Cella (Della). Viaggio da Tripoli alle frontieri occidentali dell'Egitto. Gen. 1819, in-8°.
Chaix. Essai sur les monuments antiques et du moyen âge du département de Vaucluse, in-8°.
Chalon (R.). La tour de Sainte-Waudru, à Mons, in-8°
Chambers. Sculptured monuments (en anglais), in-fol.
Chambray (Fréard de). Parallèle de l'architecture antique avec la moderne. Paris, 1702, in-fol.
Champoiseau (Noël). Essai sur les ruines romaines qui existent à Tours et dans les environs.
Champollion Figeac. Résumé complet d'Archéologie. P. 1825-26; 2 vol. in-32.
— Antiquités de Grenoble, Gren. 1807, in-4°.
Champollion (le Jeune). Lettre à M. Dacier, relative à l'alphabet des hiéroglyphes phonétiques. Paris, 1822, in-8°.
— Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens, Paris, 1824, in-8°.
— Lettres à M. le duc de Blacas. Paris, 1824-26, in-8°.
— Lettres écrites d'Egypte et de Nubie. Paris, 1833, in-8°.
— Panthéon égyptien, Paris, 1822, 1823, in-4°
Chandler. Inscriptiones antiquæ. Oxonii, 1774, in-fol.
Chapuy. Vues pittoresques des cathédrales françaises. Paris, 1823, in-4°.
— et *Didron*. Allemagne monumentale et pittoresque, in-fol.
— et *Didron*. Italie pittoresque et monumentale, in-fol.
Chardin. Voyages. . . (édition donnée par Langlès). Paris, 1811, in-8°.
Charpentier. Description historique de l'église métropolitaine de Paris, 1767, in-fol.
Chasteigner (de). Essai sur les lanternes des morts, in-8°.
Chau (de la). Sur les attributs de Vénus. Paris, 1776, in-4°
Chaudruc de Crazannes. Notice sur les antiquités de Saintes, (Mediolani Santonum). Paris 1817, in-8°.
Chausse (de la). Mich. Ang. — Romanum museum. Romæ, 1747, in-fol.
— De insign. pontif. th. 2. (Thes. antiq. Rom. V).
— De Vasis (Thes. VII.)
Chevalier (Nic.). Recherches curieuses d'antiquités. Utr., in-4°.
Chiese principali di Europa. Milano, 1824, in-fol.
Chifflet. (Voy. *Macarius*). Abraxas seu apistopistus quæ est antiquaria de gemmis basilidianis disquisitio. Anvers, 1647, in-4°.
Chladni. Cœcilia.
Choerilus. Quæ supersunt illustravit Naeckius. Lips., 1817, in-8°.
Choiseul-Gouffier. Voyage pittoresque. Paris, 1780-1824, in-fol.
Chorrier (N.). Recherches sur les antiquités de la ville de Vienne. Nouv. édition augmentée par Cochard. Lyon, 1828, in-8°.

Choulant. De locis Pompeï ad rem medicam facient. Lips., 1823, in-4°.
Christ. Abhandlungen von der literatur und kunstwerke, vornehmlich des alterthums (publiés par *Zeune*. Leipz., 1776), in-8°.
— Super signis, in quibus manus agnosci antiquæ in signis possint.
— (Commtr. Lips. litter. 1). De murrhinis vet., Lips., 1743. in-4°.
Christie. Disquisitions upon etruscan vases. London, 1806, in-fol.
—Disquisitions upon the painted greek vases. L., 1815, in-4°.
Christodore. Voy. *Antholog.*
Ciampi (Seb.). Descrizione della casa di Cipselo. Pisa, 1814.
Ciampini Vetera momument. Rom., 1747, in-fol.
Ciampini. Vetera monimenta. Rom., 1690, in-fol.
— Synopsis de sacris ædificiis a Constantino constructis. Rom., 1591, in-fol., et 1693, in-8°.
Ciceron. Opp. animadv. criticis instruxit Ch. Dan. Beck. Lips., 1795-807, in-8°.
Cicognara. Storia della scultura. Ven., 1813 18. in-fol.
Cipriani. Sui dodici obeslischi egizziani che adornano la citta di Roma. Rom., 1823, in-4°.
Cirot (l'abbé). Notice sur l'église Saint-Seurin de Bordeaux, in-8°
Clair (H.). Les monuments d'Arles antique et moderne, in-8°.
Clapier. (V. *Boettiger.*)
Clarac. Musée de sculpture, Paris, 1826, in-8°, avec pl. in-4°.
— Mélanges d'antiquités grecques et romaines. Paris, 1830, in-8°.
— Description du M. R. des antiques du Louvre. Paris, 1820, in-12.
— Sur la statue antique de Vénus Victrix. Paris, 1822, in-4°.
Classical Journal, 1810-29, in-8°. Voy. *Valpy.*
Clarcke, architectura ecclesiastica Londini. Lond., 1820, 2 vol. in-4°.
Clarke (W.). Pompéi. Lond.. 1833, in-8°.
Clarke. Travels in various parts. of Europe, Asia and Africa. Lond., 1810-23, in-4°.
— Greek marbles dep. in the pub. libr. of Cambridge. 1809, in-8°.
Claudien. Opp. recens. perpet. annot. illustravit Konig. Göttingæ, 1808, in-8°.
Clément (d'Alexandrie). Opera. A. J. Pottero. Oxfort, 1715, in-fol.
Clérisseau. Antiquités de Nismes, Paris, 1778, in-fol.
— Vues de Rome.
Cochard. (V. *Chorrier.*)
Cochet (l'abbé). Les églises de l'arrondissement de Dieppe, 2 vol. in-8°.
—Les églises de l'arrondissement du Havre. 2 vol. in-4°.
Cochin. Observations sur les antiquités d'Herculanum. Paris 1757. in-8°.
Cockburns. Pompeji illustrated with picturesque views. London, 1827, in-f°. Voy. *Donalson.*
Cockerell. Antiquities of Athens. London, 1830, in-fol.
— Statue della favola di Niobe sit. nella prima loro disposione. F. 1818.
Voy. aussi Marbles of the Britisch Museum, t. VI.
Coetghebuer. Choix des monuments, édifices et maisons les plus remarquables des Pays-Bas. Gand, 1827, in-fol.
Coling (James). Gothic ornaments, in-4°.
Collection of fine G. vases of James Edwards, Lond. 1815. Collection des peintures antiques, qui ornaient les palais, thermes, etc., des emp. Tite, Trajan, Adrien et Constantin. R., 1781.
Collezione di tutte le antichità nel M. Nauiano. Ven., 1815, in-fol.
Columella. Ed. Ress. Flensb. 1795, in-8°.
Combe Taylor. Ancient marbles of the British Museum, 6 parties, Lond. 1812-1830. Voy. aussi *Cockerell* et s.
— A Description of the collection of an. terra cottas in the Brit. M. L. 1818.
— Veterum populorum et regum nummi qui in museo Britannico asservantur. Londini, 1814, in-4°.
— Commentationes Soc. Gott. Goetting, 1779-1839, in-4°.
Coney. Engravings of ancient cathedrals, and other public, buildings, en France, Holland, etc, London, 1829-31, in-fol.
Contini. Iconographia villæ Tiburtinæ Hadriani, Cæsaris, olim a P. Ligorio. . . Romæ, 1751, in-fol.
Contucci. M. Kirch. Ærea illustrata notis *Contucci.* R. 1763-65, 2 vol. in-fol.
Corippus. De laudibus Justini Minoris (corporis historiæ byzantinæ nova appendix, Rome, 1777, in-fol.).
Cornevon. . . .
Corpus juris civilis. rec. G. Ch. Gebauer et editionem curavit G. A. Spangemberg. Goett. 1776-97, in-4°.
Corsi. Delle pietre antiche, ed. sec. Rom., 1833, in 8°.
Corsini. Hercules quies et expiatio in arnesiano marmore expressa. Roma, 174. in-fol.
— Dissertationes agonisticæ (IV) Florentiæ, 1747, in-4°.
Cortenovis. Sopra una inscrizione greca d'Aquileja, con i disegni di alcune altre antichità. Bassano, 1792, in-4°.
Costaz. Sur la peinture des Egyptiens. (Mém. de l'Exp. d'Egypte, t. III.).
Coste (Cl. L.). Sur l'origine des diptyques consulaires. (Mag. Enc. 1802. t. II, 1803, V.)
Coste. (P). Architecture arabe, monuments du Caire, in-fol.
Cotman (J.). The architectural antiquities of Normandy, engraved by yohn Cotman, accompanied by historical and descriptive notices by Dawson Turner. Lond. 1820, 21, 2 vol. in-fol.
Cotman (John-Sel.). The architectural antiquities of Normandy, London, 1828, in-fol.
Cottingham, The chapel of king Henry the seventh at Wistminster. London, 1822, in-fol.
Couchaud. Eglises byzantines en Grèce, in-4°.
— Voyage en Grèce, in-4°.
Courcy (Pol de). Nobiliaire de Bretagne, in-4°.
Cousineri. Voyage dans la Macédoine, Paris, 1831, in-4°.
— Essai sur les monnaies d'argent de la ligue achéenne. Paris, 1825, in-4°.
Coussemaker (de). Ancienne lettre sur l'abbaye de Bourbourg, in-8°.
Cousseau (Mgr.). Notice historique sur l'église N.-D. de Lusignan, in-8°.
Crawfurd. Sur Boro-Budor dans Java. (Transactions, of the Bombay society, t. II, p. 154.)
Crazannes (de). Notice historique et descriptive de l'ancienne cathédrale de Montauban, in-8°.
Crelle. Archiv. für die Baukunst. Berlin, 1830, in-4°.
Creuzer. Commentationes herodoteæ. Leipz, 1818, in-8°.
— Symbolik und mythologie der alten Volker. Darmstadt, 1834, in-8°.
— Zur gemmenkunde, antiche geschnitten steine vom Grabmahl der heiligen Elisabeth in der nach ihr genannten kirche zu marburg. Leips., 1834, in-8°.
— Zur Geschichte Altroemisch cultur am oberrhein und Neckar. 1833, in-8°.
— Zur gallerie der alten dramatiker, auswahl inedischer Griechischer thonge fassige der gross her-

zogth. Badisch. Sammlung in Karlsruhe, 1836, in-8°.
Croix (Sainte-). Examen critique des historiens d'Alexandre. Paris, 1804, in-4°.
— Sur les ruines de Babylone.
— (Mém. de l'académie des inscriptions, t XLVIII.).
— Des anciens gouvernements fédératifs. Paris, 1798, in-8°.
Cros-Mayreville. Les monuments de Carcassonne, in-8°.
Crosnier (l'abbé). Eléments d'archéologie, 1 vol. in-18.
— Iconographie chrétienne, 1 vol. in-8°.
— Les écoles d'architecture au moyen âge, broch. in-8°.
Crozat. Recueil d'estampes, avec descriptions par Mariette. Paris, 1729, in-fol.
Croze Magnan. Voy. *Musée français*.
Crozes (Hipp.). Monographie de la cathédrale d'Alby, in-12.
Cunego. Vues des édifices antiques de Rome, d'après les dessins de M. Clérisseau.
Cuper. Apotheosis seu consecratio Homeri. Amsterdam, 1683, in-4°.
Cyprianus (E.). De pulchritudine Christi, etc., Cob. 1708.
Cyriacus. Inscriptiones seu epigr. Græca et Latina reperta per Illyricum. Romæ, 1747, in-fol.

D

Dalberg. Ueber meteor cultus im alterthum. Heidelberg, 1811, in-8°.
Dale (Ant. Van). Dissertationes IX, antiquitatibus quin et marmoribus, cum Romanis tum Græcis illustrandis inservientes. Amstelodami, 1702 et 1743, in-4°
Dallavay. Observations en englisch architecture, 1834, in-8°.
Dallaway. Anecdotes of the arts in England. London, 1800, in-8°.
(Trad. en français avec des observations par *Millin*. Paris, 1807.)
— Of statuary and sculpture among the ancients with some account of specimens preserved in England. London, 1816, in-8°.
Dalton. (R.). Antiquities and views in Greece and Egypt. London, 1751-1781, in-fol.
Daly (César). Revue d'architecture, in-4°.
Dandré-Bardon. Costume des anciens peuples. Paris 1772, in-4°.
Dangerfield. Sur les grottes boudhistiques de Baug. (*Voy. Transactions of the Bombay society*. 11)
Daniel (les frères). Hindoo excavations in the Montains of Ellora. Lond., 1803, in-fol.
— Antiquities of India. Lond., 1799-1808, in-fol.
— Oriental scenery, or views in Hindostam. Lond., 1795-1808, in-fol.
Danville. Notice des Gaules, in-4°.
— Abrégé de géographie ancienne. 3 vol. in-12.
Darnalt. Les antiq. de la ville d'Agen. Paris, 1606, in-8°.
Dassy (l'abbé). Abbaye de St-Antoine, en Dauphiné, in-8°, atlas in-4°.
Dati. Della pittura antica. Fir. 1667, in-4°.
David (Emeric). Voy. *Musée français*.
— Recherches sur l'art statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes. Paris, 1805, in-8°.
David (Emeric). Histoire de la peinture au moyen âge, in-18.
Davies. Ancient rites and monum. of the monastical and cathedral church of Durham, etc. 1672, in-8°.
— Refrinted in the antiquities of Durham abbey. 1767, in-12.
Davy. On the interior of Ceylon. London, 1821, in-4°.
Debacq. Métaponte. (Voy. *de Luynes*).
— Décade philosophique et littéraire (la). Paris, 1794-1807, in-8°.
Debaecker. Eglises du moyen âge dans les villages flamands du nord de la France, in-4°.
Delacroix. Recherches archéologiques sur les monuments de Besançon, in-8°.
Delagardette. Les Ruines de Pœstum. Paris, an VII, in-fol.
Delamare (l'abbé). Essai sur la véritable origine et sur les vicissitudes de la cathédrale de Coutances, in-4°.
Delepierre (Octave). Collection des principaux monuments de Bruges, in-fol.
Dellaway. Observations en english architecture. London, 1806, in-8°.
Delsaux. L'église Saint-Jacques, à Liége, in-4°, atlas in-fol.
Demanet (le colonel). Cours de construction, 1 vol. in-8°, atlas in-fol.
— Mémoire sur l'architecture des églises, in-8°.
Demetrius. De elocutione liber, ed. J. G. Schneider. Altenb., 1779, in-8°.
Demidoff (le prince Anatole de) et *A. Durand*. Excursion archéologique en Russie, in-fol.
Demosthènes. Opp. ed. G. H. Schaefer. Lond., 1827, in-8°.
Dempster (Thomas). De Etruria regali, ed. Th. Coke. Flr., 1723, in-fol.
Denon. Voyage dans la Haute et Basse Egypte pendant les campagnes du général Bonaparte. Paris, 1802, in-fol.
Denon (le baron). Monuments des arts du dessin. Paris, 1829, 4 vol. in-fol.
Denys d'Halicarnasse. Opp. omnia, cura J. J. Reiskii. Lipz., 1774-77.
— Fragmenta ab A. Majo restituta. Mediol., 18... in-4°.
Description de l'Egypte. Paris, 1809-1820, in-fol.
Derand (Fr.). L'architecture des voûtes. Paris, 1742, in-fol.
Desfontaines. (Voy. *Peyssonnel*.)
Desgodets. Les édifices antiques de Rome, 1re édition, Paris, 1682; 2e édit., Paris, 1779, in-fol.
Devals (aîné). Monuments historiques de Montauban, in-8°.
Deville. Essai histor. sur l'église et l'abbaye de Saint-Georges de Bocherville. Rouen, 1827, in-4°.
On doit encore à cet antiquaire des ouvrages sur Château-Gaillard, sur les tombeaux de la cathéd. de Rouen, sur le château de Tancarville et sur le château d'Arc.
Devilliers. Recherches sur les bas-reliefs astronomiques des Egyptiens. Paris, 1817, in-4°.
Dezobry. Rome au siècle d'Auguste, 4 vol. in-8°.
Dicearque. (Voy. Geographiæ veteris scriptores Græci minores).
Diderot. Correspondance inédite. Paris, 1831, in-8°.
Didron. Histoire iconographique de Dieu, in-4°.
Didron et *P. Durand*. Manuel d'iconographie chrétienne, 1 vol. in-8°.
Dillon. Travels trough Spain. Lond., 1782, in-4°.
Dio Cassius. Ed. H. S. Reimarus. Hamb., 1750-52, in-fol.
Diodorus Siculus. Biblioth. histor. ex rec. Wesseling, cura Heynii et Euringii. Biponti, 1793-1800, in-8°.
Diogène Laerte. De vitiis philosophor. libri x. Instr. Hübner. Leips., 1828-31, in-8°.
Dion (Chrysostome). Orat. ex recens. et cum animadvers. J. J. Reiskii. Lips., Sommer, 1784.
Dionigi (Mariani). Viaggi in alcune citta del' Lazio. Roma, 1800-12, in-fol.
Dissen. Explicatio Pindari.
Dissertazioni dell' Accademia Romana di archæologia. Roma, 1821-1840, in-4°.
Dissertazioni della pontificale Academia Romana di archæologia. Rom., in-4°, plusieurs vol.
Dodwell. Classical and topographical Tour through Greece. London, 1819, in-4°.

— Vues et descriptions des ruines cyclopéennes ou pélasgiques en Grèce et en Italie. Londres, 1834, in-fol.
— Alcuni bassirilievi della Grecia. Roma, 1812, in-fol.
Dœring. Comment. de alatis imaginibus. Gothæ, 1783, in-4°.
Dolomieu. (Voy. *Mus. Nap*, 1, p. 44).
Donaldson. (Voy. *Ant. of Athens*).
Donati. De' Dittici. degl. antichi. Lucca, 1723, in-4°.
Donato. Roma vetus ac recens. Amsterdam, 1694, in-4°.
Donnet (Mgr). Notice archéologique sur la cathédrale de Bordeaux, in-8°.
Dorow. Notizie intorno alcuni vasi etruschi. (Mem. Rom. t. XIV).
— Voyage archéologique dans l'ancienne Etrurie (traduit de l'allem. par M. Eyries). Paris, 1829, in-4°.
— Morgenländische alterthuemer. Wiesb., 1820-21, in-4°.
— Einführung in eine abtheilung der vasensammlung des K. mus. Berlin, 1833, in-8°.
— Opfer stätten und Grabhügel der germ. und Roemer am Rhein. Wiesbaden, 1819-20, in-4°.
— Denkmale aus den alt. Germanischer und Roemischer zeiten in den Rhein. Westphal. provinzen, 1823, in-4°, fig. in-fol.
— Roem. alterthuemer bei Neuwied. 1827, in-8°.
Dorville. Sicula. Amst., 1764, in-fol.
Drake (F.). Eboracum, or the history and antiquities of the city of Kork, etc., 1736, in-fol.
Drouin (Léo.). Types de l'architecture religieuse dans la Gironde, in-fol.
Dubois. Choix de pierres gravées antiques, égyptiennes et persanes. Paris, 1817, in-4°.
— Catalogue d'antiquités de *Choiseul-Gouffier*.
— Description des objets d'art qui composent le cabinet du baron Denon (Monuments antiques). Paris, 1826, in-8°.
Dubois Maisonneuve. Introduction à l'étude des vases. Paris, 1816-19, in-fol.
— Peintures des vases antiques vulgairement appelés étrusques, tirées de différentes collections, et gravées par A. Clener, accompagnées d'explications par A. L. *Millin*. Paris, 1808-10, in-fol.
Ducange. Historiæ Byzantinæ, 1680, in-fol.
— Familiæ Byzantinæ, t. I.
— Descriptio urbis Constantinopolis, t. II.
Ducange (Charles Dufresne). Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ græcitatis. Lugd., 1688, in-fol.
— Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis. Parisiis, 1733-36, in-fol.
Ducarel. Antiquités anglo-normandes, traduites par A. Lechaudé d'Anisy. 1823, in-8°.
Dugdale. Monasticon anglicanum, 8 vol. in-fol.
Dulaure. Description des principaux lieux de France. Paris, 1788-89, in-12.
Dumége. Rapport sur les antiquités découvertes à Nérac. Toulouse, 1833, in-4°.
Dumersan. Description des médailles antiques du cabinet de feu M. Allier de Hauteroche. Paris, 1829, in-4°.
— Notice des monuments exposés dans le cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque du roi. Paris, 1838, in-8°.
Dumont. Détails des plus intéressantes parties d'architecture de Saint-Pierre de Rome. Paris, 1763, in-fol.
Dupasquier et *Didron*. Monographie de l'église de Brou, in-4°, atlas in-fol.
Duplessis. Histoire de la ville et des seigneurs de Coucy. 1728, in-4°.
— Histoire de l'église de Meaux. 1730, in-4°.
Durand. Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes. Paris, 1800, in-fol. (Voy. *Legrand*.)
Duranville (Léon de). Notices sur des villes et églises diverses de la Normandie, in-8°.
— Notice sur l'abbaye royale de N.-D. de Bonport, in-8°.
Dureau de la Malle. Poliorcétique des anciens, avec un atlas de 7 planches. Paris, 1819, in-8°.
— Province de Constantine. Recueil de renseignements pour l'expédition ou l'établissement des Français dans cette partie de l'Afrique septentrionale. Paris, 1837, in-8°.
— Recherches sur la topographie de Carthage. Paris, 1835, in-8°.
Dusevel. Description de l'église de Corbie, in-4°.
Dussieux. Recherches sur la peinture en émail, in-8°.
Dutens. Explication de quelques médailles grecques et phéniciennes. Paris, 1773-76, in-4°.
Duval et *Jourdain*. Stalles de la cathédrale d'Amiens, in-8°.
— Portail Saint-Honoré, cathédrale d'Amiens, in-8°.
— Les sibylles, in-8°.

E

Ecclesiologist. (Revue archéologique, en anglais), in-8°.
Eckhel. Sylloge I nummorum veter. Wien., 1786, in-4°.
— Nummorum veterum anecdot. Wien., 1786, in-4°.
— Doctrina nummorum veterum. Wien., 1792-98, in-8°.
— Catal. M. Cæsarei Vindobonensis. Vindobonæ, 1779, in-fol.
— Choix de pierres gravées du cabinet impérial des antiques, représentées en 40 planches. Wien., 1788, in-fol.
Eggeling. Mysteria Cereris et Bacchi. 1682.
Eglises, châteaux, beffrois et hôtels de ville de la Picardie et de l'Artois, 2 vol. in-8°.
Eichorn. De gemmis sculptis Hebr. (Comment. Soc. Gott. rec. t. II).
— De deo sole invicto Mithra. (Comm. Soc. Gott. rec. t. III.)
— Marmora Palmyrena. (Comment. S. G. R., t. VI.)
Eichstaedt. Prolusiones. Iena, in-4°.
Elien. Var. Hist. ed. Coray. Paris, 1805, in-8°.
Emele. Beschreibung Mainz. M., 1825, in-8°.
Engel. Commentatio de expeditionibus Trajani. Wien., 1794, in-8°.
Engravings with a descriptive account of Egyptian mon. in the british Museum collected by the French institute in Egypt and surrendered to the british forces.
Ennius. Annalium libri XVIII. Fragmenta, illustrata opera et studia F. S. Lips., 1825, in-8°.
Episcopius (Jan de Bischop). Signorum veterum icones.
Ernesti. Archæologia litteraria. Leipzig, 1768, in-8°. (2° édition revue et augm. par G. H. *Martin*, *ibid.* 1790, in-8°.)
Ersch. Encyclopädie (allgem.) der wissenschaften und künst. Leipz., 1818, in-4°. (Voy. *Gruber*.)
Erskine. Account of the Cave Temple of Elephanta. (Transactions of the Bombay society, t. I.)
Eschine. Op. omnia, illustr. J. H. Bremius. Turici, 1823-24, in-8°.
Eschyle. Tragœdiæ VII. Cura Ch. G. Schütz. 1808 21, Halæ, in-8°.
Estrangin (fils). Etudes sur Arles, Aix. 1838.
— L'amphithéâtre romain à Arles. Marseille, 1837.
Estrayer. Not. hist. sur la cathéd. de Châlons-sur-Marne. Châl., 1842, in-8° de 76 pag.
Etienne (de Byzance). De urbibus c. comment. Abr. Berkelii. Lugd. Bat., 1688, in-fol.
Etienne (Henri). Thesaurus Græcæ linguæ. 1572, in-fol. (Voy. *Barker*.) La nouvelle édition publiée par Didot n'est pas encore terminée.

Etymologicum magnum, auctum opera Fr. Sylburgii, ed. nova corr. Schæferi. Lips., 1816, in-4°.
Eumenius. Pro restaur. schol. edidit Hardouin. Voy. aussi *Panegyrici veteres.*
Eunapius. Vitas Soph. et fragm. historiar. illustravit Boissonnade. Amst., 1822, in-8°.
Euphorion. Fragmenta. (De Euphorionis Chalc. vita et scriptis.) Gedani, 1823, in-8°.
Euripide. Opp. omnia, cura A. Mathiæ. Lips., 1813-24, in-8°.
Eusèbe. Preparatio evangelica. Parisiis, 1628, in fol.
— Vitæ Const. lib. IV. Cantabr., 1720, in-4°.
Eustache. Comm. in Homerum. Basil., 1559-60, in-fol.
Eustache. Classical tour through Italy. London, 1821, in-8°.
Evans. Voy. Angell' sculptured Metopes. Lond., 1826, in-fol.
Expédition scientifique de Morée, ordonnée par le gouv. français. Architecture, sculpture, inscriptions mesurées, dessinées, recueillies et publiées par A. Blouet, A. Ravoisie, Alph. Poirot, F. Trezel et Fred. de Gournay. Paris, 1831-37, in-fol.
Expl. inscr. obsc. in amuleto. Heidelb., 1832, in 8°.

F

Faber. (Jo.). In imagines illustrium ex F. Ursini bibliotheca, commentarius. Antuerp., 1606, in-4°.
Fabretti (Raph.). Syntagma de columna Trajani. R., 1683, in-fol.
Fabretti. Inscriptiones antiquæ. Rom., 1702, in-fol.
Fabricius. Bibliogr. antiquaria. Hambourg, 1760, in-4°.
Fabroni. Dissert. sulle statue appartenenti alla favola di Niobe. Firenze, 1779.
— Della Gemma obsidian., in-8°. (Giornale de' letterati, Pisa.)
Facius. Collectaneen zur Griech. u. Röm alterthumskunde. Coburg, 1805, in-8°.
Falbe. Recherches sur l'emplacement de Carthage, par M. Falbe. Paris, 1833, in-8°.
Falconet. Sur la statue de Marc-Aurèle. Amst., 1781, in-4°.
Falconieri. De pyramide C. Cestii Epistola. (Voy. *Thes. ant. Rom.* IV).
Fallue. Histoire politique et religieuse de l'église métropolitaine et du diocèse de Rouen, 4 vol. in-8°.
Fanelli. Atene Attica. Venise, 1704, in-4°.
Fauris de Saint-Vincent (A). Mém. sur les antiq. et curiosités de l'église cath. de Saint-Sauveur d'Aix. Aix, 1818, in-8°.
— Mém. sur les antiq. et curios. de la ville d'Aix. Aix, 1818, in-8°.
— Notice des monum. antiques conservés dans le Muséum de Marseille. Marseille, 1805, in-8°.
Fauris de Saint-Vincent (J). Mémoire sur les monnaies et les monum. des anciens Marseilla s. 1771, in-4°.
Faye (de la). Recherches sur la préparation que les Romains donnaient à la chaux. Paris, 1777.
Fazello. De rebus siculis. 1558, in-fol.
Fea (C.). Sull' Arena e sul Podio dell' anfiteatro Flavio. Roma, 1813, in-8°.
— Osser. intorno alla celebre statua detta di Pompeo. Roma, 1812, in-8°.
— La basilica di Constant. sbandita della via sacra per lettera del Av. Fea. Roma, 1819, in-8°.
— Prodromo di nuove osservazioni e scoperte fatte nelle antich. di Roma. R., 1816, in-8°.
— Descrizione di Roma antica e moderna. Roma, 1821, in-8°.
— Sopro il Pantheon di M. Agrippa. 1791, in-8°.
— Annotazioni alla Mem. sui diritti del principato sugli antichi edifizi sacri e profani. Con un appendice in cui si dimostra che il Pantheon e tutto opera di M. Agrippa. Roma, 1816, in-8°.
— L'integrita del Pantheon rivendicata a M. Agrippa. 2 ed. Roma, 1820, in-4°.
— Sulle rovine di Roma. (Storia dell' arti. t. III. Voy. *Vinckelmann*).
— Relazione di un viaggio ad Ostia. Roma, 1802, in-8°.
— Alcune osserva. sopra gli antichi porti d'Ostia. Roma, 1824, in-8°.
— Nuova descr. dei mon. ant. ed oggetti d'arte nel Vaticano e nel Campidoglio. R., 1819, in-8°.
— L'Egitto conquistato dall' imp. Cæsare Ott. Aug. sopra Cleopatra e M. Ant. rappr. nel musaico di Palestrina. Roma, in-8°.
— Osserv. sui monumenti che rapp. Leda. Roma, 1821, in-fol.
Fecht. De forma faciei Christi apud veteres Christianos. 1706, in-8°.
Félibien. Monuments antiques. Paris, 1690, in-4°.
— Plans et descriptions de deux maisons de campagne de Pline (le Laurentin et la maison de Toscane), avec des remarques. Nouv. édit. Londres, 1707, in-8°.
Ferber. Briefe aus wälschland. Prag., 1773, in-8°, traduites en français avec des observations par Dieterich, sous le titre de Lettres minéralogiques sur l'Italie. Strasb., 1776, in-8°.
Fergusson (James). The Rock-Cut temples of India texte in-8°, atlas in-fol.
— An essay on the ancient topography of Jerusalem, in-8°.
Fériel. Résumé d'archéologie, in-18.
Fernow. Voy. *Winckelmann.*
Ferrara (Guilio). Storia et descr. de princip. teatri ant. e moderni. Milano, 183 , in-8°.
Ferrarii (Octav.). De re vestiaria libri VII. Patavii, 1614, in-4°.
— Thes. ant. Rom. VI.
Ferrario (Jules). Costume ancien et moderne. Milan, 1815, 13 vol in-4°.
Ferrusac (d'Audebard, baron de). Bulletin universel des sciences. Paris, 1825 et années suivantes, in-8°.
Festus (S. P.). De verborum significatione, emend. Ott. Müller. Lipsiæ, 1840, in-8°.
Feuerbach. Der Vaticanische Apoll. Nuremberg, 1833, in-8°.
Ficoroni. Le Vestigia e rarità di Roma antica. Rom., 1744, in-4°.
— Gemme ant. litteratæ. Roma, 1757.
— Piombi antichi. Roma, 1740, in-4°.
— De larvis scenicis et figuris comicis. Romæ, 1754, ed. 2.
Figrelius. De statuis illustr. Romanorum. Holmiæ, 1656, in-8°.
Filiari. (Voy. *Giorn. dell' Ital. letteraria. Padova*, t. XIV.)
Finati. (Voy. R. M. *Borbonico.*)
Fiorillo. Geschichte der mahlerei. Gœtt., 1806, in-8°.
— Kleine schriften artistischen inhalts. Leipz., 1803-6, in-8°.
— Das vermeinte grabmal. Homer's. Leipz., 1794, in-4°.
— Versuch ueber die Patina. Kunstblatt, 1832, n. 97 et 101.
Fischer. Monuments de l'architecture et de la sculpture du moyen âge dans l'empire d'Autriche. Vienne, 1817, in-fol.
Flangini. L'Argonautica di Apollonio Rodio. Roma, 1791-94, in-4°.
Flaxman. Lectures on sculpture. New. edition. Lond., 1838, in-8°.
Florez. La España Sagrada. Madrid, 1747-70. (Continuée par le P. Risco et le P. Hernandez.)
Floridi. Sopra il vaso app. cratere.

Foggini. Sopra una patera Etrusca. (Diss. dell' acc. di Cortona, t. II.)
Fons Mélicoq. (de la) Cité picarde au moyen âge, in-8°.
Fontana. L'anfit. Flavio. La Haye, 1725, in-fol.
Fontana. Il tempio di Vaticano. Roma, 1694, in-fol.
Fontanini. Discus argenteum. Roma, 1727. in-8°.
Forbin. Voyage dans le Levant. Paris, 1819, in-fol.
Forcellini. Totius latinitatis Lexicon. Lipsiæ, 1835, in-fol.
Forchhammer. De pyramidibus commentatio. Lips., 1838, in-4°.
Forster. Observations sur le temple de Diane à Ephèse. (Mémoires de *Cassel*, t. I.)
Forster. Liber singularis de bysso antiquorum. Lond., 1776, in-8°.
Fortoul. De l'art en Allemagne. Paris, 1842, 2 vol. in-8°.
Fosbrooke. Encyclopædia of antiquities. Londres, 1823, 2 vol. in-4°.
Fossati. Rapporto intorno te tombe di Tarquinii e di Vulcia. (Annali dell' inst. di Corr. arch., t. I.) Roma, 1829.
Fourier. Recherches sur les sciences et le gouvernement de l'Egypte. (Tome III de la description de l'Egypte.)
Fragmer. Sur la galerie de Verres. (Mém. de l'académie des inscriptions, t. IX.)
Franchetti. Storia e descrizzione del duomo di Milano. Milano, 1821, in-4°.
Fredenheim. E. M. R. Succiæ antiq. statuarum series. 1794, in-fol.
Freeman (Edward). An essay on the origin and development of window tracery in England, in-8°.
— History of architecture, in-8°.
Freher. Sapphirus Constantii imp. Heidelberg, 1681, in-4°.
Freminville (de). Antiquités du Finistère. 1828, in-8°.
— Antiq. du Morbihan. 1822, in-8°.
— Antiq. des Côtes-du-Nord. 1832, in-8°.
Fritsch. Mor. (Voy. *Champollion Figeac*, Résumé complet de l'archéologie.)
Froehlich. Annales compendiarii regum et rerum Syriæ. Vienne, 1754, in-fol.
Frontinus. De aquæductibus urbis Romæ commentarius. Ed. Poleni. Patavii, 1722, in-4°.
Fuchs. Die acht Gœtter der Wochentage an einem bei Mainz gefundenen altar. Mainz., 1773, in-4°.
Fulvius (Andreas). Antiquitates urbis Romæ. Rome, 1525, in-fol.
Fundgruben des Orients. Vienne, 1809-1819, in-fol.
Furietti. De musivis. Roma, 1752, in-fol.
Fyot. Histoire de l'église cathédrale et abbatiale de Saint-Etienne de Dijon. 1696, in-fol.

G

Gaertner. Ansichten der am meisten erhaltenen monumente Siciliens. Stutt., 1822, in-fol.
Gaetano (A. Com.). Mazzuchellianum M. A. Com. Gaetano ed. atque illustr. V., 1761-63, in-fol.
Gaetano. Prospetto dei scavi di Pompei. Napoli, in-8°.
Gaetano d'Ancona. Illustraz. del gruppo di Ercole colla cerva scoperta in Pompei nel. 1805.
Gail. Le Philologue. Paris 1814-28, in-8°, avec atlas in-4°.
Gaillabaud. Monuments anciens et modernes, in-4°.
Galeotto. Mus. Odescalcum. R., 1747-1751, in-fol.
Galeria Giustiniana. Roma, 1631, 2 vol. in-fol.
Gallien. Opera omnia. Kühn, edit. curav. Lips., 1821-25, in-8°.
Gally-Knight (H.). Saracenic et borman remains to illustrated the norman in Sicily. Lond., 1838, in-fol.
Gally-Knight. An archit. tour in Normandy. Lond., 1836.
(Il a paru une traduction de ce livre dans le *Bulletin monumental*, an 1838.)
Gandy. (Voy. *Gell*, *Pompejana*.)
Gargiulo. Raccolta de monumenti piu interessanti del R. museo Borbonico. Napoli, 1825, in-4°.
— Collez. delle diverse forme de vasi italo-greci. Nap., 1822, in-4°.
Gaspar. Histoire de la ville d'Orange. Or., 1815, in-8°.
Gaspard (B.). Notice de Grigny et de son abbaye, in-8°.
Gau (Voy. *Mazois*.). Antiquités de la Nubie. Paris, 1822-27, in-fol.
Gay Rokewode (John). Painted chamber. (Grande salle peinte du palais royal de Westminster.) In-fol.
Gazzera. Descrizzione dei monumenti Egizi del R. museo Egizio. Torin. 1824, in-4°.
Gedicke. (Voy. *Platon*.)
Geier et *Gorz*. Chefs-d'œuvre de l'architecture romane des bords du Rhin, in-fol.
— Abbaye de Laach (allemand), in-fol.
Gell (W.). The itinerary of Greece. Lond., 1810, in-4°.
— Argolis. Lond., 1818, 1 vol. in-4°.
— The Geography and antiquities of Ithaca. Lond., 1807, in-4°.
— Narrative of a journey in the Morea. L., 1823, in-8°.
— The itinerary of Greece. London, 1819, in-8°.
— Itinerary of the Morea. London, 1817, in-8°.
— Pompejana; the topography, edifices and ornaments of Pompeji, with plates engraved from his drawings; and descriptions by J. P. Gandy. London, 1817-19, in-4°.
— Probestücke von städte mauern des alten Griechenlands. München, 1831, in-4°.
Genelli. Das theater zu Athen. Berlin, 1818, in-4°.
Geoffroy Saint-Hilaire. Recherches au sujet de quelques fragments. Par., 1833, in-4°. (Nouv. Ann. du mus. d'hist. nat.)
Georgi. Voy. de O. Torreen à Surate, traduit de l'allemand. Rostoch, 1765, in-12.
Georgius Domen. Mem. sopra Atys. Roma, 1737, in-4°.
Gerhard. Antike Bildwerke, in-fol. et in-4°.
— Rapporto intorno i vasi Volcenti. (Ann. d. Inst. III.)
— Ueber die metall. spiegel der Etrusker. Berlin, 1838, in-4°.
— Etruskische spiegel. Berlin, 1839, in-4°.
— Sformate immagini di bronzo. (Voy. *Bull. Inst.* 1830.)
— Della basilica Giulia. Roma, 1823, in-8°.
— Berlins antiken Bildwerke. Berlin, 1837, in-8°.
— Venere Proserpina. Fiesole, 1826, in-8°.
— Neapels antike bildwerke. Stuttg. 1828, in-8°.
— Del dio Fauno e de suoi seguaci. Nap., 1825, in-8°.
— Dionysos u. Semele. Berl., 1833, in-4°.
— Hyperborische Roemische studien.
— Prodromus. München, 1828, in-4°.
Gerlach. (Voy. *Salluste*.)
Gesser. L'art de peindre sur verre, in-4°.
— Histoire de la peinture sur verre, in-4°.
Gessert. Geschichte der glas mahlerei. Lipz., 1839, in-8°.
Giacchetti. Iconologia Salvatoris et karilogia præcursoris, etc. Rom., 1628, in-8°.
Gibbon. Decline and fall of Roman empire. Lond., 1777-88, in-4°.
Gibelin. Sur la statue antique dénommée le Gladiateur de Borghèse. (Mém. de l'Inst. nat., t. II.)
Gilbert. Descript. histor. de l'église roy. de Saint Denis. Paris, 1815, in-12.
— Descript. histor. de l'église cathédrale de Notre-Dame de Rouen. Rouen, 1816, in-8°.
— Descript. hist. de l'église Saint-Ouen de Rouen. Rouen, 1822, in-8°.

— Description histor. de l'ancienne église de Saint-Riquier en Ponthieu. 1836, in-8°.
— Descript. histor. de la cathéd. de Saint-Pierre de Beauvais. 1829, in-8°.
— Descript. histor. de la cathédrale d'Amiens. 1833, in-8°.
— Descript. histor. de l'église de Notre-Dame de Reims. 1825, in-8°.
— Descript. histor. de l'église cathéd. de Chartres. Chartres, 1824, in-4°.
— Descript. de la basilique métrop. de Notre-Dame de Paris. 1811, in-8° broch.; et *Mag. encyclop.*, 1812.

Cilii. Architettura di S. Pietro in Vaticano, etc. Roma, 1812, in-fol.

Ginzroth. Die wagen und fahrwerke der Griechen und Roemer. 1817, Munchen, in-4°.

Giornale Arcadico. Roma, 1819 et années suivantes, in-8°.

Giornale dell' Italiana letteratura. Padova, 1802-10, in-8°.

Gli ornati delle pareti e di pavimenti delle stanze dell' antica Pompeji incise in rame. N., 1808, 2 vol. in-fol.

Girardot (E. de). La cathédrale de Bourges, in-12.

Girault-Duvivier. Encyclopédie élémentaire de l'antiquité. Paris, 1830, 4 vol. in-12.

Girault de Prangey. Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie. Paris, in-4°.
— Choix d'ornèments moresques de l'Alhambra, in-fol.

Glocker. De gemmis Plinii, in primis de topazio. Bresl., 1824, in-8°.

Godard (l'abbé). Cours d'archéologie religieuse, 1 vol. in-8°.
— Histoire et tableau de l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont, in-8°.
— Essai sur le symbolisme architectural, in-8°.

Goede. England, Wales, Irland und Schottland. 1803, 3 vol. in-8°.

Goeller. De situ et origine Syracusarum. Leipz., 1818, in-4°.

Goens (Van). Diatriba de cenotaphiis. Trajecti, 1763, in-8°.

Goethe. Zur Farbenlehre. Stuttg., 1818, in-8°.
— Propyläen. Tübingen, 1798-1801.
— Ueber Kunst und alterthum. Stuttg., 1816-32.

Goetting. Gelehrte Anzeiger. Goett., 1753-1840, in-8°.

Gœttling. (Voy. *Hermès*, in-32.)

Goldicutt. Specimens of ancients decorations from Pompeii. London, 1825, in-8°.

Goltzius.. Thesaurus rei antiquariæ. Antuerp., 1618, in-fol.
— Icones imperatorum. Antuerpiæ, 1645, in-fol.
— Opera omnia. Antuerpiæ, 1645, in-fol.

Gordon. Itinerarium septentrionale. Lond., 1727, in-fol.

Gori. Museum Florentinum. Flor., 1731-1742, in-fol.
— Inscriptiones antiquæ. Flor., 1726-43, in-4°.
— Museum Etruscum. Flor., 1737-43, in-fol. (Voy. aussi *Passeri*.)
— Musei Guarnacci, antiqua Mon. Etrusca. Flor., 1744, in-fol.
— Museum Cortonense a Er. Valesio, A. F. Gorio et Rod. Venuti illustr. 1750, in-fol.

Symbolæ litter. Decas I. Flor., 1748-53.—Decas II. Romæ, 1751-54, in-8°.
— Monumentum sive columbarium libertorum et servorum Liviæ Augustæ. Florentiæ, 1727, in-fol.
— Thesaurus vet. diptychorum consularium et ecclesiasticorum; opus posth. cum add. J. B. Passeri. Fir. 1759, in-fol.
— Dactyliotheca ant. M. Zanetti. Venetiis, 1750, in-fol.
— Dactyliotecha Smithiana. Venet., 1767, in-fol.
— Thesaurus gemmarum astriferarum. F., 1750, in-fol.
— Novus thesaurus gemmarum veterum. Romæ, 1797, in-fol.

Goro von Agyafalva. Wanderungen durch Pompeii. Wien., 1825, in-fol.

Gothofred. Voy. *Corpus juris civilis et codex Theod.*

Gough. Sepulchral monument in Great Britain, 1786, in-fol.

Goze. Cathédrale d'Amiens, in-4°.

Grævii. etc., Thesaurus antiquitatum Græcarum et Romanarum. Trajecti ad Rh., 1694, 39 vol. in-fol.

Graham. Maria. Journal of à residence in India. Edinburgh, 1812, in-4°.

Grandidier. Essai historique sur l'église cathédrale de Strasbourg. Strasbourg, 1780, in-8°.

Grangent, Durand (C.) et *Durent* (J.). Descrip. des monum. antiq. du midi de la France. Paris, 1819, in-fol.

Gratiolius. De præclaris Mediolani ædificiis quæ Ænobardi cladem antecesserunt. Med., 1735, in-4°.

Graulhié. Sur les âges d'or et d'argent, d'airain et de fer. Paris, 1810, in-8°.

Graves. Notice archéologique sur le départ. de l'Oise, 1803, in-8°.

Grégori Rech (P.). Hist. sur les congrég. hospit. des Frères Pontifes ou constructeurs de ponts. Paris, 1818, in-8°.

Gretzer. De sancta cruce. Ingost. 1676, in-fol.

Grindlay. Remarks on certain sculptures in the cave temples of Ellora. (Voy. *Transactions of the R. Asiath. Soc.*, t. I).

Grivaud de la Vincelle. Antiquités gauloises et romaines. Paris, 1807, in-4°.

Grobert. Description des pyramides de Ghizé (Desc. de l'exp. d'Egyp. t. II).

Groddeck. Antiquarische Versuche. Lemb., 1800, in-8°.

Gronovius. Thesaurus Græcarum antiquitatum. Lugd. Bat., 1697, in-fol.

Grose et *Astle*. Antiquarian Repertory. Londres, 1807, 4 vol. in-4°.

Grosson. Recueil des antiques et monuments marseillais. Marseille, 1773, in-4°.

Grotefend. Voy. *Dorow*, Morgenlandischer alterthuemer. Amalthea, t. I, II.

Grouet, Ameublements historiques, in-8°.

Grueneisen. Ueber die Ursachen und Gränzen der kunsthasses in den drei ersten Jahrh. n. Chr. (Kunstblatt. 1831.)

Grund. (J. J.). Die mahlerei der Griechen. Dresden, 1810-11, in-8°.

Gruter. Corpus Inscr. Heidelb., 1601, in-fol.

Grysar. De Dor. comœdia. Köln., 1828, in-8°.

Guarini (Raimondo). In veterum monumenta nonnulla commentaria. Neapoli, 1820, in-8°.

Guarnacci. Origine Italiche. Rome, 1767-71, 3 vol. in-fol.

Guattani. Monumenti antichi inediti. (1784-89. 1805, in-4°).
— Roma antica, 1795. N. édition. Roma, 1805, in-4°.
— Monum. Sabini. Roma, 1727, in-8°.
— I piu celebri quadri ruiniti nell' appartem. Borgia del Vaticano. Roma, 1820.
— Fanti scritti di Carrare. (Mém. Rom. di Arch. t. I.)

Guazzesi. Sopra gli anfiteatri Toscani, e principalemente l'Aretino. (Voy. *Diss.* dell' Acc. di Cort. t. II).
— Tutte le raccolte opere insieme. Pisa, 1776, in-4°.

Guénébault. Dictionnaire iconographique, 2 vol. in-8°.
Guéranger (Dom). Essai historique sur l'abbaye de Solesmes, in-8°.
Guezber. Essai sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg, in-8°.
Guichard. Funérailles et diverses manières d'ensevelir des Romains, etc. Lyon, 1581, in-4°.
Guigniaut. Religions de l'antiquité. Paris, 1825-40, 3 vol. in-8°. (Voy. *Creuzer.*)
— Le dieu Sérapis. Paris, 1828, in-8°.
Guilari. Relazione degli escavamenti fatti nell' amfiteatro di Verona l'anno 1817. Ver., 1818, in-8°.
Guilhermy (de). Monographie de l'église abbatiale de Saint-Denis (Tombeaux et figures historiques), in-18.
Guilhermy (le baron de), et *Fichot.* Monographie de l'église de Saint-Denis. (Statues), in-18.
Guillon. Sulle XVI colonne Corintie antiche stanti in Mil. M. 1812, in-8°.
Gumpperberg. Atlas Marianus, sive de imaginibus Deiparæ, etc. Mon., 1657, in-12.
Gurlitt. Allgemeine Einleitung in das studium der schönen kunst des alterthums. Magd. 1799, in-8°.
— Archaeologische schriften, herausgegeben ben von Corn. Müller. Altona, 1831, in-8°.
— Ueber die Gemmenkunde. Magdeb., 1798, in-8°.
— Ueber die Mosaik. Magdeb. 1798, in-8°.
— Versuch ueber die Bustenkunde. Magdeb 1800, in-4°.
— Fragment einer archaeol. abhandl. ueber Hercules. Magd., 1801, in-4°.
Gutensohn. Monumenti della rel. christiana. Roma, 1821-3-26, in-fol. (Voy. aussi *J. M. Knapp*).
Gutherii Jac. De jure Manium, seu de ritu, more et legibus prisci funeris, libri III. Paris, 1615, in-4°.
Gyllius. De topogr. Constantinopoleos. Lugd., 1562, in-8°.

H

Habel. Voy. Annalen des Vereins für naussische alterthumskunde
Hadrava. Ragguagli di var. scavi e scoperte di antich. fatte nell' isola di Capri. Napoli., 1793, in-8°.
Hagen (A.). De Herculis laboribus. Regim. 1827, in-8°.
Hagen (von der). Briefe in die heimat. Breslau, 1818-21, in-8°.
Hagenbuch. De diptycho Brixiano Boëtii consulis. Turici, in-4°.
Hager. Illustrazione di uno zodiaco orientale. Milano, 1811, in-fol.
Halfpenny (J.). Fragmenta vetusta or the remains of ancient buildings in York. York, 1807, in-4°.
Halfpenny (Jos.). Gothic ornaments in the cathedral church of Yorck. York, 1795, in-4°. Paru en 1800.
Hall (James). Essay on the origin, history and principles of gothic architecture. London, 1813, in-8°.
Hall. Encyclop.
Hallische allgemeine zeitung. Halle, 1840, in-4°.
Hamberger. Vitri historia ex antiquitate eruta. (Comm. Soc. Sc. G. t. IV.)
Hamilton. Remarks on several parts of Turkey. part. 1, Ægyptiaca. Lond., 1809.
Hammer. (von). Topographische ansichten. Wien, 1811, in-4°.
—Cpolis und der Bosphorus. Pesth., 1822, in-8°.
—Umblick auf einer reise von Epel nach Brussa.
— Pesth, 1818, in-4°.
— Mithriaca. Paris, 1833, in-8°.
Hancarville (d'). Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton, à Naples. 1766-67. 4 vol. in-fol.
Harding. Gothic ornaments, selected from various buildings in England and France. London, 1831, in-4°.
Hardouin. Opera selecta. Amst., 1709, in-fol.
— Interpretationes pretiosissimorum aliquot antiquitatis monumentorum. Amst., 1752, in-fol.
Hartmann. Die hebräerin am Putztische. Amst., 1809-10, in-8°.
Hase. Rapport de M. Hase sur les bas-reliefs découverts par M. Texier près du village de Bogez-Ken dans l'Asie-Mineure, près de l'emplacement de Soandres, ville antique de la Cappadoce. (Journal des Savants, 1836).
— Leo. diac. Paris, 1817, in-fol.
Hase. Verzeichniss der alten und neuen bildwerke in den sälen der Königl. Antiken sammlung zudresden. Dresden, 1833, in-12.
Hase. (H). Nachweisungen für reisende in Italien. Leipz., 1821, in-8°.
Hasse. Zeitgenossen. Leipz., 1828-33, in-8°.
Haus (Marchese). Saggio sul tempio e la statua di Giove in Olympia. Palermo, 1814, in-4°.
Hausmann. Comment. de confectione variorum antiquor. fictilium quæ vulgo Etrusca appellantur. Götting., 1824.
— De arte terr. conficiend. veterum, imprimis Græcorum et Romanorum. Gotting., 1819, in-4°.
Haüy. Traité des caractères physiques des pierres précieuses. Paris, 1817, in-8°.
Havercamp. M. Wildianum Amsterdam, 1740, in-8°.
Hawke et *Godart-Faultrier.* Tapisserie de S. Florent près de Saumur, in-4°.
Hawkins. Voy. *Combe*, description of ancient marbles.
Hawkins (John Sidney). An history of the origin and establishment of gothic architecture.... and an inquiry of the mode of painting upon staining glass, as practised in the ecclesiastical structures of the midle ages. Londres, 1813, in-8°.
Hazé. Notices sur les antiquités et les monuments du Berri, in-4°.
Hebenstreit. De antiq. Rom. per Africam repertis, 1733, in-4°.
Heeren. Geschicthe der classischen literatur, im mittelalter. Gött., 1822, in-8°.
— Hist. Werke. Gött., 1821-30, in-8°.
— De commerciis urbis Palmyræ, ex monumentis Gött., 1832, in-4°.
— De Ceylone Insula. Commentatio. Goett., 1832, in-4°.
— Ideen ueber die politik d. alten Wet. Goett., 1821, 20, in-8°.
Hefner. Costumes du moyen âge, in-4°.
Heffter. Die Goetter dienste auf Rhodus im alterthume. Zerbst., 1827-29, in-4°.
Heger. Der tempel d. Minerva zu Athen. Darmstadt, in-fol.
Heideloff. Ornementation du moyen âge (allemand et français), 3 vol. in-4°.
Heindorf. Voy. *Platon.*
Heinrich. Comm. quo hermaphroditorum origines et causæ explicantur. Hamb. 1805, in-4°.
Héliodore. Æthiopica. ed. Coray, Paris, 1804, in-8°.
Hemsterhuis. Lettre sur une pierre gravée du cabinet de Smeth. Amst. 1762, in-4°.
Herder. Persepolis. eine muthmassung. (Stuttgart, 1827, in-24.)
— Persepolitanische briefe.
— Wie die alten den tod gebildet? aus den zerstreuten blättern.

— Hermes. Leipzig, 1819-31, in-8°.
Fermippe. Fragmenta. Bonnæ, 1831, in-8°.
Herodien. Histor. libri VIII e recens. F. A. Wolfii. Halæ, 1792, in-8°.
Hesiode. Opp. A. Bern. Zamagna. recus. Lips., 1785, in-4°.
Hesychius. (Al.) Lexicon Græcum c. notis. rec. P. Alberti. et Dan. Runcken. Lugd. Bat., 1746-66, in-fol.
Heyne. Priscæ artis opera quæ Constantinopoli exstitisse memorantur. (Comm. Gott. t. XI).
— Serioris artis opera quæ sub imper. Byzant. facta memorantur. (Commentat. Soc. Gott. XI.)
— De interitu operum tum antiquæ tum serioris artis quæ Constantinopoli fuisse memorantur. (Commentat. Gott. XII.)
— Alexandri Sev. imp. religiones miscellas probantis judicium. (Opusc. Acad. VI. p. 273.)
— De vestigiis domesticæ religionis patriique ritus in artis Etruscæ operibus. (Novi Comm. Soc. Gott. t. V.)
— Monumentorum Etruscæ artis ad genera sua et tempora revocatorum illustratio. (Ibid. IV, V.)
— Samml. Antiquar. aufsätze. Leipz., 1778-79.
— Opuscula academica. Götting., 1785-1812, 6 vol. in-8°.
— Academische Vorlesungen ueber die Archæologie der Kunst des alterthums. Braunschweig, 1821, in-8°.
— Monumentorum et operum artis antiquæ Byzantii ante novam Romam conditam recensus. (Com. S. G. rec. t I.
— Ueber den kasten des Cypselos; eine Vorlesung. 1770, in-8°.
— Vasorum fictilium litteratorum et ectyporum genus. (Comm. Soc. G. rec. t. I.)
— Artium tempora. (Opus. ac. t. V.).
— De genio sæculi Ptolemæorum. (Opusc. acad.)
— De artis fingendi et sculpendi corruptelis ex religionibus peregrinis et superstitionibus profectis. (Opus acad.).
— Serioris artis opera quæ sub imper. Byzant. facta memorantur. (Comm. S. Gott. XI).
— Artes ex Constantinopoli nunquam prorsus exsulantes. (Commentat. Gott.).
— De auctoribus formarum quibus dii in priscæ artis operibus effecti sunt. (Commentat. Gott. VIII.)
— Das vermeinte Crabsnal Homer's.
— Urbis Alexandriæ et Ægypti res et vicissitudines sub imperatoribus Romanis ad tempora sua revocatæ. (Comment. Societ. Gotting. recent. t. II.)
Hippocrate. Opera omnia. Cura C. C. Kuhn. Lips., 1825, in-8°.
Hirt (A.). Baukunst nach den Grundsaetzen der alten. B., 1809, in-fol.
— Die neu aufgefundenen Aeginetischen bildwerke. (Litterarische analekten. n° 111.)
— Geschichte der bildenden kunste bei den alten. Berl., 1833, 1 vol. in-8°.
— Sur la peinture des anciens. (Mém. de l'Acad. de Berlin, 1804.)
— Der Tempel Salomonis. Berlin, 1803, in-4°.
— Ueber die baue Herodes des grossen, ueber haupt und ueber seinen tempel bau zu Jerusalem in besondere. (Abhandt. der Berl. Akad., 1816-1817.
— Von den pyramiden. Berl., 1815, in-4°.
— Ueber die Canon in der bildenden kunst. (Abh. der Berliner Akad., 1814-1815.)
— Ueber die bildung der Ægyptischen gottheiten. Berl., 1824, in-4°.
— Tempel der Eph. Diana. Berlin, 1809, in-4°.
— Kunst bemerkungen auf einer reise nach Dresden und Prag. Berlin, 1830, in-8°.
— Zur Würdigung der von dem Gen. freih. von Minutoli eingebrachten sammlung. Ægypt. alterthümer. Berl., 1823, in-8°.
— Der tempel des Kap. Jupiter.
— Ueber die Fabel des Amor und der Psyche nach Denkmälern.
— Die ruinem von Tschilminar. (Abh. der Berliner Akad., 1812-1813.)
— Ueber die bildung des nakten bei der alten. (Abhandl. der K. ak. zu Berlin, 1820.)
— Bilderbuch fur mythologie. Berl., 1805 et 1817, in-4°.
— Ueber das bildness der alten. (Abh. der Berl. Acad. 1814-1815.)
Hirtius. De rebus a Cæsare gestis commentarii ex recens. S. Clarke. Glascuæ, 1750, in-4°.
Hittorff. De l'architecture polychrôme chez les anciens.
— Architecture antique de la Sicile. Paris, J. Renouard, 1827, in-fol. (Voy. *Zanth.*).
— Antiq. inédites de l'Attique. Paris, 1832.
Hoare Colt. Hints to travellers in Italy. Lond., 1815, in-12.
Hobhouse. A Journey through Albania. London., 1813, in-4°.
— Historical illustrations of the fourth canto of Childe-Harold. London, 1818, in-8°.
Hodges. Select views of antiq. in India. London, in-fol.
Hoeck. Creta. Götting. 1823-29, in-8°.
— Vet. Mediæ et Persiæ monumenta. Gotting., 1817, in-8°.
Hohenhausen (V.). Alterthuemer Daciens. Vienne, 1775, in-4°.
Hoffstadt. Principes du style gothique, in-8°, atlas in-fol.
Holstenius. Epistola de fulchris s. verubus Dianæ Ephesiæ. (Thes. antiq. Græc. t. VII.)
Homère. Opp. ex recensione Fr. A. Wolfii. Lips., 1804-7, in-8°.
Hope (Th.). The costume of the ancients, London, 1809, 2 vol. in-4°.
— Hist. de l'architecture. 1839, 2 vol. in-8°.
Horace. Opp. recens. ed. F. H. Bothe. Heib., 1820, in-8°.
Horcel.
Horsley. Britannia Romana. London, 1732, in-fol.
Hosking. Account of some architectural and sculptural remains at Pœstum. (Archéol. Britanica. t. XXIII.)
Houel. Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malthe et de Lipari. Paris, 1782-88, 4 vol. in-fol.
Hudson. (Voy. *Scylax.*)
Hudson Turner. Domestic architecture of the midle ages, in-8°.
Hughes. Reise durch Sicilien und Griechenland. Iena, 1821, in-8°. (traduit de l'Anglais).
Hugo. Geschichte d. Röm. rechts. Berl., 1830, in-8°.
Humboldt (W. de). Ueber vier Ægyptische Löwenköpfige bildsäulen in den hiesigen kön. antiken Sammlungen. (Abh. der Berl. Akad. 1825.)
Hunt. Exemplar of Tudor architecture, adapted to modern habitations. London, 1829, in-4°.
Hyperborische Roemische studien. Voy. *Gerhard.*

I

Ideler. Handbuch der Chronologie. Berl., 1831, in-8°.
Ikelton. Engraved illustrations of the principal antiquities of Oxfordshire from drawings by T. Mackenzie. 1823, in-4°.
Ikenii (Conr.) Antiquitates Hebr. secundum triplicem Hebr. statum. Bremæ, 1760, in-8°.
Ilgen. Opuscula. Erfurt, 1797, in-8°.
Illustr. imag. del. Th. Gallæus. 1598.

Illustrium virorum ut exstant in urbe expressi vultus cœlo Augustini Veneti. Roma, 1569, in-fol.
Illustrium imagines ex ant. marmoribus e bibliothecâ Fulvii Ursini. Rom., 1569-1570, in-fol.
Inghirami (F.). Osservazioni sulle antich. di Selinunte illustr. del S. P. Pisani, 1825. (Monum. Etruschi Ser. VI.)
— Etrusco museo Chiusino del Prof. D. Valeriani. Fiesole, 1834, in-fol.
— Lettere di etrusca erudizione. 1829.
— Galeria Omerica. Fiesole, 1831, in-8°.
— Monumenti Etruschi, o di Etrusco nome, 7 vol. de texte in-4°, 6 vol. de planches in-fol. 1821-1826.
— Pitt. di vasi fittili. Fiesole. 1832, in-4°.
— Di alcuni toli sepolcrali. (Ann. dell' Inst. di corr. Arch. 1832, in-4°.
Ingram. Mémorial d'Oxford (en anglais), 2 vol. in-8°.
Instituto di correspondenza archeologica. Rome et Paris, 1829-1840, in-8°, avec pl. in-fol.
— 1. Annales.
— 2° Monumenti inediti.
— 3° Bulletino.
Ionian antiquities. Lond., 1817-40, in-fol.
Isidore. Opp. omnia, recens. F. Arevalo. Romæ, 1797-1803, in-4°.
Isocrate. Oratt. et epp. studio Coray. Paris, 1806, in-8°.
Isæus. Cum Annott. J. Reiskii. Leips., 1770, in-8°.
Italinscky. Voy. *Tischbein*.

J

Jacquemin. Monographie de l'amphithéâtre d'Arles, 2 vol. in-8°.
— Monographies arlésiennes, 2 vol. in-8°.
Jahn. Jahrbücher (neue), für philologie u. pädagogik. Leipz., 1831-1840, in-8°.
Jakobs. Exercitationes crit. in scriptorum vet.... Leipz., 1796-97.
— Ueber den Reichthum d. Griechen an plastischen kunstwerken u. d. ursachen desselben. Münch. 1811, in-4°.
— Ueber die memnonien, leben und kunst der alten, Phil. vermischte schriften. Gotha, 1824-30, in-8°.
— Emendationes in epigrammata anthologiæ Græcæ. Leipz., 1793, in-8°.
— Ueber d. Gräber des Memnon. München., 1811, in-4°.
Jameson. Spicilegia antiquit. Egypti., etc. Glasguæ, 1720, in-8°.
Jenkins. Le nozzi di Paride ed Elena. Rom., 1775, in-4°.
Jenkins. Voy. *Antiq. of Athen*. (suppl.)
John. Ueber die Farben u. Gläser d. alten, ein beitr. zu V. minutoli's reise zum tempel di Jupiter. Berl., 1824, in-4°.
Jolimont (de). Les mausolées français. Paris, 1821, in-4°.
— Principaux édifices de la ville de Rouen, en 1825, in-8°.
Jollois. Sur les hypogées (Voy. *Description de l'Egypte*, t. I.)
Jomard. Voyage à l'Oasis de Syouah, rédigé d'après les matériaux recueillis par Drovetti et Cailliaud. Paris, 1823, in-fol.
— Recueil d'observations et mémoires sur l'Egypte ancienne et moderne, ou description historique et pittoresque des principaux monuments de cette contrée. Paris, 1830, in-8°.
Jonge (de). Notice sur le cabinet des médailles et des pierres gravées du cabinet du roi des Pays-Bas. Leyde, in-8°.
Jorio (Andr. de). Metodo per invenire e frugare i sepolcri degli antichi. Napoli, 1824, in-8°.
— Guida di Pozzuoli. Napoli, 1830, in-8°.
— Viaggio di Enea all' inferno. Napoli, 1825, in-8°.
— Notizie sugli scavi di Ercolano. Napoli, 1827, in-8°.
— Guide pour la galerie des peintures anciennes. 2° édit. Naples, 1830, in 8°.
— Mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano. Napoli, 1832, in-8°.
Joseph. Opp. omnia. ed. F. Oberthür. Lips., 1782-85, in-8°.
Journal of science and the arts. London, 1816-1840, in-8°.
Journal des Savants. Paris, 1816-40, in-4°.
Journal de l'Association archéologique (anglais), in-8°.
Journal de l'Institut archéologique (anglais), in-8°.
Jouve (l'abbé). Notice sur la cathédrale de Valence, en Dauphiné, in-8°.
— *Jubé de la Perrelle*. Etudes synoptiques sur la chronologie, la géographie, l'archéologie et la paléographie.
Jubinal (A.). Anciennes tapisseries historiées, 2 vol. in-fol.
— Recherches sur les anciennes tapisseries à personnages, in-8°.
— Tapisseries d'Aix, in-fol.
— Tapisseries de Bayeux, in-fol.
— Tapisseries de Beauvais et du Louvre, in-fol.
— Tapisseries de Berne, in-fol.
— Tapisseries de la Chaise-Dieu, in-fol.
— Tapisseries de Dijon et de Bayard, in-fol.
— Tapisseries de Nancy, in-fol.
— Tapisseries de Reims, in-fol.
— Tapisseries de Valenciennes, in-fol.
— Explication de la danse des morts peinte à la Chaise-Dieu, in-4°.
Judica. Le antich. di Acre scoperte, descritte ed illustrate dal Bar. G. Judica. Messina, 1819, in-8°.
Julius Valerius. Alexandr. Itinerarium. Francofurti, 1818, in-8°.
Junius Adr. De coma. Roterod., 1708.
Junii. De pictura veterum, libri III. Roterod., 1694, in-fol.
Junius (Franc.) Catalogus artificum.
Justin. Edid. Dübner. Lipsiæ, 1832, in-8°.
Juvenal. Recensuit Weber. Vimar, 1825, in-8°.

K

Kaempfer. Amœnitatum eroticarum politico-physico-medicarum fasciculi V. Lemgo, 1712, in-4°.
Kallenbach. Chronologie de l'architecture allemande (en allemand), in-8°, atlas in-fol.
Kanngiesser. Grundriss der alterthumswissenschaft. Halle, 1815, in-8°.
Kant. Kritik der Urtheilskraft. Berl., 1799, in-8°.
Kastner. Geschichte der mathematik. Goett. 1796-1800, in-8°.
Kephalides. Reise durch Italien u. Sicilien. Leipz. 1822, in-8°.
Keppel. Reise von Indien nach Gross Britannien.
Kerporter (Robert). Travels in Georgia, Persia, Armenia. London, 1822, in-4°.
Kestner. Rapporto intorno le pitture antiche di Tarquinia scoperte nel 1827, con un cenno di quelle scoperte in Chiusi. (Ann. dell' Inst. di Corr. Archéol. t. I)
Keysler. J. G. Reisen. Hannov. 1780, in-4°.
Kinnard. (Voy. *Antiqq. of Athens*).
Kinneir. A Geogr. Memoir of the Pers. empire. London, 1813, in-4°.
Kircher. Œdipus Ægyptiacus. R. 1652-54, 3 vol. in-fol.
— Obeliscus Pamphilius., Rome, 1650, in-fol.
— Latium. Rome, in-fol. 1761.
— Vet. Latii antiqua vestigia. R., 1751.
— Vet. Latii antiquitatum amplissima collectio, R., 1771.

Kircheri. Sphinx mystagoga, Amstel., 1776, in-fol.
Kirchmann. De annulis liber singularis, Lubeck, 1672., in-12.
Klaproth. (Voy. *Minutoli antike glas mosaïk*.)
Klausen. Die abenteuer des Odysseus, aus Hesiodus erklärt. Bonn. 1834, in-8°.
Kleiner. Delineatio templorum... quæ in Vienna reperiuntur. August.-Vindelic., 1724, in-fol.
Klenze. Der Tempel des Olymp. Jupiters zu Agrigent. Stuttg., 1821, 1 vol. in-4°.
— Versuch einer wiederherstellung des toscanischen tempels. Munchen., 1821. (Voy. aussi *Schorn*, beschreibung der glypt.)
— Tempel sculpturen von Selinunt.
— Kunstblatt., 1824.
Klotz. Ueber den nutzen und gebrauch der alten Geschnittenen steine. Altenb., 1768., in-8°. Voy. aussi *St-Clément*.
Klotz. Armoiries des architectes du Rhin, in-4°.
Knapp. (Voy. *Gutersohn Monumenti*.)
— Osservazioni generali su i monumenti sepolcrali di Vulcia e su alcuni altri della medisima specie. (Ann. dell' Instituto di corres. Arch. t. IV. Parigi, 1832.)
Knapp. Roem. Denkmale d. Odenvaldes. Heideld., 1813., in-8°.
Knight. On the worship of Priapus. London, 1786.
Knight. (Payne). Numi veteres civitatum, regum, Londini in museo Richardi Payne Knigts asservati. London, 1830, in-4°.
— On the large Silver Coins of Syracuse. (Arch. Britannica, t. XXIV.)
Knirim (F.). Die harz mahlerei der alten. Berlin, 1839, in-8°.
Koch. Observationes in loca quædam Homeri e Tacito illustrata. Marburg., 1823, in-4°.
Koehler. Geschichte der ehre der bildsaeulen bei den Griechen. Münch., 1820, in-4°.
— Mémoire sur les iles et la course consacrées à Achille. St-Pétersbourg, 1826, in-4°.
— Ueber zwei gemmen der K. K. sammlung zu Wien.
— Bemerkungen ueber die K. Kais. Sammlung von Geschn. Stemen, 1794, in-4°.
— Ueber die Ehre der Bildsäulen. (Schriften der Münchner Akademie vol. VI.)
— Masken, Ihr ursprung und neue auslegung einiger der merkwuerdigsten Pet. 1833, in-4°. (Mem. de l'Acad. Imp. des Sciences, t. II.)
— Descr. d'un camée du cabinet Farnèse. 1810.
— Description d'un vase de sardonyx antique gravé en relief. St-Pét., 1808, in-4°.
— Description d'une améthyste. St-Pét., 1798, in-4°.
— Médailles grecques de rois de la Bactriane. Pét., 1822. Suppl. 1823, in-4°.
Kœnig (J. M.). Beschreib. d. Röm. denkmaeler welche. in d. antiquar. Samml. zu Speyer aufbewahrt werden. Kaiserlaut. 1832, in-8°.
Koepfe. Kriegswesen.
Koeppen. Die dreigestaltete Hekate. Wien., 1823, in-4°.
Kopp. Palaeographia critica. Manh., 1827-1829, in-4°.
Kopp. Ueber entsthebung der Wappen. 1831.
Kosegarten. De prisca Ægyptiorum litteratura comment. Vimariæ, 1828, in-4°.
Krüger. Antiquités du roi de Prusse à Sans-Souci. Berlin, 1769.
Kruse. Hellas. Lipz., 1825-27, in-8°.
Kugler. Ueber die polychromie. Berlin, 1835, in-8°.
Kühn. Voy. *Hippocrate* et *Gallien*.
Kunstblatt, Berliner. herausgg. von C. V. Toelken. Berlin, 1828-29. G., in 4°.
Kunstblatt. (Zum Morgenblatt. Voy. *Morgenblatt*).

L

Labacco (Ant.). Alcune notabili antiqu. di Roma. V., 1584.
Labarte (Jules). Histoire de l'art par les meubles, les bijoux et autres objets précieux, 1 vol. in-8°.
Laborde (Alex. de). Description d'un pavé en mosaique découvert dans l'ancienne ville d'Italica. Paris, 1802, in-fol.
— Voyage pittoresque et historique de l'Espagne. Paris, 1806-12, in-fol.
— Collection de vases grecs de M. le comte de Lamberg, 1813-1828, in-fol.
Laborde. (Léon de la) et *Hinant*. Voy. dans l'Arabie. Paris, 1830, in-8°.
Laborde (de). Monuments de la France, 2 vol. in-fol.
Labrouste. (Voy. *Mazois*.)
Labruzzi. Via Appia illustr. Rom.
Labus. Museo della R. Accad. di Mantova. Mant., 1830-33, in-8°.
— Description du musée de Brescia. Milan, 1834. (Voy. *Visconti*)
Lacatte-Joltrois. Essais historiques sur l'église Saint-Remi de Reims, in-12.
Lachmann. Voy. *Walther von der Vogelweide*.
Lacour. Antiq. bordelaises. Bord., 1809, in-fol.
Lacroix et *Seré*. Moyen âge et renaissance, in-4°.
Lactance. Institutionum Epitome. Roma, 1754, in-8°.
Lagerlof. Suecia antiqua et hodierna, 1772, in-fol.
Lajard (F.). Nouvelles observations sur le grand basrelief mithriatique. Paris, 1828, in-4°.
Lalande (de). Voyages d'un Français en Italie. Yverdun, 1769, in-8°.
Lambier. Histoire monumentaire des Gaules. Mons, 1804, in-8°.
Lami. Sopra le ciste mistiche. Roma.
Lamothe (Léonce de). Notice sur l'église de Saint-Macaire, in-8°.
Lampridius (Ælius). Scriptores historiæ Augustæ, Lugd. Bat., 1671, in-8°.
Lamy. Description de deux monuments anciens près la ville Saint-Remy, 1737, in-8°.
Landon. Numismatique du voyage du J. Anacharsis. Paris, 1818, in-8°.
Landseer. Sabaean researches. London., 1823, in-8°.
Lange. Vermischte schriften. Herausg. von Jacobs. Leipz., 1832, in-8°. Voy. aussi *Lanzi*.
Langlade. Album historique de la Creuse, in-4°.
Langley. Gothic architecture improved by rules and proportions. London, 1747, in-4°.
Langlez. Monuments anciens et modernes de l'Hindostan, en 150 planches. Paris, 1812, in-fol.
Langlois (l'abbé). Histoire du prieuré du Mont-aux-Malades, in-8°.
Langlois. Stalles de la cathédrale de Rouen, in-8°.
— Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre ancienne et moderne, in-8°.
Lanzi (L.). Notizie della scultura degli antichi e dei varii suoi stili. (Fies. sec. ed. 1824.) Il en existe une traduction allemande de *Lange*.
— Saggio di lingua Etrusca. Rome, 1789, in-8°.
— De vasi antichi dipinti chiamati etruschi, dissertazioni thre.
Larcher. Mém sur Vénus. Paris, 1775, in-4°.
— Sur les vases murrhins (Mém. de l'Acad. des Inscr., t. XLV).
Lasinio. Sculture del Campo Santo. Fir., in-fol.
Lassen. Commentatio de Pentapotamia indica. Bonn., 1827, in-4°.
Lassus et *Didron*. Monographie de la cathédrale de Chartres., grand in-fol.
Lasteyrie (de). Histoire de la peinture sur verre, in-fol.

Laurens (J. B.). Souvenirs d'un voyage d'art à l'île de Majorque. Paris, 1840, in-8°.
Leake. Journal of a tour in Asia-Minor, with comparative remarks on the anc. and modern geography of that country. Lond., 1824, in-8°.
— Topogr. of Athens. Lond., 1821, in-8°.
— Travels in the Morea. Lond., 1830, in-8°.
Lebas (Ph.). Explication de quelques inscriptions trouvées à Tlemcen. Paris, 1837.
Lebeau. Remarques sur la description que fait Athénée d'une fête d'Alexandrie, donnée par Ptolémée Philadelphe. (Mém. de l'Acad. des Inscr., t. XXXI.)
Leblond. Sur les vases murrhins (Mém. de l'Acad. des Inscr. et belles-lettres., t. XLIII).
— Description des principales pierres gravées du cabinet du duc d'Orléans. Paris, 1780, 2 vol. in-fol.
Lebœuf (l'abbé). Mémoires concernant l'histoire civile et ecclésiastique d'Auxerre et de son ancien diocèse. 4 vol. in-8°.
Lebrun. Théorie de l'architecture grecque et rom. Paris, 1807, in-fol.
Lecconi (L.). Del pavimento in mus. rinv. nel tempio di Fortuna Prenest. Roma, 1827.
Leclerc. Archéologie celto-romaine de l'arrondissement de Chatillon-sur-Seine. 18. ., in-4°.
Leclercq de la Prairie. Notice sur l'église et le château de Berzy, in-8°.
— Notice sur le théâtre Romain de Soissons, in-8°.
Leemans. Monuments égyptiens du musée d'antiques des Pays-Bas, publiés par les ordres du gouvernement, par le docteur C. Leemans. Leyde, 1839, in-fol.
— Lettre à M. Fr. Savolini sur les monuments égyptiens portant des légendes royales dans les musées d'antiquités de Leyde, de Londres et dans quelques collections particulières en Angleterre. Leyde.
Legati Lorenzo. Descrizione del. . . Bologna, 1677.
Legrand. Galerie antique. Paris, 1807, in-fol. Publié de nouveau sous le titre de Monuments de la Grèce. Paris, 1808, in-8°.
Legrand d'Aussy. Les sépultures nationales, mémoire lu à l'Institut le 7 ventôse an VII.
Le Héricher. Avranchin monumental et historique, 2 vol. in-8°.
— *Bouet* et Ch. *Bourdon*. Mont Saint-Michel, in-fol.
Leibnitz. Opera omnia. Genève, 1768, in-4°.
Leich. De diptychis veterum diatriba. Leipzig, 1743, in-4°.
Leichtlen. Schwaben unter den Roemern (forschungen im gebiet der Gesch. deutschlands). Friburg., 1825, in-8°.
Lelgegreen. Alterthuemer in Nubien. aus dem Schwedischem uebersetzt. von *hermes*. Voy. *Kunstblatt*., 1827, n° 13, 14, 15, 16.
Lenoir. Description historique et chronologique des monuments anciens de sculpture déposés au musée de Paris. Paris, 1806, in-8°.

Lenoir (Albert). Statistique monum. de Paris, in-fol.
— Antiquités mexicaines, in-8°.

Lenoir (Alex.). Monuments des arts en France, in-4°.

Lenormant (Ch.). Musée des antiq. égyptiennes. Paris, 1836-40, in-fol.
— et *de Witte*, élite des monum. céramographiques. Paris, 1837 et années suiv., in-4°.

Lenormant (Ch.) Eclaircissements sur le cercueil du roi memphite Mycerinus, traduits de l'anglais, et accompagnés de notes par Ch. Lenormant; suivis d'une lettre sur les inscriptions de la grande pyramide de Gizeh, par M. le D. Lepsius. Paris, 1839, in-4°.

— Sculptures d'Olympie. Bullettino dell' Instituto di corrisp. (Arch. t. IV.)
— Elite de monuments céramographiques. Paris, 1838-1841, 20 liv. in-fol. (Voy. *de Witt*).
Lens (Ant.). Le costume de plusieurs peuples de l'antiquité. Liége, 1776, in-4°.
Lens. Le costume, ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'antiquité. Liége, 1776, in-4°.
Lenz. Die goettin von Paphos. Gotha, 1808, in-4°.
Leplat. Recueil des marbres antiques de la galerie du roi de Pologne à Dresde. Dresde, 1733, in-fol.
Leprevost (A.) Notice histor. et archéol. sur le départ. de l'Eure. Evreux, 1832, in-12.
— Notice sur Arques. Rouen, 1824, in-8° de 20 pl.
— Mémoire sur la collection des vases antiques de Bernay. 1832, in-8°.
Lepsius. Lettre sur les inscriptions de la grande pyramide de Gizeh. Paris, 1839, in-4° (Voy. *Lenormant*).
Leroux de *Lincy*. Histoire de l'hôtel de ville de Paris, in-4°.
Leroy. Achates Tiberianus. Paris, 1683, in-fol.
Leroy. Les ruines des plus célèbres monuments de la Grèce. Paris, 1770, in-fol.
Lessing. Laocoon oder uber die Grenzen der mahlerei und poesie. Berlin, 1788, in-8°.
— Antiquarische briefe. (Tom. V de ses œuvres.)
— Fragment ueber die Isische tafel.
— Wie die alten den tod gebildet. 1769. (Tome IV de ses œuvres.)
Lesson. Fastes historiques, archéologiques et biographiques du département de la Charente-Inférieure, 2 vol. in-8°.
— Histoire, archéologie et légendes des marches de la Saintonge, in-8°.

Letronne. Recherches pour servir à l'histoire de l'Egypte pendant la domination des Grecs et des Romains. 1823, in-8°.
— Essai critique sur la topographie de Syracuse. Paris, 1813, in-8°.
— Mémoire sur le monument d'Osymandias. Paris, 1831, in-4°.
— Lettre à M. J. Millengen sur une statue votive d'Apollon en bronze. (Ann. dell' Instituto, 1834.)
— Observations critiques et archéologiques sur l'objet des représentations zodiacales. Paris, 1824, in-8°.
— La statue vocale de Memnon. Paris, 1833, in-4°.
— Analyse critique du recueil d'inscriptions grecques et latines de M. le C^te de Vidua. Paris, 1828, in-4°.
— Essai sur les idées cosmographiques qui se rattachent au nom d'Atlas, considérées dans leurs rapports avec les représentations antiques de ce personnage fabuleux. (Bull. univ. de Férussac.)
— Sur le tombeau de Porsenna. Lettres à M. *Panofka*. (Ann. dell' Inst. di cor. Arch., t. I.)
— Lettres d'un antiquaire à un artiste sur l'emploi de la peinture historique murale dans la décoration des temples et des autres édifices publics ou particuliers, chez les Grecs et les Romains. Paris, 1836, in-8°.
— Appendice aux Lettres d'un antiquaire. Paris, 1837, in-8°.
— De l'invention de Varron. (Revue des Deux-Mondes, t. XXXII.) Voy. aussi *Strabon*.
Lettres archéologiques sur les antiquités d'Avanche (insérées dans le *Conservateur suisse*, I, VII).

Levesque. Sur les progrès successifs de la peinture chez les Grecs. (Mém. de l'Instit. nat., t. I.)

Levezow. Ueber die entwickelung des Gorgonenideals. Berlin, 1833, in-4°.
— Ueber den Antinous. Berlin, 1808, in-4°.
— Ueber die fam. des lykomèdes. Berlin, 1804, in-4°.

— Jupiter imper. Berlin, 1826, in-4°.
— Ueber den raub des Palladium. Braunschweig, 1801, in-4°.
— De Juvenis adorantis signo. Berlin, 1808, in-4°.
Leriel. Traité de peinture sur verre. Paris, 17.., in-8°.
Libanius. Orationes et declamationes Ed. reisk. Altenb., 1791-97, in-4°. Voy. aussi *Petersen.*
Libicus. De sacris imaginibus dissert. Flor., in-12.
Licetus. De lucernis ant. reconditis. Dine, 1652, in-fol.
Licetus (Fort.). De annulis antiquis. Utini, 1652, in-fol.
— Ejusdem hieroglyphica, sive antiqua schemata gemmarum annularium. Patavii, 1653, in-fol.
Liebe. Gotha numaria. Amst., 1730, in-fol.
Ligorio. Pianta della villa Tiburtina di Adriano.
Ligth. Travels in Egypt, Nubia, Holyland. London, 1818, in-4°.
Linant. (Voy. *L. de Laborde*, voyage dans l'Arabie Pétrée.)
Lindsay (lord). Histoire de l'art chrétien, 4 vol. in-8° (en anglais).
Lingard (J.). The antiq of the anglo-saxon church. 1810, in-8°.
Lippert. Dactyliothecæ universalis chiliades. Leipz., 1755-1763. Voy. *Christ* et *Heyne*, auteurs de la description des empreintes de *Lippert.*
Lipse (Juste). De Libliothecis syntagma. Anvers, 1837, in-fol. (Trad. en français par Peignot.)
— De amphitheatr. Anvers, 1837, in-fol.
— De amphitheatris extra Romam. *Ibid.* Voy. aussi *Tacite.*
Lipsius (J. G.). (Voy. *Wacker.*)
Lobeck. Aglaophamus sive de theologicæ mysticæ Græcorum causis lib. III. Königsb., 1829, 2 vol. in-8°.
Lombardi. Saggio degli antichi avanzi della Basilicata. (Bull. dell' Instit. di cor. Archeologica. 1830.)
Lorain (P.). Histoire de l'abbaye de Cluny, in-8°.
Lorente. Mon. romano descubierto en Calahorra. Madrid, 1789.
Lottin (l'abbé). Notice sur les verrières peintes à l'église d'Ecommoy, in-8°.
Lucas (P.). Voyages dans le Levant. Paris, 1704-1719. (Publiés par Baudelot de Dairval, Fourmont et Banier.)
Lucatelli. Sopra il porto d'Ostia. (Diss. dell' Acc. etrusca di Corton., t. VI.)
Lucien. Opera ed. J. The Lehmann. Lipsiæ, 1822-28, in-8°.
Lucrèce. De rerum natura libri VI ad exempl. Gilb. Wakefieldi... adsunt R. Bentleji annot. Glasg. 1813, in-8°.
Lumisden. Remarks on the antiq. of Rome. 1797, in 4°.
Lupi. Dissertatio et animadversiones ad nuper inventum Severi martyris epitaphium. Paris. 1734.
— Dissertazioni lettere ad altre opereste (publiées par les soins de P. Zacaria). Faenza, 1785, in-4°.
Luynes (le duc de). De la poterie antique. (Annali del Inst. di cor. archeol., t. IV.)
— Métaponte. Paris, 1833, in-fol.
— Sur la restitution du tombeau de Porsenna, par M. *Q. de Quincy.* (Ann. dell' Inst. arch., t. I.)
Lycophron. Alexandra sive Cassandra, ed. J. Potter. Oxon., 1697, in-fol.
Lyon (B. Edw.). Outlines of the egina marbles. Liverpool, 1829.
Lysias. Opp. quæ supersunt, cura J. J. Reiskii. Lips. Sommer, 1772, in-8°.
Lysons. Remains of two temples at Bath, and other Rom. antiq. discov. at Bath. London, 1802, in-fol.
— Figures of mosaik pavements discov. at Horkston in Lincolnshire. London, 1801, in-fol.
— An account of Rom. antiq. discov. at Woodches-ter in the county of Gloucester. Lond., 1797, in-fol.

M

Macarius. Abraxas, cum comm. Jo. Chifletii. Antverp., 1657.
Mackensie and Pugin. Specimen of gothic architecture. London, 1816, in-4°.
Macneil. Account of the caves of Canara, Ambola, and Elephanta in the East Indies. (Voy. *Arch. britann.*, t. VIII.)
Macrobe. Opp. omnia, cura L. Vulpii. Patav., 1736, in-8°.
Maffei (P. A.). Raccolta di statue antiche. Roma, 1704. in-fol.
Maffei (Scip.). Osservazioni letterarie che servono di continuazione al Giornale d'Italia. Verona, 1737-40, in-12.
— Degli anfiteatri e singolarmente del Veronese libri duo. Verona, 1728, in-12.
— Galliæ antiquitates quædam selectæ. Paris, 1733, in-4°.
— De amphit. et theatris Galliæ. (Inséré dans le tome V du Thesaurus antiq. de Polenus.)
— Verona illustrata. Ver., 1731-32, in-fol.
— M. Veronense, antiq. inscriptionum atque anagl. Collectio. Vérone, 1749, in-fol.
Magasin encyclopédique. Paris, 1792-1818, in-8°. (Voy. *Millin.*)
Magnan. Miscellanea numismatica. Rome, 1772-74, 4 vol. in-4°.
Mahé. Essai sur les antiq. du Morbihan. Vannes, 1826, in-8°.
Mai (Voy. *Denys d'Hal.*). Iliad. fragmenta antiquissima cum picturis. Mediolani, 1819, in-4°.
— Catalogo de' papiri egiziani della biblioteca Vaticana. Roma, 1825, in-4°.
Maillot. Recherches sur les costumes des anciens peuples, publiées par Martin. Paris, 1804, 3 vol. in-4°.
Maistre (le) *d'Anstaing.* Histoire de la cathédrale de Tournay, 2 vol. in-8°.
Maittaire. Marmorum Arundellianorum academiæ Oxon... Londini, 1732, in-fol.
Malalas. Hist. chronica. Venet., 1729. in-fol.
Malet. (Voy. *Asiatick researches*, t. VI.)
Maleo. Terra-Santa illustrata da Piacenza. 1669, in-4°.
Mallay. Essai sur les églises romanes et romano-byzantines du département du Puy-de-Dôme. Moulins, 1840, in-fol.
— Cours élémentaire d'archéologie sacrée, in-8°.
Maltebrun. Annales des voyages. Paris, 1808-15, in-8°.
Malvasia. Marmora Felsinea. Rome, 1690, in-fol.
Mamachi. Origines et ant. Christianæ. Rom., 1749-52, in-4°.
— De costumi de primitivi Christiani. Rom., 1753-54, in-8°.
Manceau (l'abbé). Verrières du chœur de l'église métrop. de Tours, in-fol.
— Notice sur l'église Saint-Julien de Tours, in-8°.
Mancel et *Thorigny.* Calvados monumental, in-fol.
Manilius. Astron., edente A. G. Pingre. Paris, 1786, in-8°.
Mannert. Geographie der Griechen und Roemer. Leipz., 1799-1829, in-8°.
Manso. Vermischte abhandlungen und aufsätze. Breslau, 1821, in-8°.
— Geschichte des O. Gothischen reiches in Italien. Breslau, 1824, in-8°.
- Versuch ueber einige gegenstände aus der mythology. Leipz., 1794, in-8°.
Marangoni. Appendix de cœmeterio SS. Thrasonis et Saturnini. Rome, 1740.
— Delle cose gentilesche e profane transportate ad uso ed ornamento delle chiese. Rome, 1744, in-4°.

Marcellus (de). Souvenirs de l'Orient. Paris, 1839, in-8°.
Marchandon (l'abbé). Histoire du clocher et du caveau de Saint-Michel de Bordeaux, in-8°.
Mariette. Traité des pierres antiques gravées du cabinet du roi. Paris, 1750, in-fol.
Marini. Gli atti dei fratelli Arvali scolpiti gia in tavole di marmo ed ora raccolti. Roma, 1795, in-4°.
— Inscrizioni antiche delle ville e de' palazzi Albani. Roma, 1785, in-4°.
Marliani (Barthol.). Urbis Romæ topographiæ libri v. Romæ, 1544 et 1588.
Marmora oxoniensia, cura R. Chandler. Oxonii, 1763, in-fol.
Marmora della.
— Lettre à M. *R. Rochette* sur le temple de l'île de Gozzo, dit la Tour des Géants. (Nouvelles annales publiées par la section française de l'Institut archéologique. Paris, 1836, t. I.)
Marquez. Ricerche dell' ordine dorico. Roma, 1803, in-8°.
Martial. Epigr. rec. L. Smidt. Amst., 1701, in-8°.
Martin (Saint-) Notice sur le voyage littéraire en Orient de M. Schulz. (Journal des Sav., 1828.)
Martini (G. H.). Akadem. vorlesungen ueber Ernesti's Lehrbuch der Literär-Archäologie. Altenb., 1796, in-8°.
— Das gleichsam auflebende Pompeji. Leip., 1779, in-8°.
Martorelli. Antichita napolitane.
Mascrier. Description de l'Egypte. Paris, 1753, in-4°.
Massazza. L'arco antico di Suza. Torino, 1750, in-fol.
Massieu. Sur les boucliers votifs. (Mém. de l'Acad. des Inscr., t. I.)
Matter. Histoire critique du gnosticisme. Paris, 1828, in-8°.
Matthiæ. (Voy. *Euripidis*, fragm. t. II.)
Mauch. (Supplément à l'ouvrage de Normand. Voy. *Normand*.)
Maudet de Penhouet. Archéologie armoricaine. Ren., 1826, in-4°.
— Essai sur les monum. armoric. Nant., 1805, in-4° de 44 pag.
Maundrell. A Journey from Alep to Jerusalem. Oxford, 1698, in-8°.
Mautour (Moreau de). Explication d'un diptyque consulaire trouvé à Dijon. (Hist. de l'Acad. des Inscr., t. V.)
Mauzi. Viaggio in Egitto e in Terra Santa da Nicolo Frescobaldi (1383), publié à Florence en 1818.
Maximus Tyr. Ex. recens, J Davisii. Oxon., 1740, in-4°.
May (L.). Temples anciens et modernes. Paris, 1774, 1 vol. in-8°.
Mazocchi. Tb. Heracl.
Mazois. Le palais de Scaurus, fragment d'un voyage fait à Rome vers la fin de la république, par *Mérovir*. Paris, 1822, in-8°.
—Antiquités de Pompéi, commencé en 1812; continué par Gau, depuis 1827, et terminé par Labrouste. Paris, in-fol.
Mazure. Philosophie des arts du dessin. Paris, 1838, in-8°.
Mazzera. Temple antédiluvien (Kunstblatt, 1829).
Médailles du cabinet de la reine Christine à La Haye, 1748, in-fol.
Mediobardus. Imperatorum Romanorum numismata. Mediolani, 1683, in-fol.
Mége (le chev. Alex. du). Notes sur quelques monuments des Templiers et sur l'église de Montsaunès, in-4°.
— Les tours de Foix et les cloitres de la Daurade, in-4°.
Meier. (Voy. *Aristophane*).
Meineke. (V. *Ménandre*).
Meister. De pyramidum Ægypt. fabrica et fine. (N. comm. Soc. Gott.).
— De optice fictorum. (N. comm. Soc. Gott.).
— De optice vet. pictor. (N. comm. Soc. Gott.).
Mélanges d'archéologie et de littérature. Recueil dirigé par le P. A. Martin et le P. Ch. Cahier.
Melchiore.
Melchiori (G.). Sopra un antico, bassirilievo rappresentante una scena de Saturnali. (Mem. Rome, tom. III).
Mellan (Claude). Recueil des statues et des bustes du cabinet du roi. Paris, 1. vol. in-fol.
Melling. Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore, d'après les dessins de M. Melling. Paris, 1807, in-fol.
Melly. (Eduard). Das wetsportal des domes zu Wien in seinen bildwerken und ihrer bemalung, in-4°.
Mémoires et dissertations sur les antiquités nationales et étrangères, publiés par la société royale des antiquaires de France. Paris, 182...-40, in-8°.
Mémoires de la Société des antiques de Cassel Cassel, in-4°.
Mémoires de la société des antiquaires du midi de la France. Toulouse, in-8°.
Mémoires de la société des antiquaires de Normandie. Caen, in-8°.
Mémoires de la société archéologique de Montpellier.
Mémoires de l'académie impériale des sciences de St-Pétersbourg. Pétersbourg, 1809-1840, in-4°.
Mémoires des antiquaires de la Morinie. St-Omer, 1834-1840, in-8°.
Mémoires des antiquaires de l'Ouest. Poitiers, 1836, in-8°.
Mémoires de la commission des antiquités départementales de la Côte-d'Or, in-8°.
Mémoires de la société académique de l'Oise, in-8°.
Mémoires de la soc. d'histoire et d'archéologie de Châlons-sur-Saône, in-8°, atlas, in-fol.
Mémoires de la soc. historique et archéologique de Langres, in-8°.
Mémoires de la société scientifique d'Angers, in-8°.
Memorandum on the subject of the earl of Elgins pursuit in Greece. London, 1815, in-8°.
Memorie della R. Acc. di Torino. Turin, 1811-40, in-4°.
Menandre. Reliq. ed. A. Ch. Meineke. Berol., 1823, in-8°.
Ménard. Histoire des antiquités de la ville de Nîmes et de ses environs. Nîmes, 1825, in-8°. (Nouvelle édition donnée par Perrot.)
Menestrier. Symbolæ Dianæ Ephesiæ statua. Rom., 1689, in-fol.
Menetreius. (Ch. Fr.). Col. Theod. quam vulgo historiatam vocant, ab Arcadio imp. Cpoli erecta in honorem imp. Theodosii agente Bellino delineata, nunc primum ære sculpta. Paris, 1702, in-fol.
Mengs. Gedanken ueber die schönheit der malerei. Zurich, 1774, in-8°.
— Schreiben... ueber malerei u. kunst. Wien., 1778, in-8°
Mercati (Mich.). Degli obelisci di Roma. R. 1589, in-4°.
Mercurialis. De arte gymnastica libri sex. Amsterd., 1672, in-4°.
Mérimée (J.) (Voy. *Passalacqua*).
Mérimée. (P.). Notes d'un voyage dans le midi de la France. Paris, 1835, in-8°.
— Notes d'un voyage dans l'ouest de la France. Paris, 1837, in-8°.
— Notes d'un voyage en Auvergne. Paris, 1838, in-8°.
— Notes d'un voyage en Corse. Paris, 1840, in-8°
Mérimée et *Séguin*. Peintures murales de Saint-Savin, in-fol.
Mermet. Rapport sur les monuments remarquables de l'arrondissement de Vienne, 1837, in-8.

Meursius. Creta, Cyprus, Rhodus, sive de insularum rebus et antiquitatibus.
— De luxu Romanorum. Amst., 1675, in-4°.
Meusel. Neue misc. artistisches inhalt. Leipsig, 1795-1803, in-8°.
Meyer. (W. K. F.). Geschichte der bildenden künste bei den griechen von ihrem ersten ursprunge bis zum höchsten flor. Dresd., 1825-36, in-8°. (La troisième partie de cet ouvrage est précédée d'une préface de de F. W. Riemer. Voy. aussi *Boettiger*, Raub. der Cassandra, 1794.)
— Propylaen. . .
— Jenaer alz. 1806. Septembre.
Micali. L'Italia avanti il dominio dei Romani. Firenze, 1810, in-8°.
— Anticha storia degli popoli italiani. Firenze, 1832, 3 vol. in-8°, avec atlas.
Michaelis. Historia vitri apud Hebræos. (Comm.
Michiels (Alfred). Etudes sur l'Allemagne, 2 vol. in-8°.
Michon. Statistique monumentale de la Charente, in-4°. Soc. Gött. tom. IV).
Middleton (Conyers). Antiquitatis monumenta, Londini, 1475, in-fol.
— Middletonianæ antiqu. Cant., 1746, in-4°.
Middleton. Græcian remains in Italy. London, 1812.
Millin. Introduction à l'étude de l'archéologie, des pierres gravées et des médailles. Paris, plus. ed.
— Monuments antiques inédits. Paris, 1803, 2 vol. in-8°.
— Dictionnaire des beaux arts. Paris, 1806, 3 vol. in-8°.
— Introduction à l'étude des vases peints. Paris, 1811, in-8°.
— Minéralogie homérique. Paris, 1816, in-8°.
— Mémoire sur quelques pierres gravées qui représentent l'enlèvement du Pall. Turin, 1812, in-4°.
— Pierres gravées inédites. Paris, 1817-1825, in-8°.
— Description des tombeaux qui ont été découverts à Pomp. l'an 1812. Naples, 1813, in-4°.
— Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gênes. Paris, 1816, in-8°.
— Voyage dans le Milanais, à Plaisance, Parme. Paris, 1817, in-8°.
— Voyage dans les départements du midi de la Fr. Paris, 1807-1811, in-8°.
— Description des tombeaux de Canosa. Paris, 1819, in-fol.
— Introduction à l'étude des pierres gravées. Paris, 1797, in-8°.
— Description d'une mosaïque antique de M. Pio Clémentin. Paris, 1809, in fol.
— Galerie mythologique. P., 1811, in-8°.
— Magasin encyclopédique. Paris, 1792-1816, in-8°.
Millingen. Ancien unedited Monuments. Paris, 1826, in-4°.
— Ancient coins of Greek cities and kings. Paris, 1831, in-4°.
— Peintures antiques des vases grecs de la coll. de sir John Coghill. Rome, 1817, in-fol.
— Peintures antiques et inédites de vases grecs tirés de diverses collections. Rome, 1813, in-fol.
Minutoli (de). Reise zum tempel des Jupiter Ammon in der Libyschen wueste und nach ober Ægypten von H. F. von Minutoli. Berlin, 1824, in-4°.
— Nachtrag. Berlin, 1827, in-4°.
— Minutoli's abhandlungen verm. inhalt's, zweiter cyclus. Berlin, in-8°,
— Ueber antike glas mosaïk. Berl., 1815.
Mionnet. Description des médailles antiques. Paris, 1806-32, in-8°.
— Poids des médailles grecques d'or et d'argent du cabinet royal de France. Paris, 1839, in-8°.
Missirini. Dell' Atto dell' Apollo di Bel-Vedere (diss. dell' acc. Rom. II.)
Mitscherlich. Voy. *Horace.*
Moller. Mémoires sur l'ancienne architecture gothique allemande, ou les antiquités architecturales de l'Allemagne, 2 vol. in-fol.
Moller. Monum. de l'archit. allemande des églises Sainte-Elisabeth de Marbourg, Saint-Georges de Limbourg, Saint-Paul de Worms, le Munster de Fribourg en Brisgau : texte français et allem. Ed., 1825-30, in-fol.
Monaldini. Extrait du plan de Nolli. Rome, 1818.
Moncel (le vic. Théod.). De Venise à Constantinople à travers la Grèce, in-fol.
— Vue des monuments d'Athènes, in-fol.
Monchablon (E. J.). Dictionnaire abrégé d'antiquités. Paris, 1772, 1 vol. in-12.
Monge (D. R.). Manuel du voyageur dans la cathédrale de Burgos (en espagnol), in-4°.
Mongez. Sacerdoce de la famille de Tibère pour le culte d'Auguste. (Mém. de l'Institut royal., t. VIII.)
— Instruments d'agriculture chez les anciens. (Mém. de l'Inst. royal.)
— Sur les costumes des Perses. (Mém. de l'Institut national, t. V.)
— Tableaux, statues de la galerie de Florence et du palais Pitti, dessinés par Wicar. Paris, 1787-1821, in-fol.
— Sur les vases murrhins. Mém. de l'Institut national, t. I.)
— Iconographie romaine. Paris, 1812-29, in-4°.
— Sur le bronze des anciens. (Mém. de l'Inst. nat. t. V).
— Antiquités, Mythologie. Paris, 1786-94, in-4°. (Ce dictionnaire fait partie de l'Encyclopédie méthodique.)
— Sur les vêtements des anciens. (Mém. de l'Inst. Roy. t. IV).
Moniteur Universel, 1790-1840, in-fol.
Montabert (Paillot de). Traité complet de la peinture. Paris, 1829, in-8°.
Montalembert (le comte de). Vandalisme et catholicisme dans l'art, in-8°.
— Monuments de l'histoire de sainte Elisabeth. Paris, 1838-40, in-fol.
Montfaucon. L'antiquité expliquée et représentée en figures. Paris, 1719-24, in-fol.
— Diarium Italicum. Paris, 1702, in-4°.
— Monuments de la monarchie française. Paris, 1729, in-fol.
Monti. Escavazione bresciane.
Moreau. Fragments d'architecture.
Morellet, Barrat et *Bussière.* Album du Nivernais. 2 vol. in-4°.
Morelli. Thesaurus Morellianus. Amst., 1734, in-fol.
Morgenstern. Reise in Italien im J. 1809. Dorpat, 1813, in-8°.
Morghen (F.). Principi del disegno.
— Le antich. di Pozzuoli, Bajæ e Cuma incis. in rami. Napoli, 1769, in-fol.
Morier. A Journey through Persia. London, 1812, in-4°.
— A Second Journey through Persia. London, 1818, in-4°.
Morini.
Mormile. Descrizione della cita di Napoli e dell' antichità di Pozzuolo con le figure degli edifici e con gli epitaphi che vi sono. Nap., 1670, in-8°.
Moschus. Ed. L. F. Heindorf. Berol., 1810, in-8°.
Moses. Collect. of anc. vases, altars, pateræ, tripods, candelabra, sarcophagi from various museums engrav. en 150 pl. London, 1814, in-fol.
Moulins (Ch. des). Description monumentale de Bazas, in-8°.

— Rapports sur les églises de Saint-Eutrope, de Saintes et Saint-Junien, in-8°.
Muchar. Das Roem. noricum Græz, 1826, in-4°.
Muller (P. E.). Commentatio historica de genio, moribus et luxu ævi Theodosiani. Hauniæ, 1797, in-8°.
Muller (Ch.). (Voy. *Nibby*, del foro Romano.)
Muller (Nicolas). Mithras. Wiesb., 1833, in-8°.
Muller (K. O). Denkmäler der alten kunst von K. O. Müller und K. Oesterley. (Texte allemand et français. 1832. 6 cahiers in-4° oblongs.)
— Die Dorier, Breslau, 1824, in-8°.
— De Phidiæ vita et operibus commentationes tres. Götting., 1827, in-4°.
— Minervæ Poliadis ædis. Gotting., 1820, in-4°.
— Æginetica. Berolini, 1817, in-8°.
— De munimentis Athenarum quæstiones historicæ. Commentationes duæ, Gott. 1836, in-4°.
— De signis olim in postico Parthenonis sive hecatompedi templi fastigio positis commentatio. (Comm. S. Gött. rec. t. VI.)
— Commentatio qua Mirinæ Amazonis, signum Phidiacum explicatur Götting. 1832, in-4°.
— Antiochenæ dissertationes. Gött., 1839, in-4°.
— De origine pictorum vasorum quæ per hos annos in Etruriæ agris. quos olim Volcientes tenuere, effossa sunt. (Comm. S. Gött. rec. t. .)
— Die Etrusker. Breslau, 1828, in 8°.
— De tripode Delphico. Diss. Götting., 1820, in-4°.
— Ueber die Wohnsitze, die abstammung u. die ältere Geschichte d. Makedonischen Volks. Berl., 1825, in-8°.
— Eumenid.
— Nouveau manuel complet d'archéologie, trad. par Nicard. Paris, 1841, 3 vol. in-8°.
Münter (Fr.). Antiquarische abhandlungen. Kopenh., 1814, in-8°.
— Sinnbilder und kunst vorstellungen der alten christen. Altona., 1825, in-4°.
— Die Religion der Babylonier. Kopenh., 1827, in-4°.
— Belia in Lukanien. Altona., 1818, in-8°.
— Nachrichten von Neapel und Sicilien. Kopenh., 1790, in-8°.
— Der tempel d. himml. Göttin. zu Paphos. Kopenh., 1824, in-4°.
Muratori. Novus Thesaurus veterum inscriptionum. Milan, 1739-42, in-fol.
Muret. Cérémonies funèbres de toutes les nations. Paris, 1679, in-12.
Murphy. Arabian antiq. of Spain. Lond., 18.., in-fol.
Murr (von). Die Mediceische Venus und Phyrne. Dresde, 1804, in-8°.
— Abbildungen der Gemälde und alterthümer in dem K. N. museo zu Portici. Augsburg, 1778, in-fol.
— Biblioth. glyptographique. Dresde, 1804, in-8°.
Mus. del S. Manfr. Settale. Tort., 1666, in-4°.
Musée Franç. publ. par Robillard-Péronville et P. Laurent. Paris, 1803-11. (Texte de *Croze Magnan*, *Visconti* et *E. David*.)
Musée royal (publié par Laurent).
Musei Kircheriani ærea, notis illustrata. Romæ, 1763, in-fol.
Museo Borbonico. (Il real) descritto da Finati. Napoli, 1817, in-4°.
Museum Medianum. Lond. 1755.
Musgrave (E. W.). Antiquitates Britanno-Belgicæ. Iscæ-Dunmoniorum. 1719-1721, in-8°.
Mustoxydi. Sui quattro cav. della basilica di S. Marco. Padova, 1816, in-8°.

N

Naecke. Voy. *Chœrili* quæ supersunt. Lips., 1817, in-8°.
Nardini. Roma antica, 1666. (Thes. ant. Rom. t. IV.)
Nash (Jos.). Architecture of the midle ages. London, 1838, in-fol.
Natter (F.). Traité de la méthode antique de graver en pierres fines, comparée avec la méthode moderne. London, 1754, in-fol.
Neale et *Webb*. Symbolisme dans les églises du moyen âge. Traduction en français par M^me^ V. O., in-8°.
Neale. Views of the most interesting collegiate and parochial churches in Great Britain. London, 1824-25, 2 vol. in-8°.
Neander. Allgem. christl. religion. Hamb., 1825-30, in-8°.
Neigebauer. Handbuch fur reisende in Italien. Leipzig, 1826, in-8°.
N. Deutscher mercur. Weimar., 1797-1810, in-8°. (Voy. *Wieland*.)
Nelli. Piante ed elzati dell' insigne chiesa di S. Maria del Fiore. Firenze, 1755, in-fol.
Neumann. Populorum et regum nummi veteres inediti. Vindob., 1779-84, in-4°.
Nibby. Elementi di archeologia. Roma, 1828, in-8°.
— Osserv. sopra la statua volg. app. il Gladiator moribundo. Roma.
— Del tempio della Pace e della bas. di Constant. Roma, 1819, in-8°.
— Mura di Roma. Roma.
— Del foro Romano, della via Sacra, dell' anfiteatro Flavio e dei luoghi adjacenti. Roma, 1819, in-8°. (Trad. en allemand par *Chr. Müller*. Stuttgard, 1824.)
— Roma antica. Roma, 1818, in-8°.
— Il tempio della Fortuna Prenestina ristaur. da Constantino. descr. da A. Nibby. Roma, 1825, in-8°.
— Viaggio antiquario nei contorni di Roma. R., 1819, in-8°
— Viaggio antiquario alla villa di Orazio, a Subiaco e Trevi. (Mem. Rom. t. IV.)
Nicandre. Alexipharmaca. Edid. J. G. Schneider. Halæ, 1792, in-8°.
Nicastro (Giov. di). Descr. dell' arco eretto in Benevento all' imperad. Trajano. B., 1723, in-4°.
Nicetas. Narratio de statuis antiquis quas Franci destruxerunt, edita a Fr. Wilken. Leipz., 1830, in-8°.
Nicholson. Architectural Dictionary. Lond., 1819, 2 vol. in-4°.
Nicolaï (Fr.). Ueber den gebrauch der falschen haare und perruecken. Berlin, 1801, in-8°. (Traduit en français par Janssen. Paris, 1809, in-8°.)
Nicolaï (N. M.). Della basilica di S. Paolo. Roma, 1815, in-fol.
Nicolai. De sepulcris Hebræorum libri IV. Lugd.-Batav., 1706, in-4°.
Niebuhr. Reisebeschreibung nach Arabien. Kopenh., 1774-78, in-4°.
Niebuhr. Kleine schriften. Bonn., 1828, in-8°
— Roem. geschichte. Berlin, 1828-32, in-8°.
Noale (Ant.). Dell' antichissimo tempio scoperto in Pad. negli anni 1812 et 1819. Pad., 1827.
Noehden. Specimens of anc. coins of M. Grecia and Sicily. sel, from the cabinet of the H. Northwick, drawn by *del frate* and engraved by H. Mores, 1824-25.
Nolli (Carlo). Dell' arco Trajano in Benevento. Napoli, 1770, in-fol.
Nonnius. De vestimentis.
Nonnus. Dionysiaca libri XLVIII. Illustr. F. Graefe. Lipsiæ, 1819-26, in-8°.
Norden. Voyage d'Espagne et de Nubie. Copenhague., 1752-55, in-fol. Nouvelle édition donnée par Langlès, Paris, 1795-98, in-4°.
Noris. Annus et epochæ Syro Macedonum diss. Flor., 1692, in-fol.

Normand. Nouveau parallèle des ordres d'architecture, continué par J. M. Mauch. Berlin, 1832, in-fol.
Note overo memorie del museo Moscardo. Ver., 1672, in-fol.
Notizie intorno a Saffo di Ereso. 1822.
Novalis. Scriften. Berlin, 1826, in-8°.
Nouveau journal asiatique. Paris, 1828-1840, in-8°.
Nummorum veterum populorum et urbium qui in museo Ghunter asservantur descriptio, opera C. Combe. London, 1783, in-4°.

O

Oberlinus. (Jer. Jac.). Orbis antiqui monumentis suis illustrati primæ lineæ. Argentorati, 1790, in 8°.
Oesterreich. Description des deux palais à Sans-Souci. Berlin, 1774, in-8°.
Ogle. Gemmæ antiquæ celatæ or a collection of gems. London. 1741, in-4°.
Olenin. Observations sur une note de Millin. Petersb., 1808, in-8°.
Olfers. Ueber ein merkwürdiges grab. bei Cumæ und die in demselben enthaltennen bildwerke. (Schriften der Berl., Akad. 1830.)
Olivier. Voyage dans l'empire Ottoman. Paris, 1802-1807, in-4°.
Olivier. Sépulture des anciens. Marseille, 1771, in-12.
Olivieri (Bern.). Vedute degli avanzi dei monumenti antichi delle due Sicilie. Rome, 1795, in-fol.
Olivieri (Annibal-Camille). Marmora Pisaurensia notis illustrata. Pisauri, 1738, in-fol.
Olta.
Oltmans. (O.). Chapelles carlovingienne et romane de Nimègue, in-4°.
Orcajo (D. Pedro). Histoire de la cathédrale de Burgos, in-8°.
Orelli. Philol. Beyträgen.
— Inscriptiones in Helvetia adhuc repertas. Zürich, 1826, in-8°.
Orioli. Dei sepulcrali edifizi dell' Etruria. Fiesole, 1826, in-fol.
Orlandi (Or.). Raggionamento sopra un antica ara.
Orsini. Imagines et elogia vivorum illustr. et erud. ex antiquis lapidibus et numismatibus expressa. Romæ, 1570, in-fol.
— Familiæ Romanæ quæ reperiuntur in antiquis numismatibus. Rome, 1577, in-fol.
Osann. Ad Apul. de orthogr. Darmstadt, 1827, in-8°.
— Midas. Darmstadt, 1830, in-4°.
Ossa (Seb.). Le terme Diocleziane. Roma, 1588, in-fol.
Osterwald. C. das Röm. Denkmal in Igel u. seine Bildwerke. Koblenz, 1829, in-4°.
Otto. De diis vialibus plerumque populorum. Halle, 1714, in-4°.
Outline. Engravings and descriptions of the Woburn abbey marbles. Lond., in-fol.
Overbeke (Bonav. d'). Les restes de l'ancienne Rome. Amsterd., 1709, 3 parties in-fol.
— Reliquiæ antiquæ urbis Romæ, 1763, in-fol.
Ovide. Opp. ed. A. Richter. Lips., 1825, in-16.
Oudenderpo. Descr. legati Papenbrokiani... Lugduni Batavorum, 1746, in-4°.
Oudin (l'abbé). Manuel d'archéologie religieuse, civile et militaire, 1 vol. in-8°.
Ouseley. Travels in var. countries of the East. London, 1819-23, in-4°.

P

Pacho. Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque et les oasis d'Audelah et de Macadeh. Paris, 1827-1828, in-4°.
Paciaudi. Mon. Peloponnesiaca commentariis explicata. Rome, 1761, in-4°
— Collectio antiq. mus. Ran. Roma.
— De sacris Christianorum balneis. Rome, 1758, in-4°.
— Descriz. d'una statuetta della col. del marchese de l'Hopital. Roma, 1747.
Paganuzzi. Sopra la mole scultoria volg. den. il Toro Farnese.
Pancrazi. Antichità Siciliane. Napoli, 1751, in-fol.
Panofka. Neapels antiken. Stuttgard, 1828, in-8°.
— Recherches sur les véritables noms des vases grecs. Paris, 1830, in-fol.
— Descrizione del museo Bartoldiano, Berlin, 1827, in-8°.
— Musée Blacas. Paris, 1829-33, in-fol.
— Description des antiques du cabinet de M. Pourtales. Paris, 1834, in-fol.
— Vasi di premio. Firenze, 1826, in-fol.
— Le lever du soleil. Paris, 1833, in-4°.
— Les noces d'Hercule et d'Hébé, sur un autel trouvé à Corinthe. (Ann. dell' Inst. Arch., t. II.)
Panvini. Amplissimi, ornatissimique triumphi, ex antiquissimis lapidum, nummorum monumentis, etc., descriptio. Roma, 1618, in-fol.
Paoli (Ant.). Rovine di Pesto. Roma, 1784, in-fol.
— Avanzi delle antichita esist. in Pozzuoli, Cuma e Baja. Napoli, 1768, in-fol.
Paolini (Rob.) Mem. sui monumenti di antichità e di belle arti chi esistono in Miseno, in Baoli, in Baja, in Cuma, in Capua Ant., in Ercolano, in Pompei ed in Pesto. Napoli, 1812, in-4°.
Papazzurri. Lettera su d'una antica terra cotta trovata in Palestrina nell' an 1805. Roma, 1794, in-4°.
Pareau (J.-H.). Antiquitates Hebraïcæ breviter descriptæ. Lipsiæ, 1819, in-8°.
Parker (Henry). Introduction à l'architecture gothique (en anglais), in-18.
Parker (H.). Glossary of the architecture, 3 vol. in-8°.
— Glossary abridged, in-12.
— Glossary of Heraldry, in-8°.
Pâris et *Leberthais*. Toiles peintes et tapisseries de Reims, 2 vol. in-4°.
Parthey. De Philis insula ejusque monum. B., 1830, in-8°.
Passalacqua (J.). Catalogue raisonné et historique des antiquités découvertes en Egypte. Paris, 1826, in-8°.
Passavant. Kunst reise durch England und Belgien. Francf. am Main, 1833, in-8°.
Passeri. Paralipomena in libros Dempsteri de etrusca regali. Lucques, 1767, in-fol.
— Lucernæ fictiles M. Passerii cum prolegg. et notis. Pis., 1739-51.
— Thesaurus gemmarum astriferarum. Voy. *Gori*.
— Picturæ Etruscorum in vasculis nunc primum in unum collect. explicationibus et dissertationibus illustratæ. Rome, 1767-75, in-fol.
— Novus thesaurus gemmarum veterum. Rome, 1781-83, in-fol.
Pasumot. Notice sur les antiquités de Beaune, in-8°.
Patin (Ch.). Commentarius, in antiquum mon. Marcellinæ. Pat., 1688, in-4°.
Pausanias. Ed. C. G. Siebelis. Lips., 1827, in-8°.
Paw. Mémoire concernant le temple de Junon Lucinienne, (Mém. de la Soc. de Cassel, t. I.)
Pavillon Pierrard. Description histor. de l'église Notre-Dame de Reims, in-8°.
Pédegert (l'abbé). Notice historique et archéologiqua sur N.-D. de Dax, in-8°.
Pedrusi. I Cesari in oro, argento, medaglioni, etc.

raccolti ne. Farnese museo. Parma, 1694-1727, in-fol.

Peignot (G.) Histoire de la fondation des hôpitaux du Saint-Esprit de Rome et de Dijon, in-4°.

Peignot. Recherches historiques sur la personne de J. C., etc. Dijon, 1829, in-8°.

Pellerin. Recueils de médailles de rois, peuples et villes. Paris. 1762-1778, in-4°.

Pensée (Ch.). Monuments anciens, religieux, civils et militaires de la ville d'Orléans, in-4°.

Peringskiol. Monum. saxo-gothicorum, etc Stock., 1700, in-fol,

Percichellius. De tintinnabulo Nolano. Neap., 1693, in-12.

Perrier (Franc.). Statuæ antiquæ centum. Romæ, 1638, in-fol,

— Icones et segmenta illustr. e marmore tabularum, quæ Romæ adhuc exstant. Rom., 1645, in-fol.

Perrot. (Supplément à l'histoire des antiq. de la ville de Nîmes par Ménard. Nîmes, 1830. (Voy. *Ménard*.)

Pertusier. Promenades pittoresques dans Constantinople. Paris, 1818, in-fol.

Peruzzi. Diss. Anconitanæ. Bol., 1818.

Petersen. De Libanio. Hauniæ, 1827, 1828.

— Observationes ad Plin. XXXIV. Hauniæ, 1824.

— Allgem. Einleitung in das studium der Archeologie, aus dem dänischen uebersezt von *Friedrichsen*. Leipzig, 1829, in-8°.

Petigny (de) et *Launay*. Histoire archéologique du Vendomois, in-4°.

Petit (V.). Guide dans la ville de Sens, in-12.

Petit-Radel. Voy. *les monuments antiques du Musée Napoléon*... édition publiée par Piranesi. Paris (1804-06), in-4°.

— Voyage dans les principales villes de l'Italie. Paris, 1815, 1 vol. in-8°.

— Notice sur les Nurhages de la Sardaigne. Paris, 1826, in-8°.

— Mémoire sur des recherches historiques des monuments que les Pélasges ont laissés en Italie, en Sicile, en Grèce. (Lu à l'Institut de France le 6 août 1802.)

— Article de critique archéologique sur l'ouvrage du docteur Chandler, intitulé : Voyage dans l'Asie Mineure. (Mon. universel du 17 avril 1806.)

— Résultats généraux de quelques recherches historiques sur les monuments cyclopéens de l'Italie et de la Grèce. (Mon. univ. année 1807, p. 757.

— Nouveaux renseignements donnés par l'auteur sur sa théorie et réfutation des objections de M. Sickler insérées dans le Magasin encyclopédique de Millin, du mois de février 1810. (Mon. univ., 2 juin 1810.)

— Rapport de la 3e classe de l'Institut (de France) an 1809.

— Rapport fait à la classe des beaux-arts le 14 août 1811.

Petrettini. Papiri greco Egizi. Turin, 1624, in-4°.

Petrie. Architecture ecclésiastique de l'Irlande (en anglais), in-4°.

Petrone. Satyr. et fragm. ed. C. E. A. de Rewitzky. Berolini, 1785, in-8°.

Peyre. Ses œuvres d'architecture. Paris, 1819-20, in-fol.

Peyré. Manuel d'architecture religieuse au moyen-âge, 1 vol. in-12.

Peyron. Papyri Græci R. Taurinensis musei Ægyptii. Turrisii, in-4°.

Peysonnel et *Desfontaines*. Voyages dans les régences de Tunis et d'Alger, publiés par M. Dureau de la Malle. Paris, 1838.

Philon. De VII mundi miraculis. Textum recogn. J. C. Orellius. Lipsiæ, 1816, in-8°.

Philostrate (l'Ancien). Imagines et Callistrati statuas, recens. et comment. adj. F. Jacobs, obss. archæol. add. F. Th. Welcker. Lipsiæ, 1825, in-8°.

Philostrate (Junior).

Phlegon. Quæ exstant c. J. Bastii observatt. Halle, 1822, in-8°.

Photius. Lexicon e cod. Galeano descripsit R. Porson. Lips. Hartm., 1823, in-8°.

Piale (Stef.). (Voy. *Venuti*, descr. Voy. *de Rossi*.)

Pie (Mgr.). Notice historique sur les cloches de la cathédrale de Chartres, in-8°.

Pigeory (Félix). Les monuments de Paris, in-8°.

— Histoire de la ville de Saint-Florentin et de son église, in-18.

Pignori. Vetustissimæ tabulæ æneæ hieroglyphicis, hoc est, sacris Ægyptiorum litteris cælatæ accurata descriptio. Venise, 1605, in-4°.

Pignorii, (Laur.). Mensa Isiaca. Amstelod., 1670, in-4°.

Pigonati. Stato presente degli antichi monumenti Siciliani, 1767, in-fol.

Pilartius. De singulari Christi pulchritudine. Paris, 1651, in-8°.

Pilot. Recherches sur les antiquités dauphinoises, 1830, in-8°.

Pindare. Opera quæ supers. ed. A. Boeckhius. Lips., 1811-22, in-4°.

Pinder. De adamante commentatio antiquaria. Berolini, 1829, in-8°.

Pinelli, Raccolta di cento costumi antichi. Roma, 1809, in-fol.

Pingret. Monuments du département de l'Aisne. Paris, 1821, in-fol. planch.

Piranesi (Giambatt.) Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartol. Cavaceppi. Roma, 1768-72, in-fol.

— Monumenti degli Scipioni. Rom., 1785, in-fol.

— Campus Martius ant. urbis Romæ, 1762, in-fol.

— Antichita d'Albano e di Castel Gandolfo. Rom. 1762, in-fol.

— Col. Trajani. Roma, in-fol.

— Romanorum magnificentia et architectura. Romæ, 1761, in-fol.

— Le Antichita romane. Romæ, 1748-57, in-4°.

— Antichita di Cora. R., 1761, in-fol.

— Raccolta dei tempi antichi. Roma, 1780, in-fol.

— Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti ant. 1782, 2 vol. in-fol.

Piranesi (Francesco). Antiquités de la Grande-Grèce, grav. par Fr. Piranesi, d'après les dessins de J. B. Piranesi, et expl. par A. J. Guattani. Paris, 1804, in-fol.

— Antiquités d'Herculanum, gravées par Th. Piroli et publ. par F. et P. Piranesi. Paris, 1804-6, 6 vol. in-4°.

Piroli (Th.). (Voy. *Piranesi* F.)

Pisani. Memorie sulle opere di scultura in Selinunte scoperte. Palerme, 1823, in-8°.

Pitture antiche della villa Negroni.

Platner. (Voy. *Bunsen*. Roms Breschreibung.)

Platon. Opera recognovit G. Stallbaum. Lips., 1821-25, in-8°.

Plaute. Comœdiæ. Glasg., 1763, in-8°.

— Fragmenta inedita, item ad P. Terentium commentatt. et picturæ ineditæ, invent. Ang. Majo Mediol. 1815, in-8°.

Plehn. Lesbiacorum liber. Berlin, 1826, in-8°.

Pline (l'Ancien). Historiæ naturalis libri XXXVII recogn. Sillig. Leipz., 1831-1855, in-8°.

Pline (le Jeune). Epp. et panegyr ed. G. H. Schaefer. Lips., 1805, in-8°.

Pluer. Reisen durch Spanien. Leipz., 1777, in-8°.

Plutarque. Opp. ed. J. J. Reiske. Lips., 1774-82, in-8°.

— Moralia et vitas illustr. D. Wyttenbach. Oxon., 1795-18.

Pococke. A description of the East, and of some other countries. Lond., 1743-45, in-fol.
Poggio. Historiæ de varietate fortunæ libri IV. Paris, 1723, in-fol.
Poleni. Exercitationes Vitruvianæ, seu commentarius criticus de Vitruvii architectura. Venise, 1739, in-fol.
Pollux. Onomasticon. Amst., 1706, in-fol.
Polybe. Edidit Schweighaeuser. Lipsiæ, 1789-95, in-8°.
Polyen. Stratagematum libri VIII, ed. Coray. Paris, 1819, in-8°.
Pomardi. Viaggio nella Grecia.
Pommeraye (B.). Histoire de l'abbaye royale de St.-Ouen. Rouen, 1662, in-fol.
— Histoire de la cathédrale de Rouen. Rouen. in-4°.
Ponce. Description des bains de Titus sous la direction de Ponce. Paris, 1787, in-fol.
— Arabesques antiques des bains de Livie et de la ville Adrienne, gravées par Ponce. Paris, 1789, in-fol.
Pontano. Disc. sopra l'antichità della città di Foligno. Perugia, 1618, in-4°.
Poquet. Pèlerinage à l'abbaye de Saint-Médard de Soissons, in-4°. Crypte de l'abbaye de Saint-Médard, in-8°.
Poquet et *Daras.* Notice sur la cathédrale de Soissons, in-24.
— Notice sur l'abbaye de N.-D. de Soissons, in-4°.
— Notice sur le bourg et l'abbaye de Chézy-sur-Marne, in-8°.
— Notice sur l'abbaye d'Essonnes, in-8°.
Porcacchi, funerali antichi di diversi popoli. Venet. 1574, in-4°.
Porphyre. De abstinentia ab esu animal. cur. J. de Rhoer. Traj. ad Rh., 1767, in-4°.
— De antro nympharum, ed. R. M. de Goens. Traj. ad Rh., 1765, in-4°.
Portal (F.). Couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes, in-8°.
Potteri. Archæologia Græca. Lugd.-Batav. 1702, in-fol.
Poullet, Traité des tombes et sépultures. Paris, 1612, in-8°.
Pouqueville. Voyage dans la Grèce. Paris, 1826, in-8°.
Pownal. Notices and descriptions of antiq. of the provincia Rom. of Gaul. London, 1788.
— Descriptions and explanations of Some Romains antiquities duq up in the City of Bath, in the Year 1790. Bath, in-4°.
Preisler. Statuæ insigniores, 1734.
Prescianus. Op. quæ exstant. ed. J. M. Bernold. Ambracci, 1791, in-8°.
Preuss. staatzeitung. Berlin, in-fol.
Proclus. In Platonis Timæum commentarius, ex edit. Th. Taylor. Lond., 1820, in-4°.
Procope. Historiarum libri VIII. De ædificiis Justiniani lib. VI. Paris, 1662-63, in-fol.
Prodromus iconicus sculptilium gemmarum basilid. de musæo ant. Capello. V. 1702.
Prokesch (A. V.). Erinnerungen aus Ægypten und Kleinasien. Wienn. 1829, in-12.
Pronti. Nuova raccolta di 100 vedutine antiche della citta di Roma e sue vicinanze incise a Bullino. Roma, 1795, 2 vol. in-4°.
Properce. Elegiarum libri V, illustr. a Ch. Th. Kuinoel. Lips., 1805, in-8°.
Pseudo-Platon.
Publications de la société archéologique du Grand-Duché de Luxembourg, in-4° avec planches.
Publications du comité archéologique de Soissons, in-4°.
Pugin. Specimen of gothic architecture, selected from various ancient edifices in England. London, 1821-23, 2 vol. in-4°.
— Gothic architecture, 3 vol. in-4°.
— Ornements gothiques, 1 vol. in-4°.
— Glossary of ecclesiastical ornament and costume, in-4°.
Puttrich (L.). Monuments de la Saxe, 2 vol. in-8°.

Q

Quantin. Saintes grottes de l'abbaye S.-Germain d'Auxerre, in-12.
— Notice sur la construction de la cathédrale de Sens, in-8°.
Quaranta. Animadversiones novissimæ in vasculum Italo Græcum quod in regio musæo Borbonico asservatur. Napoli, 1817, in-4°.
— Cenni del gran musaico dissotterrato in Pompei. Napoli, 1831, in-4°.
Quast (von). Mittheilungen ueber alt und neu Athens. Berlin, 1834, in-8°.
Quatremère de Quincy. Recueil de dissertations sur différents sujets d'antiquités. Paris, 1819, in-4°.
— Monuments et ouvrages d'art antique restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins. Paris, 1829, 2 vol. in-4°.
— Lettres à M. Canova sur les marbres d'Elgin. Paris, 1818, in-8°.
— Sur la statue antique de Vénus, découverte dans l'île de Milos en 1820. Paris, 1821, in-4°.
Quednow. Beschreibung der alterthümer in Trier und dessen umgebungen aus d. gallischen belgischen und Röm. periode. Trier, 1810, in-8°.
Quérière (De la). Description de l'église S.-Vincent de Rouen, in-8°.
— Description historique des maisons de Rouen, in-8°.
— Essai sur les girouettes, épis, crêtes, etc., in-8°.
Quint-Curce. Illustr. D. J. T. Cunze. Helmst., 1795 1802, in-8°.
Quintilien. Inst. orat. lib. XII. explan. G. L. Spalding. Lips., 1798-1816, in-8°.
Quintino. Dei piu antichi Marmi adoperati per la scultura in Italia. (Mem. d. Acc. di Torino. t. XXIX.)

R

Rackzynski. Malerische reise in einigen provinzen des des Osman. Reichs, aus d. Poln. uebersetzt. Breslau, 1825, in-8°.
Raczynski (le comte). Arts en Portugal, 1 vol. in-8°.
Raffei. Ricerche sopra un Apolline de la villa Albani. Rome, 1772, in-fol.
Raffle (J.). History of Java.
Railton. Voy. *Antiq. of Athens.* (Suppl.)
Ramdohr. Ueber mahlerei und bildhauer arbeit. Leipzig, 1787, in-8°.
— Studien zur Kenntniss der schönen natur der schönen künst. Hannov., 1792, in-8°.
Ramée (Dan.). Manuel de l'hist. de l'architecture, 2 vol. in-12.
Ramshorn. De statuarum in Græcia multitudine dissertatio. Attenburg., 1814, in-4°.
Ramus. Von geschnittenen steinen und der kunst selbige zugraviren. Kopenh. 1800, in-8°.
— Catalogus nummorum veterum musæi regis Daniæ. Kopenh., 1816, in-4°.
Rapports de la commission des monum. historiques de la Gironde, in-8°.
Raspe. Catalogue des empreintes de Tassie, 1792, in-4°.
Rathgeber. (Voy. *Hall.* Encyclop).
Raynaud (Théoph.). De pileo cæterisque capitis tegminibus, tam sacris quam profanis, Amstelod., 1672, in-12

Re (Lorenzo). Seneca e Socrate. 1816, in-8°.
Rè (del) (Cabrale Fausto).
— Delle ville e monumenti ant. della città e del territorio di Tivoli, Roma, 1779, in-8°.
Rè (Ant. del). Delle antichità Tiburtine. Roma, 1611, in-4°.
Reale galleria di Firenze incisa a contorni sotto la dir. del. S. Pietro Benvenuti, ed illustr. dai sig. Zannoni, Montalvi, Bargigli e Ciampi. Firenze, 1812.
Reboulleau. Manuel de la peinture sur verre, in-8°.
Recke (von der) Tagebuch e reise durch Deutschland und Italien, herausgegeben von Boettiger. Berlin, 1815-17, in-8°.
Recueil de sculptures antiques grecques et romaines. Paris, 1754, in-4°.
Recueil de planches du cabinet de Thoms.
Rehfues. Gemaehlde von Neapel und seinen Umgebungen. Zürich, 1808, in-8°.
Reichard. Guide des voyageurs en Italie. Weimar, 1825, in-12.
Reichensperger. Architecture gothique, In-12.
— Die Viezzhen standbilder im domchore zu Koln. in-4°.
— Das Buclein von der fialen Gerechtigkeit von Mathias Roriczer, in-8°.
Reiff. Panorama von Coblenz und dessen Ungebungen. Coblenz, 1821, in-12.
Reinganum. Selinus und sein Gebiet. Leipz., 1827, in-8°.
Reinhardt. (Voy. *Almanach de Rome.*)
Reiser (W.). Die Roemische alterthumer. zu Augsburg. Augsb., 1820, in-4°.
— Der Ober-Donaukreis, 1830-32, in-8°.
— Antiq. reise von Augusta nach Biaca. Memmingen, 1829, in-8°.
Reisig.
Reiske. Voy. *Démosthènes.*
Relandi. Antiquitates sacræ Hebræorum. Traj. Bat. 1712, in-8°.
Remondini.
Rémusat (Abel). Histoire de la ville de Khotan. Paris, 1821, in-8°.
Rennell. The geogr. system of Herodotus. London, 1800, in-4°.
Renon (l'abbé). La Diana, in-8°, atlas in-fol.
Renouard de Bussières. Lettres sur l'Orient, écrites pendant les années 1827 et 1828. Strasbourg, 1829, in-8°.
Renouvier (Jules). Monuments du bas Languedoc, in-4°.
— Notes sur les monuments gothiques de quelques villes d'Italie, in-8°.
Renouvier (J.) et Ricard. Maîtres de pierre et autres artistes gothiques de Montpellier, in-4°.
Requeno. Saggio sul ristabilmento dell' antica arte greca dei romani pittori. Venise, 1784, in-4°.
— Saggi sul ristabilmento dell' arte di dipingere all' encausto degli antichi. Parma, 1798, in-8°.
— Appendice. Roma, 1806, in-8°.
Reuss. Repertorium commentatiorum. Gotting., 1810-21, in-4°.
Reuvens. Antiquiteiten, een oudheidkundig Tydschrift bezorgd door Nic. Westendorp et C. J. C. Reuvens.
— Lettres à M. Letronne, sur les Papyrus bilingues et grecs et sur quelques autres monuments græco-égyptiens du musée d'antiquités de Leide. Leide, 1830, in-4°.
— Notice et plan des constructions romaines trouvées sur l'emplacement présumé de For. Hadr., in fol.
— Verhandeling over due Grotte Steenen Belden van Java. Amsterdam, 1826, in-4°.
Revett. Voy. *Stuart.* Antiquities of Athens.
Rey (Et.). Monuments anciens et gothiques de Vienne en France, texte de G. Velty, 1820, in-fol.
Reyffenberg (L. Ph. de). Antiq. Saynenses A. 1684, coll. ed. 1830.
— Rheinisches musæum. Bonn., 1826-40, in-8°.
Rhodiginus Com. cam. Silvestrii Rhodigini in Anaglyphum Gr. interpretatio posthuma. Roma, 1720.
Riccius. De veterum vestibus reliquoque corporis ornatu.
Rich (Maurice). Memoir on the ruins of Babylon.
— Observations on the ruins of Babylone, L. 1816.
— Voyage aux ruines de Babylone, par M. J. C. Riche (*sic*), traduit et enrichi d'observations par J. Raymond. Paris, 1818, in-8°.
— On the topography of anc. Bab.
(Archeol. Britann. t. XVIII). (Voy. aussi *Fundgruben des Orients.*
Richa. Notizie steriche delle chiesl florentine. in-4°.
Richter. Wallfahrten im Morgenland. Berlin, 1822, in-8°.
Richter (Fr. V.).
Rickman (T.). An attempt to discriminate the styles of architect in England from the conquest to the reformation. Lond., 1835, in-8°.
Ricolvi (Jo. Paulus). Voy. *Rivautella marmora taurinensia.*)
Riedesel. Reise durch Sicilien. Voyages en Sicile. Paris, 1802, in-8°.
Riem. Ueber die malerei der alten. Berlin, 1787, in-4°.
Riënacker. (Voy. *Leake's top.*)
Riepenhausen (F. T. J.). Gemaelde des polygn. in der lesche zu Delphi mit erlauterungen von Chr. Schlosser. Gotting, 1805.
— Peintures de Polygnote. Rome, 1826-1829, in-fol.
Ring (C. H.). Denkmaeler der Roemer in Mittagl. Frankreich. Carlsr., 1812, in-4°.
Ritter. Die Erdkunde. Berlin, 1832, in-8°.
Ritter. Mém. et recueil de quelques antiquités de la Suisse. Berne, 1788, in-4°.
Rivautella (Ant.). Marmora taurinensia dissertationibus et notis illustrata. Turin, 1743-47, in-4°.
Rive (l'abbé). Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures peintes dans les manuscrits, in-fol.
— Histoire critique de la pyramide de C. Certius. Paris, 1787, in-fol.
Rivoire. Description de l'église cathédrale d'Amiens. 1806, in-8°.
Rob Jurtees. The history and antiquities of the county palatine of Durham. Lond., 1816, in-fol.
Robert (Cyp.). Essai d'une philosophie de l'art. Paris, 1836, in-8°.
Rocchegiani. Raccolta di 170 tavole rappresentanti I costumi degli antichi. Roma, 2 vol. in-fol.
R. Rochette. Monuments inédits d'antiquité figurée. Paris, 1828-1833, in-fol.
— Cours d'archéologie. Paris, 1828, in-8°.
— Histoire de l'établissement des colonies grecques. Paris, 1815, in-8°.
— Antiquités grecques du Bosphore Cimmérien. Paris, 1822, in-8°.
— Lettre à M. Schorn, sur quelques noms d'artistes. Paris, 1832, in-8°.
— Pompei ; choix d'édifices inédits. Première partie. Maison du poëte tragique. Paris, 1828-30, in-fol. Voy. aussi *Bouchet.*
— Tableau des Catacombes de Rome. Paris, 1837-1838.
— Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme. Paris, 1834, in-8°.
— Lettre à M. le duc de Luynes sur les graveurs des monnaies grecques. Paris, 1831, in-8°.
— Peintures antiques, précédées de recherches sur

l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les Grecs et chez les Romains, faisant suite aux monuments inédits du même auteur. Paris, 1836, in-4°.
— Mém. sur les représentations figurées du personnage d'Atlas. Paris, 1835, in-8°.
— Notice sur quelques vases antiques d'argent. Paris, 1830.
— Notice sur quelques médailles grecques inédites des rois de la Bactriane et de l'Inde. (Journal des savants, 1834.)
Recchegiani. Raccolta di costumi. Roma, 1804, in-fol.
Roestell (W.). (Voy. *Bunsen*, Beschreibung der stadt. Rom.)
Rolli. Plan de Rome, 1748.
Roloff. Commentatio.
Romanelli. Viaggio da Pomp. a Pesto. Napoli, 1817, 2 vol. in-8°.
Romanis (Ant. de). Le antiche camere esquiline. Roma, 1822, in-fol.
Romelot. Description historique de l'église métropolitaine de Bourges. 182..., in-8°.
Rondelet. L'art de bâtir. Paris, 1802-17, 4 vol. in-4°.
Roriczero (Mathias). Le livre de la construction des pinacles, in-fol.
Rosa (Mich.). Delle porpore e delle materie vestiarie presso gl'antichi. Modena, 1786, in-4°.
Rose. Inscriptiones Græcæ vetustissimæ. Cantabrigiæ, 1825, in-8°.
Rosellini. Monumenti dell' Egitto e della Nubia disegnati dalla spedizione scientifico letteraria Toscana in Egitto. Firenze, 1832-33, in-fol.
— Di un basso rilievo egiziano. Firenze, 1826, in-4°.
Rosenberg (C. D.). Altiochiero. Pad., 1787, in-4°.
Rosenthal (A.). Ueber die ensthebung und bedeutung der architektonischen formen der Griechen. Berl., 1830, in-12.
Ross (L.). Erster Bericht von den arbeiten auf der Akropolis in Athen. (Kunstblatt., 1835.)
— Die Akropolis von Athen nach den neuesten ausgrabungen, erste abtheilung, der tempel der Nike apteros. Berlin, 1839, in-fol.
— Archaelogisches von den griechischen inseln. (Kunstblatt., 1836.)
Rossi (G. G.). Disegni di varj altari e capelle nelle chiese di Roma. Roma, 1713, in-fol.
Rossi (G. H.). Vasi greci nella copiosa raccolta di Duca di Blacas d'Aulps, descr. e nuovamente illustr. Rom., 1823.
Rossi (Ottavio). Le memorie Bresciane. Brescia, 1693, in-4°.
Rossi (Gher. de). Illustrazioni di monumenti scelti Borghesiani, publ. pe Gher. de Rossi e Stef. Piale, 1821, 2 vol. gr. in-fol.
Rossi (Lor. Fil. de). Raccolta di vasi diversi. 1713.
Rossi (Gio Batt.). Antiquarum statuarum urbis Romæ, I et II lib., 1668, in-fol.
Rossini. Vedute. Roma, in-fol. Gli archi trionfali. Roma, 1832, in-fol.
Rosso (Gius. del).
Rousselet. Histoire et description de l'église de Bran-Bourg, 1836, in-12.
Routh (Le P.). Recherches sur la manière d'inhumer des anciens. Poitiers, 1738, in-12.
Roux (Le) *de Lincy.* Histoire de l'hôtel de ville de Paris, in-4°.
Roux. Monuments d'architecture gothique, romane, de la renaissance, accompagnés de décorations dans ces divers styles, tirées des portefeuilles de feu Pollet. 1840, in-fol.
Roux (l'abbé). Notices historiques sur l'abbaye de Savigny, l'Arbresle et Saint-Bel. Lyon, 1844, in-4°.
Roux. Die farben, ein versuch ueber tecknik alter und neuer malerei. Heidelb., 1824, in-8°.
Roy (Le). Histoire de la disposition et des formes que les chrétiens ont données à leurs temples. Paris, 1764, in-8°.
Roy (W.). The military antiq. of the Romans in Britain. London, 1793.
Rozière (Ant.). (Mémoires de la descr. de l'Egypte. I.)
Rubbi. Antichità Romana dell' Istria, in-4°.
Rubeis (Jo. Ja.). Insigniorum statuarum urbis Romæ icones, 1645.
Rubenius. De re vestiaria. (Thes ant. Rom. VI.)
Rückert. Dienst der Athena.
Ruhnken. Scholia in Platonem. Leyde, 1800, in-8°.
Rumohr (C. F. von). Italienische forschungen. Berlin, 1831, in-8°.
Ruperti. Commentarius perpetuus in Juvenalis satiras XVI. Gott., 1803, in-8°.
Rüppel. Reisen in Nubien, Kordofan u. d. petraischen Arabien. Frankfurt am Main. 1829, in-8°.

S

Sachse. Versuchte kurzgefassten histor. topograph. Beschreib. der stadt. Rom. Hannover, 1824-28, in-8°.
Sacy (Silvestre de). Voy. *Abdallatif.*
— Mémoires sur diverses antiquités de la Perse. Paris, 1793, in-4°.
— Saggi di dissertationi dell' acc. etrusca di Cortona, 1742, in-4°.
Saint-Germain (Stanislas de). Notice sur Saint-Etienne de Beauvais, in-8°.
Saint-Non. Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile. Paris, 1781-86, in-fol.
Saint-Victor. Musée des antiq. dessiné et gravé par B. Bouillon, avec des notices explicatives par J. B. St-Victor, 1812-17, in-fol.
Salig. De diptychis veterum tam profanis quam sacris. Halæ. Renger, 1731, 1 vol. in-4°.
Sallier. Sur la perspective de l'ancienne peinture ou sculpture.
(Mém. de l'Acad. des Inscript., t. VIII).
Salmasii epistola super cap. XI primæ ad Corinth. Epist. de cæsarie virorum et mulierum coma. Lugd. Batav., 1644, in-8°.
Salluste.
— Opp. omnia edidit Gerlach. Baseliæ, 1822-27, in-4°.
Salmasius. Exercit. Plinianæ. Trajecti ad Rhemom, 1689, in-fol.
Salt (St.). Essay on Dr Youngs and M. Champollions phonetic system of Hieroglyphics.
— Upon Salsette (transactions of the Bombay Society, t. II).
Salvage. L'anatomie du Gladiateur mourant. Paris, 1812, in-fol.
Salvardi. Collezione scelta dei monumenti sepolcrali del commune cimitero di Bologna. Bologna, 1825, in-fol.
Sammlung Roem. denkmaeler in Baiern. Munchen, 1808, in-8°.
Sandrart. Teutsche academie der bau bild und malerei kunst, 4 vol. in-fol. Nürnberg, 1675-76.
Sansonnetti (V. de). Tente de Charles le Téméraire, in-fol.
Santerre (l'abbé). Notice sur les tapisseries de la cathédrale de Beauvais, in-12.
Sartorius. Versuch ueber die Regierung der Ostgothen. Hamb., 1811, in-8°.
— Essai sur l'état civil et politique des peuples d'Italie sous le gouvern. des Goths. Paris, 1812, in-8°.
Saussaye (De la). Histoire du château de Blois, in-4° et in-12.

— Histoire du château de Chambord, in-4° et in-12.

Sauvagère (La). Recherches historiques et critiques sur la Touraine, le Poitou et le Maine, 1786, in-8°.

Sauvagère (La). Antiquités de Saintes.

Sauvagère (De la). Recueil d'antiques dans les Gaules. Paris, 1770, in-4°.

Sauvan et *Smith*. Histoire et description pittoresque du palais de justice, de la conciergerie et de la Sainte-Chapelle de Paris. Paris, 1825-28, in-fol.

Schaeffer. Voy. *Démosthènes*.

Schaepkens. Trésors des églises de Belgique, in-fol.

— Autels portatifs, in-8°.

Scharnhorst. Notizie topografiche sull' isola di Egina. (Voy. Ann. d. Inst., t. I.)

Scheffer (Joh.). Graphice seu de arte pingendi liber singularis. Norimb., 1669, in-8°.

— De Torquibus. (Thes. ant. Rom. XII.) Nouvelle édition de cet ouvrage, donnée par *Nicolai*. Hambourg, 1707, in-8°.

Schelling. Die Gottheiten von Samothrace. Tübingen, 1815, in-4°.

Schiassi. De patera Cospiana. Roma, 1818, in-4°.

Schiller. Briefwechsel zwischen Schiller und goethe in den Jahren, 1794 bis, 1805. Stuttgart und Tübingen, 1828-29, in-8°.

— Ueber naive und sentimentalische Dichtung.

Schlegel (Aug. W.). Vorlesungen ueber Dramat. Kunst und literatur. Heidelb., 1817, in-8°.

Schlegel. Indische biblioth. (Voy. *Nouveau Journal asiatique*, 1828.)

Schlichtegroll. Ueber den Schild. des Hercules nach Hesiodus. Gotha, 1788, in-8°.

Schlosser. Italienische Reisen. Leipz., 1831-32, in-8°.

Schmidt. Antiquités d'Avenches et de Culm. Berne, 1760, in-4°.

Schmieder. Voy. *Corn. Nepos*.

Schmit, architecte des monuments religieux, 1 vol. in-18, atlas in-4°.

Schneegans. L'église de Saint-Thomas à Strasbourg, in-8°.

Schneghireff. Antiquités de Moscou, in-4°.

Schneider (J. G.). Lexicon, 1820, in-4°. (Voy. aussi *Aristote*, *Nicandre*, *Théophraste*, *Vitruve*.)

Schneider. Programm. von Mich., 1830.

Schneyder. Notice du mus. d'antiq. de la ville de Vienne.

Schneyder. Epim. ad Xen. Anab.

Schoene. De pers. in Eurip. Bacchabus.

Schoenwisner. De ruderibus Laconici, in solo Budensi. Budæ, 1778, in-fol.

Schœpflin. De apotheosi, 1730.

— Vindiciæ Celticæ, in-4°.

— Alsatia illustrata. Colmar., 1751-62, in-fol.

Scholler (F.). Italienische Reisen. Leipzig, 1831-32, in-8°.

Schorn. Studien den Griech. Künstler. Heidelberg, 1819, in-8°.

— Reisen in Italien. Leipz., 1826, in-8°.

— Beschreibung der glyptoteck. Munchen, 1835, in-12.

— Versuch einer vollstandigen ecklarung der bildwerke an dem romischen Denkmal in Igel. (Abhandl. der K. B. Akademie. 1835, t. II.)

Schott. Tabulæ rei nummariæ. Anvers, 1616, in-8°.

Schow (N.). Laerebog i arehæologia. Kiobenh. 1825, in-8°.

Schow (V.). Laerebog archæologia. Kioben. 1825, in-8°.

Schultz (J. M.). (Voy. *Jahns Jahrb*. 1829.)

Schwartz. Ueber eine bacchische Pompa. Opuscula quædam academica. Nuremberg, 1793, in-4°.

Schweighæuser. Coup d'œil sur quelques monuments historiques des bords du Rhin. (Vol. II des Mém. de la société des antiquaires de la Normandie.)

Scotti. Illustrazioni di un vaso Italo Græco. Napoli, 1811, in-4°.

— Sculture del palazzo della villa Borghese detta Pinciana. Roma, 1796, 2 vol. in-8°.

Scylax. Periplus maris Mediterranei.

Seebode. Krit. bibliotheck.

Seel. Die Mithrageheimnisse. Aarau, 1824, in-8°.

Seely. Wonders of Ellora. (Voy. *Classical Journ.*, t. XXX.)

Seguin. Antiquités d'Arles. Arles, 1687, in-4° et in-8°.

Seiz. Sur l'art de fonte des anciens. (Mag. Encyclop. 1806, in 8°).

Seldem. Uxor hebraica, seu de nuptiis et divortiis Hebræorum. Londini, 1646, in 8°.

Seldenus. Marmora Arundelliana. Londini, 1629, in-4°.

Semper. Vorlaufige bemerkungen ueber bemalte architektur und plastik bei den alten. 1834, in-8°.

Senèque. Opp. recogn. J. Schweighaeuser, Argentorati. 1809, in-8°.

Seroux d'Agincourt. (Voy. d'*Agincourt*.)

Serra di Falco. Antichita della Sicilia. Palermo, 1833-36, in-fol.

— Cenni su gli avanzi dell' ant. Soiunto. Pal., 1831, in-fol.

Serra di Falco (Lo Faso, duca di). Del duomo di Monreale e di altre chiese siculo-normane. Palermo, 1838, in-fol.

Sestini. Descript. degli stateri antichi. Fir., 1817, in-4°.

— Illustraz. di un antico vaso di vetro di Populonia. Fir., 1812, in-4°.

— Descrizione d'alcune med. Greche del M. di sua A. R. Mig. Christiano Federigo princ. ered. di Danimarca. Fir., 1821, in-4°.

— Descrizione delle medaglie antiche Greche del museo Hedervariano. Fir., 1828-30, in 4°.

— Descr. del M. del Pr. di Biscari. Fir., 1776 et 1787.

— Med. di altre medaglie greche del museo Fontana. Fir., 1829, in-4°.

Severini. Pannonia vetus monum. illust. Lips., 1771, in-8°.

Seyffarth. Rudimenta hieroglyphices. Lipsiæ, 1826, in-4°.

Shaw. Travels or observations relating to several parts of Barbary and the Levant. London, 1757, in-4°.

Sickler. Geschichte der wegnahme vorzügl. kunstwerke aus den Eroberten Landern in die Lander der Sieger. Jena, 1803, in-8°.

— De monumentis aliquot græcis e sepulcro Cumæo recenter effosso erutis. Weimar, 1811, in-4°.

— Almanach de Rome. Voy. ce mot.

— Die hieroglyphen in d. Mithus des æsculapius. Meining., 1819, in-8°.

(Voy. *E. Burton*, description of the ant. and other curiosities of R. London, 1821.)

Sidoine (Apollinaire). Œuvres de ... traduites en français avec le texte en regard et des notes, par J.-F. Grégoire et Fiz. Collombet. Paris, 1836, in-8°.

Siebelis. Voy. *Pausanias*.

Siebenkees. Handbuch der Archeologie. Nürnberg, 1799, 2 vol. in-8°.

— Ueber den tempel u. die bildsaule des Jupiter zu Olympia. Nürnb., 1795.

Sillig. Catalogus artificum Græcorum et Romanorum, litterarum ordine dispositi. Dresdæ, 1827, in-8°.

Simonide. (Voy. *Antholog. pal.*)

Simpson. Ancient baptismal fonts, 1828, in-8°.

Sleuiter. Lectiones andocidiæ. Leyden, 1805, in-8°.

Smetius. Antiquitates neomagenses. Novium, 1678, in-4°.

Smirke. An account of the Mausoleum of Theodoric. (Voy. *Archeol. Britannica*, XXIII.)
Smith. Antiquities of London and its environs. Lond., 791, in-4°.
Smuglicwicz. Terme di Tito.
Solryns. Théorie de l'architecture ogivale, in-8°.
Sommerard (du). Les arts au moyen âge. Paris, 1837-42, 5 vol. in-8°, atlas in-fol.
Sonnini. Voyage de la Haute et Basse-Egypte. Paris, 1800, in-8°, atlas in-4°.
Sophocle. Tragœdiæ instr. C. G. A. Erfurdt et G. Hermann. Lips. Fleischer, 1809-25, in-8°.
Souiric (l'abbé). Notice sur la chapelle d'Arcachon, in-8°.
Soultrait (G. de). Armorial de l'ancien duché de Nivernais, in-8°.
Spalart (Rob. de). Versuch ueber das kostüm der vorzügl. Voelker des alterthums und des mittelalters. Wien., 1796-1811, in-fol.
Spallart. Tableau des costumes, des mœurs, etc., des peuples de l'antiquité, etc. Metz, 1804, 7 vol. in-8° et 7 vol. in-fol.
Spanheim. De præstantia et usu numismatum antiq. Lond., 1717, in-fol.
Spartianus (Ælius). Voy. *Scriptores historiæ Augustæ*.
Specimens of ancient sculpture. London., 1809, 1 vol. in-fol.
Spence. Polymetis. Oxford, 1747, in-fol.
Spencer Smith. Description d'un monument arabe conservé à Bayeux. Caen, 1820, in-8° de 16 pages.
— Précis d'un mémoire sur une cassette orientale à Bayeux. Caen, 1820, in-8°.
Spiker. Reise durch. Engl. Wales und Schottland. Leipzig, 1818, in-8°.
Sperlingii (Otth). De crepidis veterum diatribe. Hauniæ, 1698, in-8°.
Spon. Recherches curieuses d'antiquités contenues en plusieurs dissertations. Lyon, 1683, in-4°.
— Miscellanea eruditæ antiquitatis. Lugd. Bat., 1685, in-fol.
— Voyage de l'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant. Amst., 1679, in-12. Voy. *Wheler*.
— Recherches des antiquités de Lyon. Lyon, 1695, in-8°.
Sprengel Versuch einer pragmat. Geschichte der arzneikunde. Halle, 1818-21, in-8°.
— Geschichte der medicin. Halle, 1804, in-8°.
Sprety (Cam.). Compendio istor. dell' arte di comporre i musaici. Ravenna, 1804, in-4°.
Squire. Voy. *Walpole*.
Stace. Opera Biponty, 1786, in-8°.
Stackelberg (V.). Der Apollo tempel zu Bassæ in Arcadien und die daselbst Ausgegr. Bildwerke. Rome, 1828, in-4°.
— Vues pittoresques et topographiques de la Grèce, dessinées par O. M. Bar. de Stackelberg. Paris, 1827-38, in-fol.
Stademann. Panorama of Athens.
Stancovich. Dello amphiteatro di Pola. Saggio del canonico P. Stancovich in Venezia, 1822, in-8°.
Stanhope, Olympia. London. 1824, in-fol.
Statistique monum. de la Touraine, petit in-fol.
Staveley. History of churches in England, 1773, in-8°.
Steinbüchel. Abriss der alterthumskunde. Wien., 1829, in-8°.
— Beschreib. der K. K. Sammlung. egypt. alterthümer. Wien., 1826, in-12.
— Scarabées égyptiens figurés du musée des antiques de S. M. l'Empereur. Vienne, 1824, in-4°.
— Notice sur les médaillons romains en or du M. J. R. de Vienne. Vienne, 1826, in-4°.
— Beschreibung des Theseum. Wien., 1829.
Sterner. Codex inscriptionum Romanarum Rheln-Darmstadt, 1837, in-8°.
Stieglitz (C. L.). Die Baukunst der alten. Leipz., 1796, in-8°.
— Archeologie der Baukunst der Griechen und Roemer. Weimar, 1805, in-8°. Gesch. der Baukunst. Nuremb., 1827, in-8°.
— Geschichte der Baukunst der alten. Leipz., 1792, in-8°.
— Archaeologische unterhaltungen. Leipzig, 1820, in-8°.
— Versuch einer einrichtung antiker Munz. Samml. Leipz., 1809, in-8°.
— Distributio nummorum familiarum romanarum ad typos accommodata. Lips., 1830, in-4°.
— Ueber die maler farben der griechen und Romer. Lipz., 1817, in-8°.
— Collectio nummorum græcorum romanorumque a t artis historiam illustr. instructa. Leipz., 1809, in-8°.
— Von altedeutscher Baukunst. Leipz., 1820, in-4°.
Stobæus (Joannes). Florilegium. emend. Th. Gaisford. Lips., 1823-25, in-8°.
Storer and J. Greig. Ancient reliques, or delineations of monastic, castellated and domestic architecture. London, 1812-13, 2 vol. in-12.
— History and antiquities of the cathedral churches of Great Britain. Londres, 1818-1820, 4 vol. in-8°.
Stosch. Pierres antiques gravées sous lesquelles les graveurs ont mis leurs noms. Cette traduction est due à Limien.
— Gemmæ antiquæ cælatæ sculptorum imaginibus insignitæ. Amst., 1724, in-fol.
Strabon. Géographie traduite du grec en franç. par MM. *Laporte du Theil*, *Gosselin*, *Coray* et *Letronne*, avec des notes et une introduction par M. *Gosselin*. Paris, 1805-19, in-4°.
— Ex ed. D. Coray. Paris, 1815-19, in-8°.
Streber. Numismata nonnulla Græca ex musæo regis Bavariæ hactenus minus accurate descripta. 1837. München, in-4°.
— Zur geschichte der griechischen Künstler, n° 41-42. (Kunstblatt, 1832.)
Strombeck. Berl. monatschrif. XIV.
Strutt. Angleterre ancienne. Tableau des mœurs, usages, armes, etc., des anciens Bretons, Anglo-Saxons, trad. par Boulard. Paris, 1789, in-4°.
Stuart. The antiquities of Athens measured and delineated by J. *Stuart* and N. *Revett*. Lond., 1761, in-fol.
— Antiquities of Athens... supplementary to the antiquities of Athens by J. *Stuart* and N. *Revett*, delineated and ill. by C. R. *Cockerell*, W. *Kinnart*, T. L. *Donalson*, W. *Jenkins*, W. *Baillon*. Lond., 1830, in-fol.
Stuchii (J.-G.). Antiquitates convivales. Lugd. Batav. 1695, in-fol.
Suaresius. Arcus Sept. Sev. anaglypha cum explicationibus Suaresii. Romæ, 1676, in-fol.
— Præneste antiqua. Rom., 1655, in-4°.
Suaresius (Jos. Mar.). Notitia basilicarum, 1804, in-8°.
Suckling (Alf.). Antiquities of the County of Suffolk, in-4°.
Suetone. Opp. recogn. F. A. Wolf. Lips., 1801, in-8°.
Suidas. Lexicon Græcum ill. L. Küster. Cantabr., 1805, in-fol.
Swinburne. Travels in the two Sicilies. Traduit en français par J.-B. de la *Borde*. Paris, 1785, in-8°.
Sybenkæs. Handbuch der archæologie. Nurb., 1799, in-8°.
Sykes. On the caves of Ellora. (Transactions of the Bombay society, t. III.)
Symmachus (Q. A. Av.). Epistolarum libri x. Leyde, 1653, in-12.
Synesius. Opera. Paris., 1635.

Synopsis of the Brit. Musæum. London, 1830, in-8°.

T

Tacite. Opp. Jo. Fr. Gronovius recens. et justi Lipsii suisq. notis ill. Amstel., in-8°.
Tambroni. Intorno l'urne funerarie. (Atti. dell' Acc. arch. Rom. II.)
Tarbé. Trésor des églises de Reims, in-4°.
— Notre-Dame de Reims, in-8°.
Tarbé et *Maquart* (J.-J.). Reims, in-4°.
— Dalles de Saint-Nicaise de Reims, in-fol.
Targioni Tozzetti. Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diversi parti della Toscana. Firenze, 1768-79, in-8°.
Tassie. A Catalogue of impressions in sulphur, of antique and modern Gems, made by him. Lond., 1775.
Tatius. Achilles de Chtiphont. et Leucipp. amoribus, libri VIII, edid. F. Jacobs. Lipsiæ, 1821, in-8°.
Taylor et *Nodier*. Voyage pittoresque dans l'ancienne France, Normandie, Auvergne, Languedoc, Picardie. Paris, 182.. et année suivante, in-fol.
Temanza (Thom.). Le Antichità di Rimini. Venise, 1741, in-fol.
— Degli scamilli impari di Vitruvio. Venise, 1780, in-8°.
Terrin. La Vénus et l'obélisque d'Arles. Arles, 1680.
Tertullien. Opera. Venise, 1746, in-fol.
Texier. Description de l'Asie Mineure. Paris, 1839, in-fol.
Texier. Description de Sainte-Sophie de Constantinople. Revue française, dernière série, t. VI.)
Texier (l'abbé). Essai sur les argentiers et les émailleurs de Limoges, in-8°.
— Histoire de la peinture sur verre en Limousin, in-8°.
Théocrite. Quæ supersunt ex recens. L. C. Valckenaer, cura G. Schaeferi. Lips., 1810, in-8°.
Théophile, prêtre et moine. Diversarum artium schedula. Edit. de M. le comte de l'Escalopier, in-4°. — Edit. de M. R. Hendric, in-8°.
Théophraste. De historia et de causis plantarum cura G. *Schneider*. Lipsiæ Vogel., 1822, in-8°.
Thévenot. Essai historique sur le vitrail, in-4°.
— Recherches historiques sur la cathédrale de Clermont, in-8°.
Thibaud (E.). Considérations sur les vitraux anciens et modernes, in-8°.
Thierbach, Erklär. des berühenten Mantuanischen Gefässes. Guben., 1777, in-8°.
Thiers (l'abbé). Dissertation sur les porches des églises. 1679, in-12.
— Dissertation ecclés. sur les autels et les jubés. 1688, in-12.
Thiersch. Ueber die epochen der bildendem kunst unter den Griechen. München. 2e édit., 1829, in-8°.
— Reisen in Italien. Leipz., 1826, in-8°.
— Intorno due statue del museo Vaticano e sulla espressione degli affetti nelle opere di arte antica. Roma, 1825, in-8°.
— Ueber die vasa murrhina der alten.
(Abhandl. der koen. baier. Akademie fur., 1835, Mun., 1837.)
Thiollet. Antiq. et monuments du Poitou. Paris, 1823-24, in-fol.
Thiollet. Antiq. du Haut-Poitou. Paris, 1823, in-fol.
Thomas. Bibrachte S. Augustoduni Mon. Lugd., 1650.
Thorbecke. Commentatio de Asinii Pollionis vita et studiis doctrinæ. Leyde, 1820, in-8°.
Thorlacius. De gustu Græcorum antiquitatis ambitioso. Kopenh., 1797, in-4°.
— De vasculo ant. Hafnæ. 1826, in-8°.
— Prolusiones et opuscula acad. Kopenh., 1806-22, in-8°.
— De Pegasi mytho. Kopenh., 1819, in-8°.
Thucydide. Bellum Peloponnesiacum edidit Poppo. Lips. Fleischer., 1821, in-8°.
Thürmer.
Tieck (L.).
Tiedemann. Tres dissert. de antiquis quibusdam Musæi Fredericiani simulacris. Cassel, 1778, in-4°.
Tiepolo. Trattato dell' imagine della gloriosa virgine dipinta da S. Luca. Ven., 1618, in-8°.
Tischbien. Umrisse griech, gemälde auf antiken. Voy. *Boettiger*.
Homer nach antiken gezeichnet, mit erlaüterungen V. Chr. G. *Heyne*. Götting et Stuttg., 1801-5, in-fol.
— Collection of Engravings from ant. vases mostly of pure greek Workmanship discov. in sepulchres in the kingd. of the tow Sicilies. — Now. in the poss. of sir W. Hamilton, 1791, in-fol.
Tismith (J.). Ant of Westminster, 1825, in-4°.
Tite-Live. Libri qui supersunt XXXV ex rec. A Drakenborch. cura A. G. Ernesti. Lips., 1825, in-8°.
Tochon d'Annecy. Recherches sur les médailles des nomes de l'Egypte. Paris, 1829, in-4°.
Todd (J.). Annals and antiq. of Rajast'han.
— Upon Ellora.
(Voy. *Transactions of the R. Asiat. Soc.*, t. II.)
Toelken. Ueber das bas-relief und den unterschied der plastichen und malerischen composition. Berlin, 1815, in-8°.
— Erklaerendes verzeichniss der antiken vertieft geschnittenen steine der K. Preu. gemmen Sammlung. Berlin, 1835, in-8°.
— Ueber das verschiedne verhältniss der antiken und modernen mahlerei zur poesie. Berl., 1821, in-8°.
Topographie ecclésiastique et architecturale de l'Angleterre (anglais), in-8°.
Toudouze. Souvenirs de voyages, in-fol.
Toulmouche. Histoire archéologique de la ville de Rennes, in-4°.
Tournal. Monuments celtiques de la Bretagne, in-8°.
— Monuments religieux de l'Angleterre, in-8°.
Tournefort. Relation d'un voyage dans le Levant, Paris, 1717, in-4°.
Transactions (philosophical). London 1665-1814, in-4°.
— Transactions of the R. Asiatic. Soc. Calcuta., 1788-1816, in-4°.
— Transactions of the Roy. Soc. of literatur. London, 1827-37, in-4°.
— Transaction of the Bombay society. London, 1819-1823, in-4°.
Trant Abercombry. Narrative of a journey through Greece. London, 1830.
Traxel.
Trebellius Pollion. Voy. *Scriptores historiæ Augustæ*.
Themistius. Oratt. XXXIII. D. Petavius lat. plerasque reddidit acc. anott. J. Harduini. Paris, 1681, in-fol.
Troche. Essai d'une histoire archéologique et descriptive de l'église paroissiale de Saint-Eustache, à Paris, in-8°.
Turnbull. A collection of ancient Paintings engraved from drawings, done after the original. London, 1741, in-fol.
Turre (Phil. A). Monum. vet. antii. Roma, 1700.
Tyschen. (Voy. *Comment. rec. Gott.* V.)
Tzetz. Variarum historiarum Chiliades. Textum instruxit Th. Keissling. Lips., 1826, in-8°.

U

Uhden. Ueber die todtenkisten der alten etrusken. Schr. der Berl. Akad. 1815-1818.

Ugolini. Thesaurus antiquitatum sacrarum. Venet. 1744-69, 34 vol. in-fol.

Ughelli. Italia sacra. Venise. 1717-33, in-fol.

Uned. antiq. of attica. London, 1819, in-fol.

V

Vacca. Memorie di antichita di Roma. Rome, 1704, in-fol.

Vaillant. Numismata imperatorum Romanorum præstantiora. Rome, 1743, in-4°.
— Seleucidarum imperium. La Haye, 1732, in-fol.
— Historia Ptolemæorum. Amsterdam, 1701, in-fol.
— Méd. de Camps.
— Arsacidarum imperium. Paris, 1725, in-4°.

Vaissette (dom). Géographie historique, 1755, 2 vol. in-4°.

Valckenaer. Voy. *Théocrite*.

Valentia (lord). Voyages and Travels to India, Ceylon. London, 1809, in-4°.

Valentini (Ag.). Le quattro principali basiliche di Roma. Roma, 1832, in-fol.

Valerius Flaccus. Argonautica. Illustr. A. Weichert. Misniæ, 1818, in-8°.

Valerius (Maximus). Dictorum factorumque memorabilium libri IX, ex rec. J. Th. B. Helfrecht. Curiæ Regnit. 1799, in-8°.

Valerius Julius (Alexander). Itinerarium ad Constantinum Augustum... Acc. J. Valerii res gestæ Alex. Mac. Translatæ ex Æsopo græco. Mediolani, 1817, in-8°.

Valesius (Fr.). (Voy. *Gori*, Musæum Cortonense et Ammien Marcellin.)

Valladier. L'auguste basilique de Saint-Arnould de Metz, 1615, in-4°.

Valle (della). Viaggi in Turchia, Persia et India. Rom., 1658-1663, in-4°.

Valpy. Voy. *Henri Estienne*.

Van-dale. De oraculis veterum ethnicorum dissertationes duæ. Amsterdam, 1700, in-4°.

Vandamme. Recueil de médailles des rois grecs.

Van der Rit (Frédéric). Etude archéologique, etc., sur l'église souterraine d'Anderlecht-lez-Bruxelles, in-4°.

Vander (Aa.) Voyages faits principalement en Asie, dans les XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles, avec une introd. par Bergeron. La Haye, 1729, in-4°.

Vargas (Macciucca). Spiegazione di un raro marmo, nel quale si vide l'antico modo di celebrare i Giuochi Lampadici. Napoli, 1791, in-4°.

Varin (A.). Fers et bronzes du moyen âge, in-4°.

Varro (M. T.). Opp. cum not. J. Scaligeri. Amst. 1623, in-8°.

Vasari. Vies des peintres, 10 vol. in-8°.

Vase d'onyx antique, dessiné par P. G. Oeding, gravé par M. Tyroff.

Vases from the collection of sir H. Englefield. London, 1819, in-4°.

Vasi. Itinerario di Roma. Rome, 1822, in-8°.

Vaublanc (Le vic. de). France aux Croisades, 4 vol. in-8°.

Vavasseur. De forma Christi libri. Paris, 1649, in-8°.

Velleius Paterculus. Quæ supersunt illustr. C. D. Jani et J. C. H. Krause, Lips., 1800, in-8°.

Veltheim (Gr.). Samml. einiger aufsatze, histor. antiquar... Helmst., 1799, in-8°.

Venuti, Dissert. sur les anciens monuments de la ville de Bordeaux, 1754, in-4°.

Venuti (Rudolfino). Vetera monumenta quæ in horticœlimontariis et in ædibus mathæiorum adservantur. Roma, 1779, in-fol.
(Voy. *J. Chr. Amaduzzi*).
— Museum Cortonense, Voy. *Gori*.
— Collectanea antiq. Romanarum. Roma, 1736, in-fol.
— Osserv. sopra il fiume Clitumno. Roma, 1753, in-4°.
— Descrizione topografica delle antichita di Roma. 2^e éd. R., 1803; nouvelle édition donnée par Piale. Roma, 1824, in-4°.

Venuti (Mar. Marcello de). Descrizione delle prime scoperte dell' ant. città di Ercolano. Venez., 1749, in-8°.

Vergniaud-Romagnesi, Album du Loiret, 1827, in-fol.

Verly (C.). Recueil d'antiquités. Lille, 1826, in-8°.

Vermiglioni. Lezioni elementari di Archeologia. Milano, 1824, in-8°.
— Saggio di bronzi etruschi trovati nell' agro perugino. Perugia, 1813, in-4°.
— Lettera sopra un' antica patera Etrusca. Perugia, 1800, in-4°.
— Opuscoli raccolti. Perugia, 1825-26, in-8°.

Verneilh (de). Cathédrale de Cologne, in-4°.

Vetus pictum, nymphæum, exhibens ed. L. Holstenius (ex æd. Barberinis). Roma, 1676.

Veulat. Manuel élémentaire d'archéologie nationale, 2 vol. in-8°.

Victor (P.). Coup d'œil sur les antiquités scandinaves. Paris, 18 8, in-8°.

Victorius. Dissert. glyptogr. Roma, 1739, in-4°.

Vielcastel (H. de). Collection de costumes, armes et meubles, pour servir à l'histoire de France. 1828, in-4°.

Vignol. Dissertatio de columna imper. Antonini Pii. Roma, 1705, in-4°.

Villamena (Franç.). Ager puteolanus. S. prospectus ejusdem insigniores. Roma, 1620, in-4°.

Villa Pamphilia ejusque Palatium. Roma, in-fol.

Virgile. Opera. Snelsthnate. Londini, ed. 1750, in-8°.
— Antiquissimi codicis (Vaticani) Virgiliani fragmenta et picturæ, a P. S. Bartholi incisæ. Romæ, 1741, in-fol.

Visconti (Giambatt.). Il Museo Pio-Clementino descritto da Giambatt. Visconti, t. I, 1782, da Enn. Quir. Visc. t. II-VII. Roma, 1784-1807.

Visconti (Ennio Quirino). Osservazioni sopra un antico cammeo, rapresentante Giove Egioco. Padova, 1793, in-4°.
— Illustrazioni di monumenti scelti Borghesiani. Roma, 1821, in-4°.
— Monumenti degli Scipioni. Roma, 1785, in-fol.
— Monumenti scritti del museo del S. Jenkins. Rome, 1787, in-8°.
— Lettre du chev. Ant. Canova, deux Mémoires lus à l'Institut royal de France, sur les ouvrages de sculpture, dans la collection du comte d'Elgin. L., 1816, in-8°.
— Iconographie grecque. Paris, in-fol.
— Iscr. Triopee.
— Iconographie romaine. Paris, 1817, in-4°. (Le tome I^{er} est seul de Visconti.)
— Osservazioni su due musaici antichi. Parma, 1788, in-4°.
— Museum Worsleyanum, 2 vol. in-fol. L. 1794.
— Lettera su di un' antica argenteria nuovamente scoperta in Roma. R., 1793, in-4°.
— Description des antiques du musée royal, commencée par *Visconti*, continuée par M. le comte *Clarac*. Paris, 1820, in-12.
— Mon. Gabini della villa Pinciana descr. da Visconti. Roma, 1797, in-8°.
— Riflessioni sopra un gruppo di Ercole e Telefo con la Cerva. (Voy. *Guattani*.)
— Le pitture di un antico vaso. Roma, 1794, in-4°.

Visconti (F. A.). Lettera sopra la col. d'ell impr. Foca, 1813.

Visconti. Œuvres diverses en français et en italien. Milan, 1827-31, 4 vol. in-8°.

Vita. Thesuar. Antiquit. Beneventanarum. Romæ, 1754-64.
Vitet (Ludovic). Etudes sur les beaux-arts, 2 vol. in-18.
— et *Ramée*. Monographie de la cathédrale de Noyon, 1 vol. in-4° et atlas in-fol.
Vitruve. De architectura libri decem, ed. Rhode. Berol., 1800, in-4.
— Ex fide scriptorum recens. J. G. Schneider. Lipsiæ, 1807, in-8°.
Virenzio. Gemme antiche inedite. Roma, 1807, in-4°.
Voelcker. Mythol. des Japet. Giessen, 1824, in-8°.
— Archaeol. Nachlass, Gott., 1831, in-8°.
— Ueber den grossen tempel und die statue des Jupiter zu Olympia. Lipz., 1794.
— Ueber die Wegführung der alten kunst werke aus den eroberten Landern nach. Rom.,1798, in 8°.
Voigt. Thysiasterologia, sive de altaribus veterum christianorum. Hamb. 1709, in-8°.
Volkmann. Histor. krit. Nachrichten von Italien. Leipz. 1777, in-8°.
Vopiscus. Voy. *Historiæ Augustæ scriptores*. Leipzig. 1777, in-8°.
Voss. Mythologische briefe. Koenigsberg, 1794, in-8°.
Vyse. Operations carriedon at the pyramids of Gizeh. London, 1840, in-fol.

W

Waagen. Kunst werker und Künstler in England. und Paris, Berlin, 1837-1839, in-8°.
Wachsmuth. Hellenische alterthums kunde. Halle, 1826-30, in-8°.
Wacker. Beschreibung. der Chf. antiken Gallerie, von J. F. Wacker und J. G. Lipsius. Dresde, 1768, in-4°.
Wagner. Christusbilder (Iconographie du Christ), in-4°.
— Marienbilder (Iconographie de la Vierge Marie), in-4°.
— Sculptures de Schonhofer et Vischer (apôtres, saints, figures historiques), in-4°
Wagner (G. M.). Bassi rilievi della Grecia. Roma. 1814, in-fol. obl.
Wagner (K. A.). Bericht ueber die Æginet. Bildwercke mit kunst geschichte anmerkungen von *Schelling*. Stuttgard, 1817, in-8°.
— De insignioribus quæ adhuc exstant, vet. Roman. monumentis sepulcralibus commentationes. Marb., 1825-28, in-4°.
— De Flav. amphitheatro commentationes. Marburgi, 1829-1831.
— Prog. de Egeriæ fonte et specu ejusque situ. Marb. 1824, in-4°.
Waller. Dalles funéraires en cuivre (en anglais), in-fol.
Wallet (E.). Abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer, in-4°, atlas in-fol.
— Cathédrale de Saint-Omer, in-4°, atlas in-fol.
— Dalles historiées de la cathédrale de Saint-Omer, in-4°
Walpole (Robert). Memoirs relating to European and Asiatic Turkey. London, 1817, in-4°.
Walsch. Journey from Constantinople to England. 2e ed. 1828.
Walsh (R.). Essay on ancient coins, medals and gems as illustr. the progress of Christianity. London, 1830.
Walther. Die wieder hergestellte mahler kunst der alten.
Walther von d. Vogelweide. Gedichte herausg. von K. Lachmann. Berl., 1827, in-8°.
Walz. Voy. Rhetores et Aphthonius.
Waxel. Recueil de quelques antiquités trouvées sur les bords de la mer Noire. B., 1806, in-4°.
Weber.
Wedgwood. Account of the Barberini now Portland vase. London, 1792, in-8°.
Weinbrenner. Entwürfe.
— Architect. Lehrbuch.
Welcker. Zeitschrift für geschichte und auslegung der kunst. Gottingen. 1817-19, in-8°.
— Sylloge epigr. Bonn. 1828, in-8°.
— Die Æschylische trilogie Prometheus... Darmstadt, 1824, in-8°.
— Nachtrag zud. scrift ueber die Æschylische Trilogie. Franckf., 1826, in-8°.
— Ueber die Gruppirung der Niobe und Ihrer Kinder (Rhein. Mus. 1836).
— Das akadem. kuntsmuseum zu Bonn. Bonn., 1827, in-8°.
— Anhang zu *Schwenk's* etym. mythol. andeutungen. Voy. *Schwenk*.
— Ueber eine kretische kolonie. Bonn., 1824, in-8°.
Wendt (A.). Commentatio de poeseos epicæ atque historiæ confinio. Lipz. 1811, in-4°.
Wesseling. Voy. *Diodore*.
Westphal. Topografia dei contorni di Tarquinii e Vulci. (Ann. d. Inst. II.)
Wette (de). Lehrbuch der Hebraische Judischen Archaelogie. Leipz. 1830, in-8°.
— Die Roemische Campagne. Berlin, 1829, in-4°.
Wheler. A Journey into Greece. Lond. 1682, in-fol.
Whitaker. The and cath. of Cornwal, 1804, in-4°.
Wiczay (Mich. C. A.). M. Hedervarii nummos ante descripsit C. M. A. Wiczay. Vindobonæ et Florentinæ, 1814.
Wiebeking. Theor. prakt. Bürgerl. Baukunst. München., 1822, in-4°.
Wiegmann. Die mahlerei der alten. Hanover, 1836, in-8°.
Wieland. Attisches museum.
Wielandt (K. L.). Beytrage zur altestein geschichte des landstrichs am R. Rheinufer von basel bis Bruchsal. Carlsruhe, 1812, in-8°.
Wiener, Jahrbücher. Wien., 1817-1840, in-8°.
Wigrin de Taillefer. Antiquités de Vésone, cité gauloise, 1821, in-8°.
Wilcox. Voy. *Phil. Trans.*, t. 53.
Wild. An illustration of architecture and sculpture of the cathedral church of Lincoln. Lond., 1819, in-4°.
Wild. An illustration of the architecture, etc., of the cathedral church of Vorcester. Lond., 1820, in-4°.
Wild, Twelve perspective views of the exterior parts of the metrop. church of Canterbury, 1807, in-4°.
Wild (Ch.). An illustration of architecture and sculpture of the cathedral church of Lincoln. London, 1819, in-4°.
Wild (Ch.). Twelve select exemples of the ecclesiastica architecture et middle ages churchss, in-fol.
Wilkins. The antiquities of magna Græcia. Cambridge, 1807, in-fol.
— Atheniensia.
Wilkinson. Materia hieroglyphica.
— Topography of Thebes. London, 1835, in 8°.
Willemin. Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité, avec un texte tiré des anciens auteurs. Paris, 1798, 2 vol. in-fol.
Willis. Cathédrale de Cantorbéry (anglais), in-8°.
— Cathédrale de Winchester (anglais), in-8°.
Willis. Remarks on the archit. of the middle ages especialy of Italy, 1835.
Wilson. Exemples of gothic architecture, selected from ancient edifices in England, etc. London, 1825-26, 3 vol. in-4°.
Winckelmann. Monumenti inediti. 1767, 2 vol. in-fol.
— Werke, Dresden, 1808-1820, 8 vol. (publiés par Fernow, H. Meyer, Schultze, Siebelis).
— Description des pierres grav. de la collection du

baron de Stosch. Nürnb. 1798 (aussi avec un texte allemand.
Winckelmann. Œuvres. Dresde, 1818, 8 vol. in-8°.
— Histoire de l'art chez les anciens. Paris, 1802, 3 vol. in-4°.
— Recueil de pièces sur les arts. Paris, 1786, in-8°.
— Remarques sur l'architecture des anciens. Paris, 1783, in-8°.
Winston. Histoire de la peinture sur verre (en anglais), 2 vol. in-8°.
Witte (de). Description des antiquités et objets d'art qui composent le cabinet de feu M. Durand. Paris, 1836, in-8°.
— Description des vases peints et des bronzes qui composent la collection de M. Beugnot. Paris, 1840, in-8°.
— Description des vases peints et des bronzes antiques qui composent la collection de M. de M. Paris, 1839, in-8°.
(Voy. aussi *Lenormant*, Elite de monuments céramographiques.)
Wittenbach. Voy. *Plutarque*.
Witzochel.
Woeiriot. Pinax iconicus antiquorum ac variorum in sepulturis rituum, ex Lilio Gregorio excerpta, picturisque juxta hypographa exacta arte laboratis effigiata a P. Woeiriot. Lugduni, 1556, in 4°.
Woillez (Em.). Notice sur l'église de la Basse-Œuvre à Beauvais, in-8°.
Woillez (Eug.). Archéologie des monuments religieux de l'ancien Bauvoisis, in-fol.
— Iconographie des plantes aroïdes figurées au moyen âge, in-8°.
Wolf. Litterarische analekten. Berlin, 1818, in-8°.
Wolf (M. Em.). Voy. *Ann. dell' instituto di corr. Arch.*
Wood (R.). The ruins of Palmyra oth. Tadmor, 1753, in-fol.
— The ruins of Balbeck otherwise Heliopolis. L. 1757, in-fol.
Woolnoth. A grafic illus'rations of the metropolitan cathedral church of Cantorbury. London, 1816, in-4°.
Wuestemann. Voy. *Théocrite*.
Wuestemann. Voy. *Mazois*, palais de Scaurus.

Y

Yorke. (Voy. *Transactions of the Roy. Soc. of literat.*).
Young (Th.). (Voy. *Encyclotian antiquities*. Lond., 1835).
— Hieroglyphics collected by the Egyptian society arranged by Th. Young.

Z

Zullig (F. J.). Die Cherubim Wagen. Heidelberg, 1832, in-8°.
Zumpt. Voy. *Xénophon*.
Zanetti. * Delle antiche statue, che nell' antisala della libreria di S. Marco e in altri luoghi publici di Venezia si trovano, 1740 43, in-f°.
Zannoni. Illustr. di un antico vaso in Marmo. Fir., 1826.
— Illustr. di due urne etrusche. Firenze, 1812, in-4°
Zanth. Voy. *Hittorff*.
Zelada. De nummis aliquot æreis uncialibus epistola. Roma, 1778, in-4°.
Zenobius. Compendium letti proverbiorum edidit. Voy. Opsopœus. Haganoæ, 1535, in-8°.
Zahn. * Neuentdeckte Wandgemaelde in Pompeii. Munchen, 1828, in-f°.
— * Die schoensten ornamente und merkwurdigsten gemalde aus Pompeii, Herculanum und Stabiæ. Les plus beaux ornements et les tableaux les plus remarquables de Pompeï, Herculanum et Stabie. Berlin, 1828-29, in-f°.
Zanders.
Zuchalias.
Zardetti (Carlo). Monumenti cristiani, in-4°.
Zeune. Voy. *Christ*.
Zoega. Bassirilievi antichi. Rome, 1807, in-4°.
— De origine et usu obeliscorum. Rome, 1797, in-f°.
— Abhandlungen herausgegeben und mit zusatzen begleitet von Welcker. Gotting, 1817, in-8°.
— Discours sur les monuments romains de l'art relatif au culte de Mitra, écrit au comm. de l'an 1778, trad. de l'Italien par le doct. Degen. Kopenh. 1806, in-8°.
Zestermann. De Basilicis, in-4°.
— Nummi Ægyptii imperatorii prostantes in museo Borgiano. Rome, 1788, in-4°.
* *Zosime*. Historiæ romanæ, libris VI. recensuit, J. Fr. Reitemeier. Lipsiæ, 1784, in-8°.
Zoroaster. Oracula magica, tudio J. Opsopoei. Paris, 1559, in-8°.
Zuallardo (Giov.). Il divotissimo viaggio di Gierusalemme. Rome, 1595, in-8°.

LISTE ALPHABÉTIQUE

DES AUTEURS CITÉS DANS LE DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE

E

F

G

H

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MONUMENTS CITES DANS LE DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES CONTENUES DANS LE DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

PRÉFACE. — Les travaux historiques du siècle dernier ont préparé aux études archéologiques. — Réhabilitation des monuments du moyen âge. — Appréciation chrétienne des monuments. — Part du clergé dans la culture de l'archéologie chrétienne. — Plan du *Dictionn. d'archéologie sacrée.*

A

ABAQUE. Etymologie : — dans les monuments égyptiens ; — chez les Grecs ; — au moyen âge, 1° durant la période romano-byzantine; 2° durant la période ogivale ; — acceptions diverses du mot *abaque*.

ABAT-JOUR. Aux fenêtres des églises des XI° et XII° siècles ; — dans les monuments à ogives.

ABAT-SON. Aux fenêtres des tours et des clochers.

ABAT-VENT. Aux fenêtres des tours et des clochers.

ABAT-VOIX de la chaire d'Ulm ; — de celle de Vienne, en Autriche ; — de la chaire extérieure de Saint-Lô ; — des chaires modernes.

D

E

M

N

Q

R

S

T

U

V

SOMMAIRE DES MATIERES

CONTENUES DANS LES APPENDICES DU DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE

TABLE DES CHAPITRES DE L'ESSAI SUR DIVERS ARTS DU MOINE THÉOPHILE.

LIVRE SECOND.

LIBER SECUNDUS.

LIBER TERTIUS.

LIVRE TROISIÈME.

Exempla ex vetere memoria, et monumentis et litteris, plena dignitatis, plena antiquitatis, hæc plurimum solent et auctoritatis habere ad probandum, et jucunditatis ad audiendum.

TULLIUS *in Verrem*, lib. III, orat. VIII, num. 90.

FIN

EXPLICATION DES PLANCHES

DU SECOND VOLUME DU DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

ENROULEMENT. *Fig.* 1. Ornements de la cathédrale de Bari, Italie, porte orientale.

ÉPERON. *Voy.* CONTREFORT, *fig.* 1, tom. I.

ENTRELACS. *Fig.* 1. Ornement riche de l'archivolte du portail de la chapelle de Kloster-Heilsbronn, fondée en 1135. — Style romano-byzantin tertiaire.
— 2. Entrelacs, ou *appareil natté*.

EXTRADOS. *Voy.* ARCADE, tom. I, *fig.* 1, la ligne opposée à la courbe ZS.

ÉTOFFES. *Fig.* 1 et 2. Statues vêtues de riches étoffes byzantines, de la chapelle à Cividale du Frioul, ayant la tête entourée du nimbe.
— 3. Chape dite de saint Mexme, à Chinon, en soie; étoffe orientale du XIe au XIIe siècle.

FENÊTRES. *Fig.* 1. Fenêtre à lancette simple.
— 2. Fenêtre à lancette géminée.
— 3. Fenêtre du style ogival rayonnant; XIVe siècle.
— 4 et 5. Fenêtres du style ogival flamboyant; XVe siècle et commencement du XVIe.

FLORE MURALE. *Fig.* 1. Ce chapiteau représente les feuilles du *Convolvulus soldanella*, Linné.
— 2. Espèce de Giraumon (*Cucurbita melopepo*, Linné).
— 3. Moulures de l'église de Saint-Samson-sur-Rille : on y voit des grappes de Raisin accompagnées de feuilles d'eau.
— 4. Feuilles de Vigne et Raisins.
— 5. Feuilles de Lierre.
— 6. Fleurs de Violettes.
— 7. Feuilles et fleurs de Nénuphar.
— 8. Guirlandes de Roses.
— 9. Feuilles de Renoncules.
— 10. Feuilles déchiquetées portant des vésicules : ce sont probablement des feuilles du *Fucus vesiculosus*.

FORMERET. *Voy.* NERVURES.

FOUGÈRE. *Voy.* APPAREIL, tom. I, *fig.* 4.

FRETTE. *Fig.* 1. Frette crénelée rectangulaire.
— 2. Frette crénelée triangulaire.

FRONTON. *Fig.* 1. Fronton romano-byzantin orné de pierres de diverses couleurs, en forme de mosaïque.
— 2. Fronton ogival dans le style au XVe siècle.
— 3. Fronton ogival flamboyant, autre type.
— 4. Fronton en style perpendiculaire anglais.
— 5. Fronton du XVIe siècle, commencement de la Renaissance.

FUT DE COLONNE. *Fig.* 1. Fût croisé.
— 2. Fût entrelacé.
— 3. Fût brisé.
— 4. Fût noué.
— 5. Fût imbriqué.
— 6. Fût contre-chevronné.
— 7. Fût godronné.
— 8 et 9. Fût chevronné.
— 10. Fût gaufré.

GÉMINÉ. *Voy.* FENÊTRE, *fig.* 2.

GODRON. *Voy.* FUT, *fig.* 7

GRILLE. *Fig.* 1. Grille en style du XIIIe siècle.
— 2. Grille en style du XVIe siècle.

HIRONDE. *Voy.* APPAREIL, tom. I, *fig.* 9.

IMBRICATION. *Voy.* APPAREIL, tom. I, *fig.* 2.

IMPOSTES. *Voy.* ARCADE, tom. I, *fig.* 1, lettre AA.

INTERSECTION. *Fig.* 1. Arcs plein-cintre entrecoupés.

INTRADOS. *Voy.* ARCADE, tom. I, *fig.* 1, lettre de Z à S.

JAMBAGE. *Voy.* ARCADE, tom. I, *fig.* 1, lettre AA.

JÉRUSALEM CÉLESTE. *Fig.* 1. Ornements du portail principal d'une église dans le style du XIIIe siècle.

LABYRINTHE. *Fig.* 1. Labyrinthe de l'église de Saint-Omer.
— 2. Labyrinthe de la cathédrale de Chartres.
— 3. Labyrinthe publié par M. Smith.

LANCETTE. *Voy.* FENÊTRE, *fig.* 1.

LAPIDAIRES. *Fig.* 1. Signes lapidaires, cathédrale de Reims.
— 2. Inscription de l'église de Châtillon-sur-Indre.

LIERNE. *Voy.* NERVURES.

MACERIA. *Voy.* APPAREIL, tom. I, *fig.* 8.

MEURTRIÈRE. *Fig.* 1, 2, 3, 4, 5 et 6. Diverses formes des meurtrières.
— 7. Figure explicative du texte. (*Voy.* le texte : MEURTRIÈRES.)

MORESQUE. *Fig.* 1. Ancienne porte près de celle de Visagra à Tolède; modèle d'arcs moresques (fragment).

MOUCHARABY. *Fig.* 1. Moucharaby de la forme la plus ancienne et la plus simple.

MOULURES. *Fig.* N°ˢ 1 à 30. (L'explication se trouve au texte.)

NATTES. *Voy.* ENTRELACS, *fig.* 2.

NERVURES. *Fig.* 1, 2 et 3. Pour l'explication, *voy.* dans le texte le mot NERVURES.

— 4. Nervures d'une voûte dans le style ogival flamboyant, du XVᵉ siècle au XVIᵉ.

NIMBE. *Voy.* ETOFFE, *fig.* 1 et 2.

OGIVE. *Voy.* ARC, tom. I, *fig.* 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17.

OSSATURE DES VOUTES. *Voy.* NERVURES.

OUTREPASSÉ (ARC). *Voy.* ARC, tom. I, *fig.* 3 et 4.

PEINTURE. *Fig.* 1. Fresques de Saint-Savin. Le prophète Jonas.

— 2. *Item*, le prophète Elisée.

PENDENTIF. *Fig.* 1. Coupe propre à faire comprendre l'appareil des clefs pendantes.

PENTURE. *Fig.* 1. Penture riche du XIIIᵉ siècle.

PERPENDICULAIRE (STYLE OGIVAL). *Voy.* FRONTON, *fig.* 4.

PISCINE. *Fig.* 1. Piscine du XIIᵉ siècle, église de Saint-Gabriel, diocèse de Bayeux.

PLAN D'EGLISE. *Voy.* ABBATIALE, *fig.* 1 et 2.

PLEIN-CINTRE. *Voy.* ARC, *fig.* 2, tom. I.

PORTE. *Fig.* 1 et 2. Vantaux de porte en bois sculpté, dessinés par M. Pugin.

PRIE-DIEU. *Fig.* 1. Modèle dessiné par M. Pugin, style du XVIᵉ siècle.

RAMPANT (ARC). *Voy.* ARC, *fig.* 20.

RAYONNANT (STYLE OGIVAL). *Voy.* FENÊTRE, *fig.* 3.

ROSE. *Fig.* 1. Rose du XIVᵉ siècle.

SERRURERIE. *Voy.* PENTURE, *fig.* 1.

SPICATUM OPUS. *Voy.* APPAREIL, tom. I, *fig.* 4.

TAILLOIR. *Voy.* ABAQUE, tom. I, *fig.* 1, 2, 3, 4, 5 et 6

TIERCERON. *Voy.* NERVURES.

TORE. *Voy.* MOULURES.

TRILOBÉ. *Voy.* ARC, tom. I, *fig.* 18.

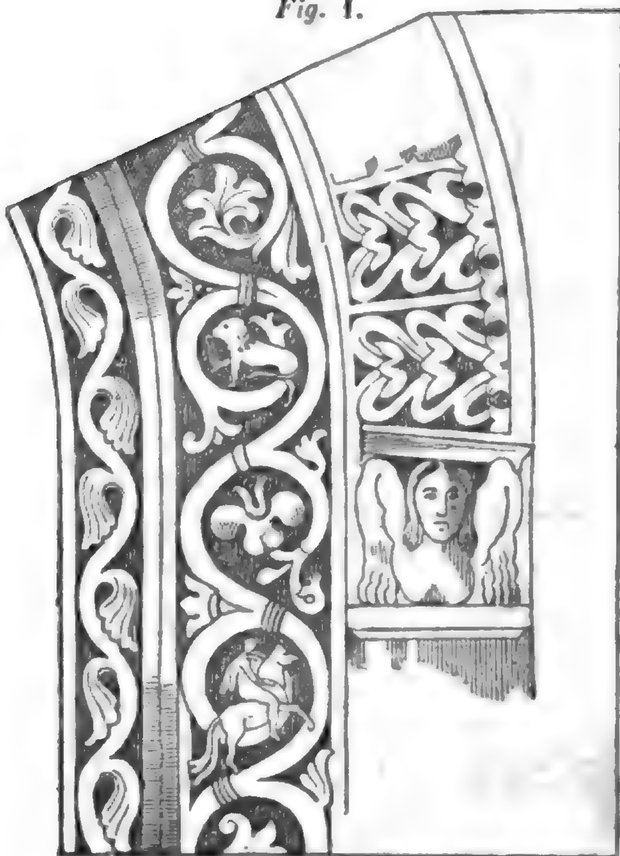
VANTAIL. *Voy.* PORTE, *fig.* 1 et 2.

ZIG-ZAG. *Voy.* FUT, *fig.* 8 et 9.

FIN DE L'EXPLICATION DES PLANCHES.

ENROULEMENTS.

Fig. 1.



ENTRELACS. *Fig. 1.*

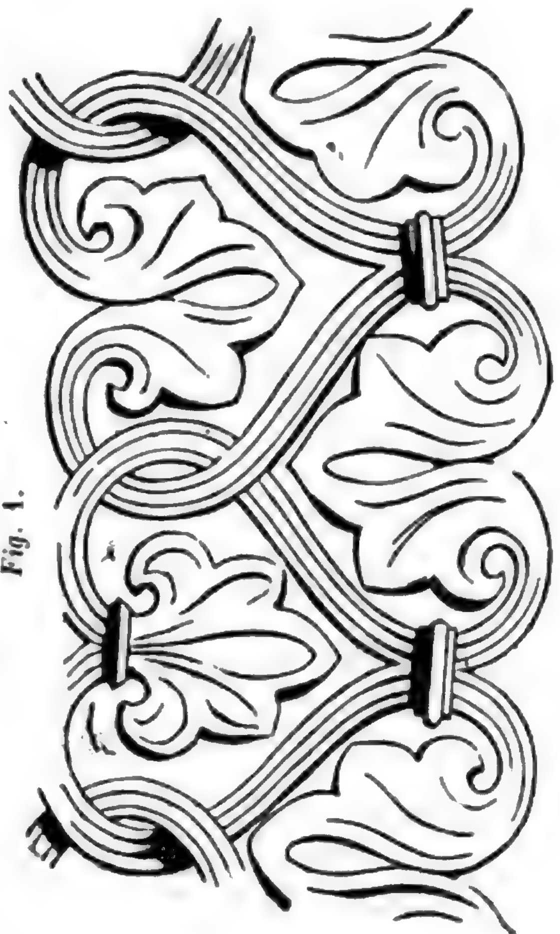
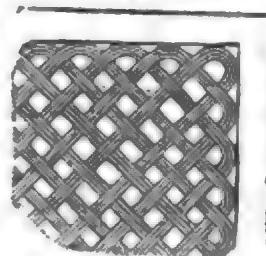
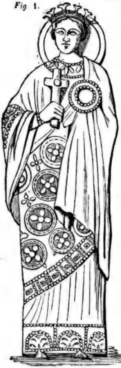


Fig 2.



ETOFFES.

Fig. 1.



2.

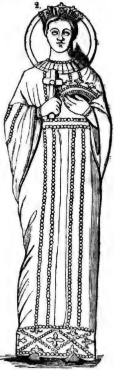
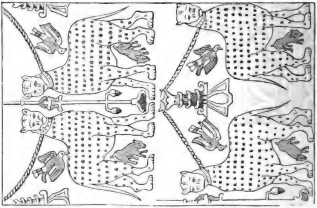


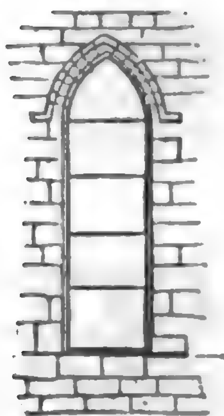
Fig. 3.



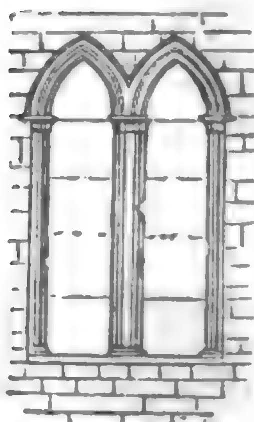
Google

FENÊTRES.

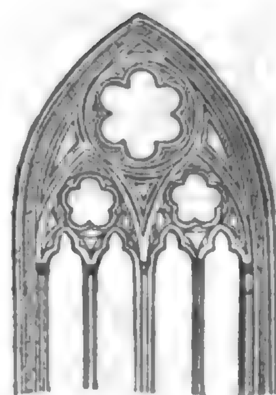
Fig. 1.



2.

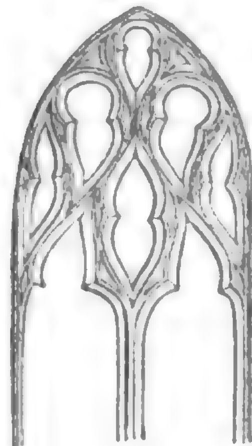


3.



4.

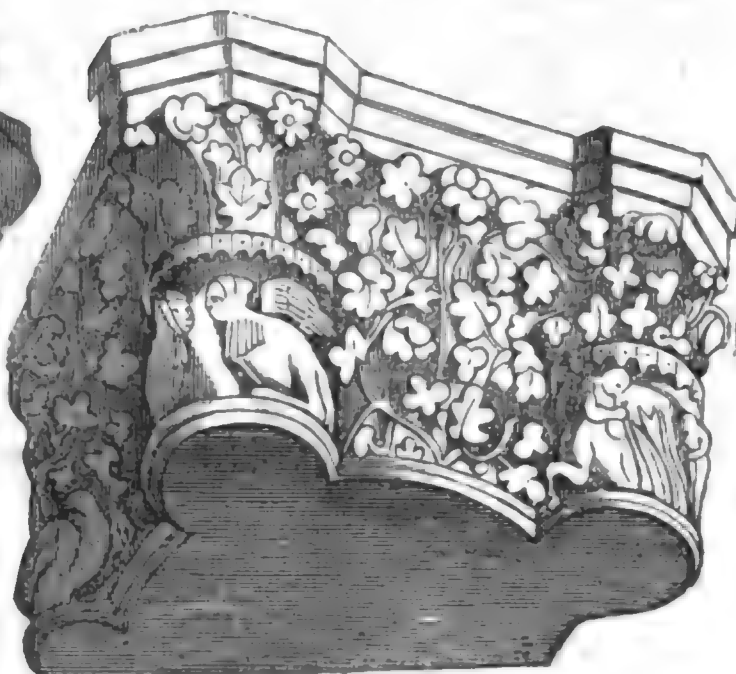
5.



FLORE MURALE.

Fig. 1.

2.



FLORE MURALE.

Fig. 3.

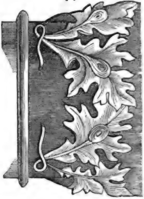
8.

4.

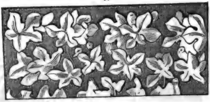
9.

5.

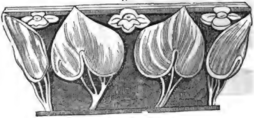
10.



6.



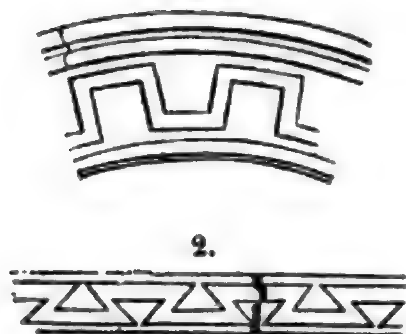
7.



Digitized by Google

FRETTE.

Fig. 1.



2.

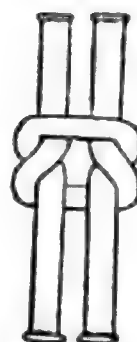
FUT.

Fig. 1.

2

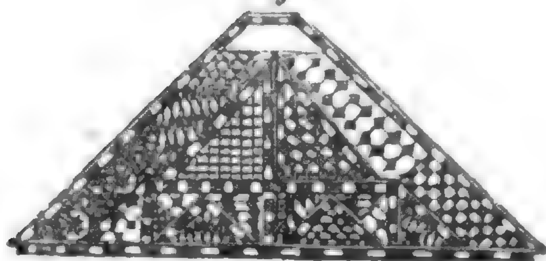
3.

4.

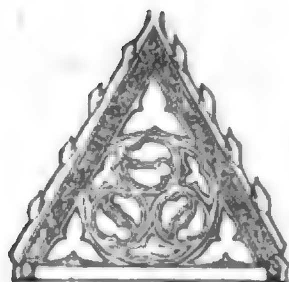


FRONTON.

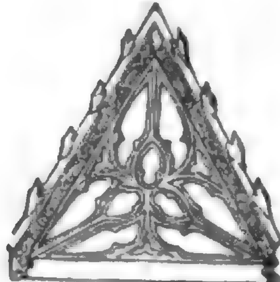
Fig. 1.



2.

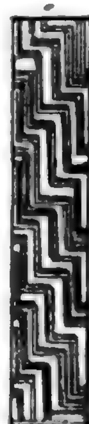


3.



5.

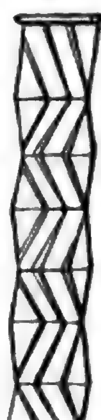
6.



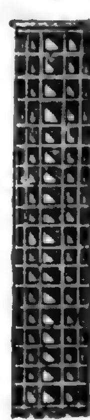
7.

8

9.

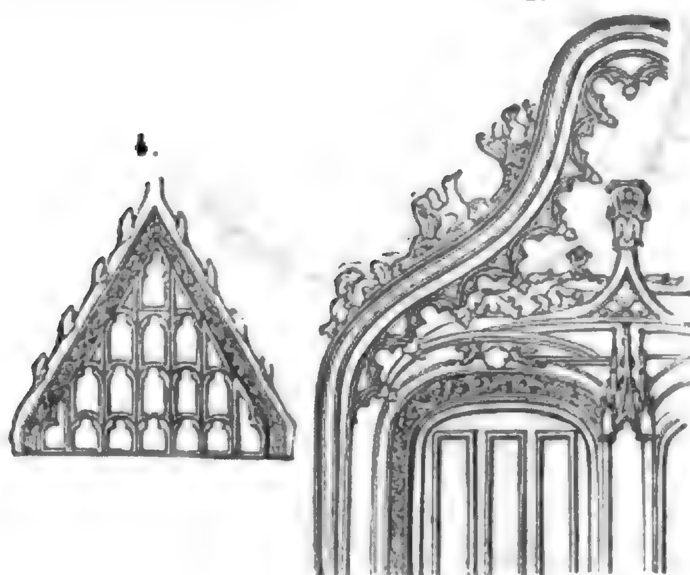


10.



4.

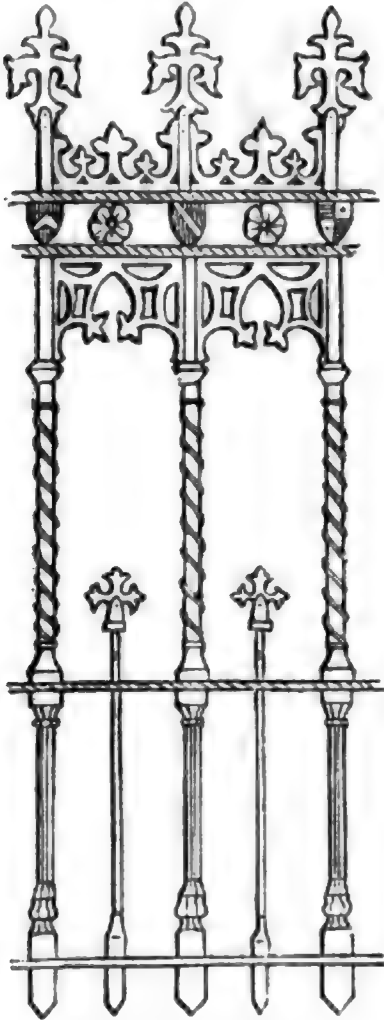
5.



GRILLE.

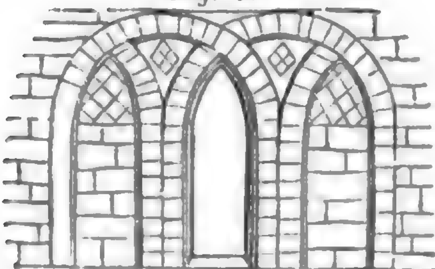
Fig. 1.

2.



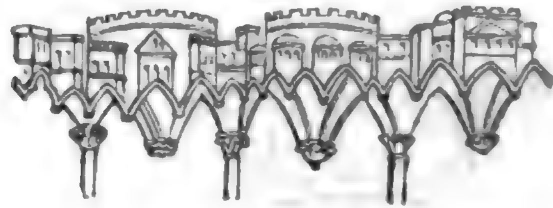
INTERSECTION.

Fig. 1.



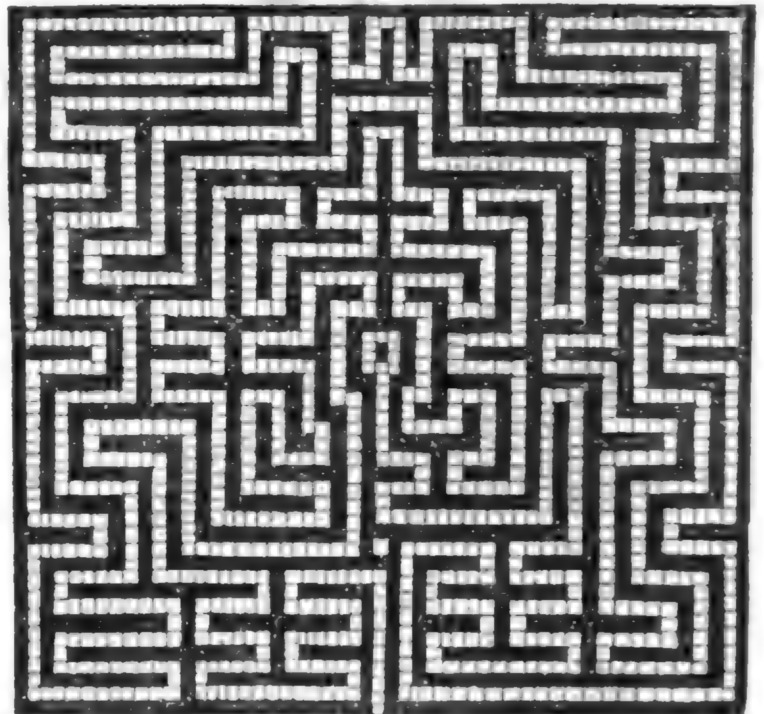
JÉRUSALEM CÉLESTE.

Fig. 1.



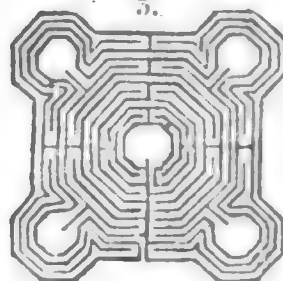
LABYRINTHE.

Fig. 1.



2.

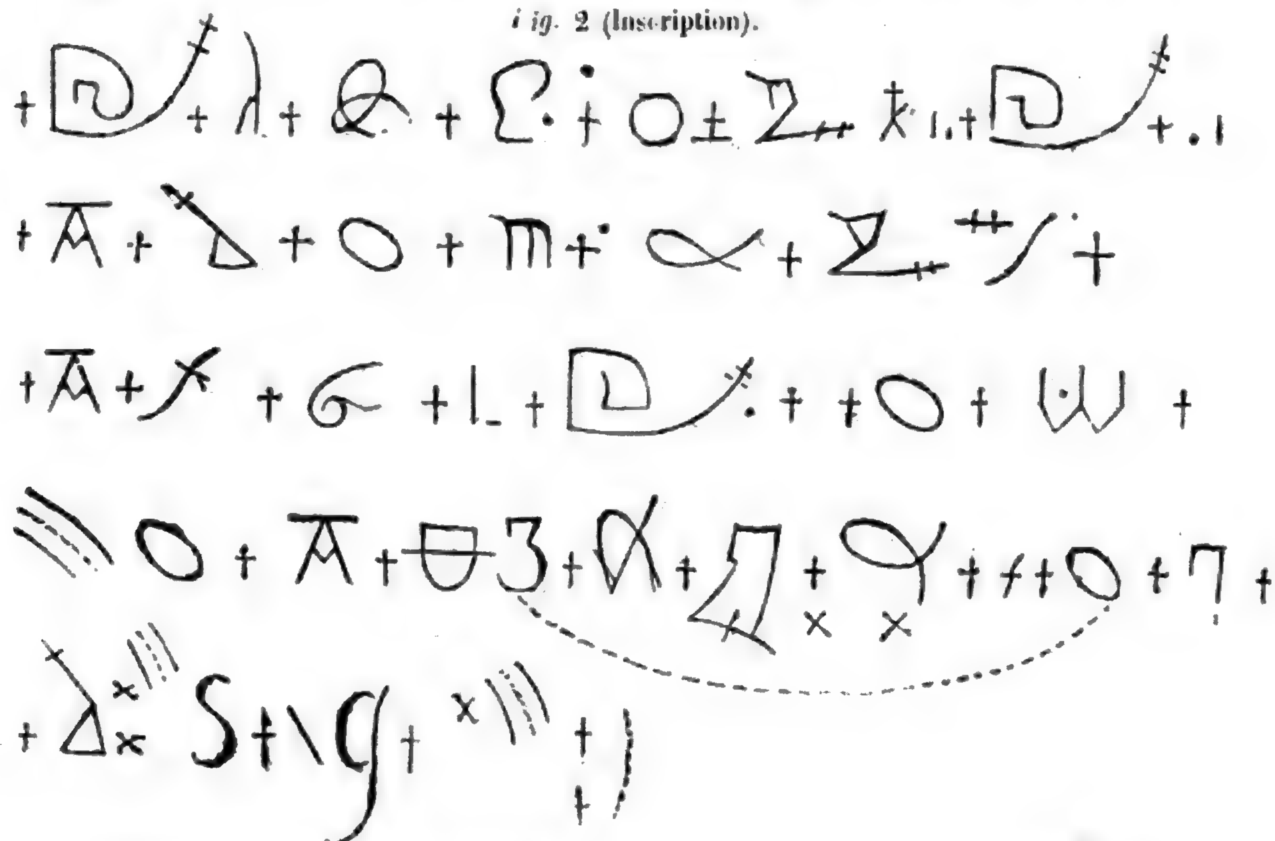
3.



LAPIDAIRES (Signes).

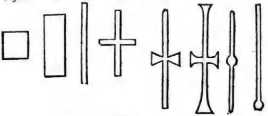
Fig. 1.

Fig. 2 (Inscription).

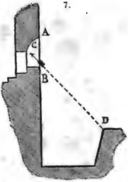


MEURTRIÈRES.

Fig. 1. 2. 3. 4. 4. 4. 5. 6.

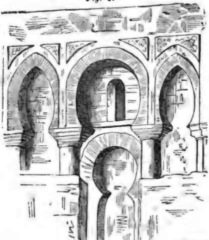


7.



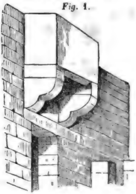
MORESQUES.

Fig. 1.



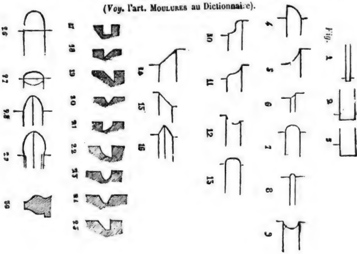
MOUCHARABY.

Fig. 1.



MOULURES.

(*Voy.* l'art. Moulures au Dictionnaire).



Digitized by Google

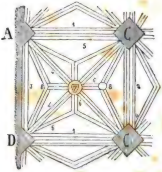
NERVURES DE VOUTES.

Fig. 1.

2.

3.

4.



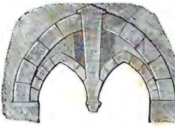
PEINTURF MURALE.

Fig 1.

2.

PENDENTIF.

Fig. 1.



Digitized by Google

PENTURE.

Fig. 1.

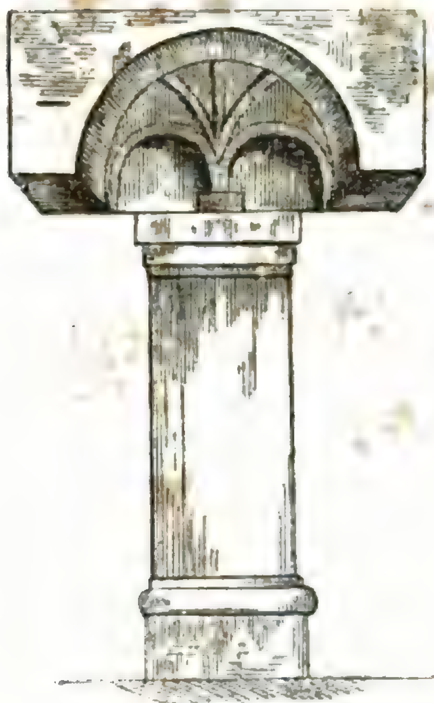
PORTE.

Fig. 1.

2.

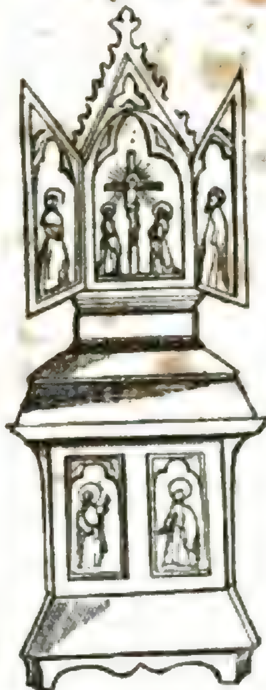
PISCINE.

Fig. 1.



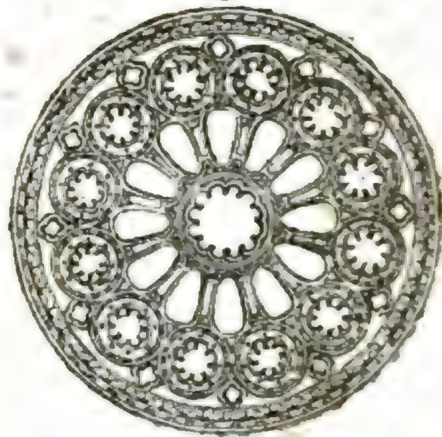
PRIE-DIEU.

Fig. 1.



ROSE.

Fig. 1.

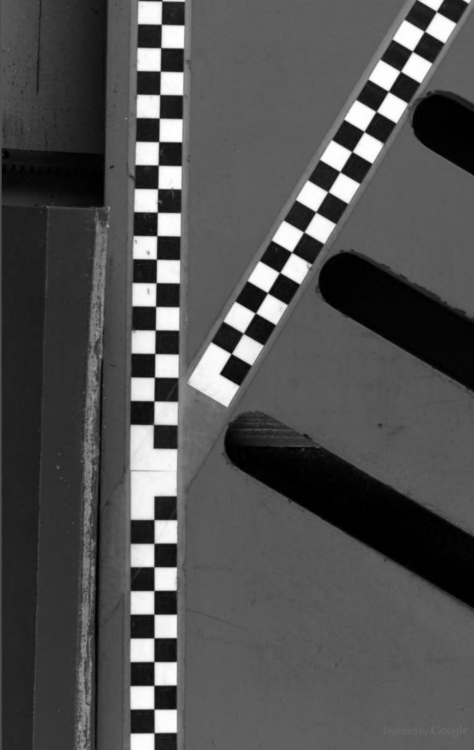


FIN DU SECOND ET DERNIER VOLUME.

Paris. — Imprimerie J. P. MIGNE.

16

N7825
.B75
1862
t.1-2
A000009506183
Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google